

LOS CATAFALCOS DE CARLOS III: ENTRE LA *influencia neoclásica y la herencia del barroco*

POR VICTORIA SOTO CABA

CARLOS III MURIÓ EL 14 DE DICIEMBRE DE 1788. HABIAN pasado treinta años desde que el monarca desembarcó en Barcelona para ocuparse del trono español, vacante a raíz de la muerte de Fernando VI en 1759. Durante estas tres décadas una serie de reformas y medidas

gubernamentales incidieron en las rígidas estructuras de la sociedad y del Estado español, preludiando el final del antiguo régimen y convirtiendo el reinado carolino en el más claro y significativo período de nuestra Ilustración.

La muerte del soberano abría grandes esperanzas en el futuro reinado de Carlos IV, esperanzas que quedaron traducidas en su proclamación, iniciada en Madrid los días 17, 18 y 19 de enero y seguida durante aquel invierno por todas las capitales de provincia. Aunque pueden considerarse como los últimos ejemplos de la fiesta barroca, no fueron, sin embargo, los últimos fastos del siglo XVIII. Más bien habría que verlos en las parentaciones o exequias que por el difunto Carlos III se hicieron en todos los dominios de la corona española a lo largo de 1789 y en los años sucesivos. Fueron, sin duda, las últimas pompas del antiguo régimen y el mejor reflejo de las contradicciones que en el mundo cultural suponía la tradición barroca con la nueva retórica del neoclasicismo.

Quizá, un buen ejemplo de la herencia del pasado sea la pervivencia de un género literario que narra el acontecimiento fúnebre. Nos referimos a las Relaciones de Solemnidades, las crónicas impresas sobre las honras y exequias reales que perviven hasta el siglo XIX y que, en 1789, fueron editadas por numerosísimas ciudades e instituciones para perpetuar los fastos luctuosos. Evidentemente, ninguna de estas Relaciones superará la calidad y la riqueza de los ejemplares de la centuria anterior, pero sí continuarán el esquema narrativo, la oratoria y los tópicos propios del barroco, continuando la misma apología política y las reiteradas descripciones de unas ceremonias siempre idénticas.

Ante las estampas y descripciones que se imprimieron de los sufragios por Carlos III, puede observarse un indudable retraso artístico, sobre todo en lo que respecta al ornato fúnebre y su estructura primordial: el catafalco. Podría decirse que, desde el punto de vista arquitectónico, los túmulos de 1789 fueron en su mayoría modelos barrocos, elaborados con unos criterios muy alejados de las propuestas estéticas más imperantes de aquel reinado.

Si comenzamos con las construcciones efímeras que se realizaron en las exequias madrileñas, nos encontramos, lógicamente, con las propuestas más avanzadas y destacadas de todo el ámbito peninsular. Pero antes de analizar los ejemplos de Madrid, conviene revisar qué tipo de monumentos se presentan como antecedentes, al menos en el panorama cortesano.

La ausencia de una documentación gráfica, tanto estampas como dibujos, impide conocer el punto de partida de los catafalcos madrileños, justo en unos momentos álgidos para la estética oficial. Las dos últimas reinas del siglo, María Amalia de Sajonia e Isabel de Farnesio, fallecen cuando Sabatini representa el arte áulico deseado por Carlos III. Discípulo de Vanvitelli, es el arquitecto de palacio y el más fiel promotor de una nueva arquitectura (1).

Por el momento, los túmulos madrileños de 1760 y 1766, para las mencionadas reinas, son desconocidos. Si se hicieron, ignoramos quién fue el autor de la traza o proyecto y, por consiguiente, con qué concepción fueron proyectados. Habría que considerar, en todo caso, la incorporación de una nueva alternativa tipológica como respuesta a las obras de Saqueti, el responsable de los catafalcos del reinado de Fernando VI (2).

No obstante, y aunque sólo sean conjeturas, nunca se hubiera planteado en la década de los sesenta un catafalco neoclásico como el levantado en Notre-Dame para las honras de Fernando VI; de hecho, uno de los primeros ejemplos del neoclasicismo francés. Se trataba de un nicho sobre columnas coronado por una pirámide; las basas de las columnas estaban decoradas por triglifos y cabezas de león. En aquellos momentos, el género fúnebre francés evolucionaba ya hacia formas arquitectónicas simples y monumentales, particularmente elegantes y, sin duda, primeros esbozos de lo que serían décadas después los cenotafios neoclásicos (3). El fuerte racionalismo y la producción teórica en Francia impulsaron, de forma más enérgica, el desarrollo de la producción efímera, pero no fue este país la referencia para los artistas españoles. Italia siguió siendo la pantalla del arte cortesano y aunque Francia promoviese una estética neoclásica en la segunda mitad del siglo XVIII, ninguna estructura efímera nos remite a los catafalcos galos.

Ahora bien, las tipologías entre ambos países tampoco difieren tanto: "un nicho sobre columnas coronado por una pirámide" es un esquema utilizado en los túmulos barrocos italianos. Sólo el tratamiento formal podía conferir una novedad diferenciadora a la hora de atribuir un nuevo concepto estético.

Hay que detenerse en esta fórmula, ya que aparece en España, pero no en las producciones efímeras, sino en las tumbas reales de los primeros Borbones. En particular, en los panteones de La Granja para Felipe V e Isabel de Farnesio. La gran identificación existente entre tipologías funerarias efímeras y estables y, en especial, el esquema de la pirámide como modelo simbólico y estructural de ambas resulta interesante para la comprensión del desarrollo de los últimos túmulos del siglo XVIII.

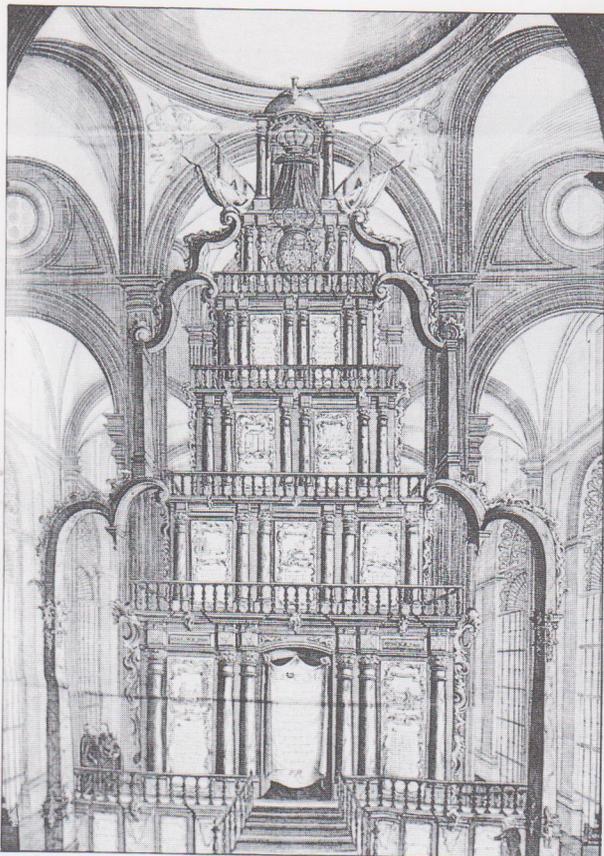
Fue Bernini quien propuso el tema en la tumba de Urbano VIII al constituir tal solución por medio de la disposición de las figuras y en el catafalco por el duque de Breauumont donde clarificó la importancia de la pirámide como composición arquitectónica (4). A partir de entonces, el esquema piramidal adquiere autonomía propia en las tumbas reales y papales de todos los arquitectos más renombrados del barroco europeo (5). La trayectoria puede seguirse, de forma clara, hasta la obra de Canova para el sarcófago de la reina María Cristina de Austria (1805), un auténtico catafalco pétreo que corresponde a una nueva mentalidad en el pensamiento artístico (6).

La tipología de las tumbas reales españolas de la segunda mitad del siglo XVIII sí fue receptiva a los nuevos modelos, como el caso del panteón de La Granja. Yves Bottineau indicó la mezcla íntima del arte de tres países: España, Francia e Italia (7), posiblemente por la colaboración de artistas de las tres naciones citadas —Sempronio Subisati, los hermanos Dumandré y Carmona—. Sin embargo, el monumento, apoyado al muro, refleja una solución más próxima al barroco italiano. Sobre un pedestal semielíptico, varias molduras sostienen el sarcófago, flanqueado por la Caridad y la figura de España y, encima, los retratos de los monarcas coronados por la Fama. Desde el zócalo, enmarcando el grupo escultórico y el sarcófago, se eleva la pirámide. En resumen, remite a una tipología practicada, tanto en los túmulos italianos como en las tumbas de la época. No deja de ser paradójico que en España tal fórmula aparezca antes en una obra estable que en un monumento efímero al que siempre se le ha atribuido la vanguardia en avances y soluciones.

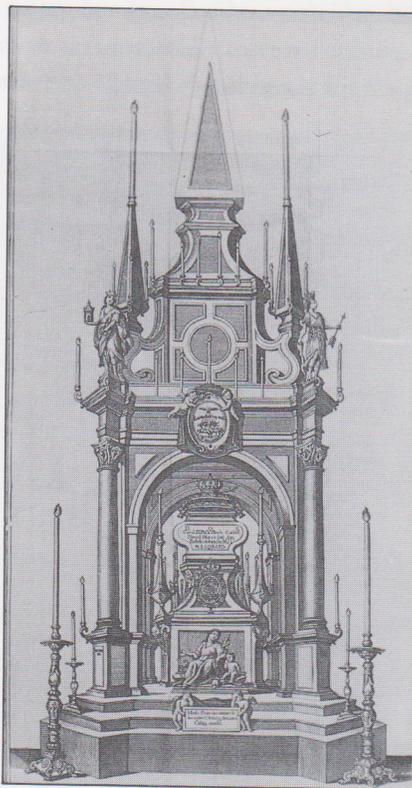
El panteón de La Granja no fue ignorado, puesto que Sabatini recoge la idea para las tumbas reales de Fernando VI y Bárbara de Braganza en las Salesas Reales de Madrid. En este caso, la pirámide queda empuñada por la monumentalidad del sarcófago y la agrupación de figuras en la zona alta. Sánchez Cantón escribió que el monumento era "barroco de concepción y neoclásico de factura" (8). En realidad está más próximo al tipo de sepulcro romano de la primera mitad del siglo y presenta, sin duda, ciertos ecos de los catafalcos de Fuga y Pannini para las exequias romanas de Felipe V y Fernando VI. En tumbas y túmulos los frentes de las urnas y pedestales tienen relieves alusivos a los acontecimientos regios. Las figuras y los niños sostienen escudos y armas, repiten un modelo escultórico que pertenece al clasicismo del barroco italiano.

Posiblemente, esta hubiera sido la postura de Sabatini si hubiera proyectado algún catafalco para las exequias cortesanas del último tercio del siglo; sin embargo, parece que Carlos III no le encargó tal cometido —entre otros motivos porque de 1766 a 1789 no falleció ningún soberano español y, por consiguiente, no hubo honras reales en la Corte.

La ausencia de estructuras fúnebres durante esas décadas —justo cuando en el panorama español se gesta un nuevo ideal arquitectónico a través de teóricos como Hermosilla o Villanueva, paralelo a la labor italianizante de los arquitectos barrocos de la corte (9)— impide comprobar si el monumento efímero evolucionó al ritmo de las nuevas posturas racionalistas. No es posible verificar la integración de una serie de elementos arquitectónicos en los ornatos



Catafalco erigido en la Catedral de Puebla de los Ángeles (Nueva España).



Catafalco sufragado por la Sociedad de Medicina de Sevilla.

fúnebres, de un repertorio de motivos que atestigüen la difusión en España del arte neoclásico y, sobre todo, del gusto por el obelisco y la pirámide, por las ruinas y las referencias clasicistas, los nuevos símbolos de la vanidad y la mortalidad (10). Pero hasta 1789 no se proyectaron estructuras fúnebres, por lo que ni siquiera el monumento efímero tuvo la oportunidad de asumir y reflejar la contradicción existente entre la práctica y las propuestas teóricas.

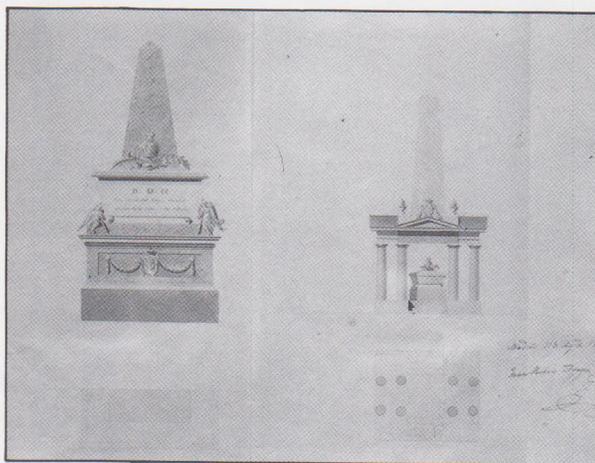
Ahora bien, si recalcamos la ausencia de estructuras fúnebres durante el período señalado es porque coincide, además, con un momento en que las críticas a la estética barroca de ciertas producciones se proyectan desde los mismos círculos oficiales. A partir de los años setenta el ataque al pasado artístico se acelera con la aplicación de una serie de reformas y edictos que prohíben las invenciones "efímeras" de perspectivas y tramoyas para los templos, como el lanzado en 1775 por el arzobispo de Toledo, cardenal Lorenzana. Su actitud será alabada por Antonio Ponz en su *Viaje a España*, una de las obras que mejor resume el sentimiento antibarroco de las minorías reformistas. El blanco de sus críticas se centra en la retablistica de la primera mitad del siglo, a la que considera llena de "excesos y deformaciones" (11). Igual de significativo resulta el libro del marqués de Ureña, personaje ilustrado que arremete contra las "deformidades" de los altares y retablos, las producciones hermanas de los catafalcos hispanos del barroco (12).

El propio Carlos III zanjó la cuestión en 1777 al prohibir la realización de retablos y altares de madera, "monstruosos maderajes", como diría Ponz, origen de numerosos incendios en las iglesias. Pero más que a una intención preventiva, respondía a una voluntad estética por crear un nuevo tipo de diseño en los altares al obligar a realizarlos con jaspes y mármoles.

Se rechazó la madera en favor de la piedra y el mármol, por lo que la hojarasca del retablo y la parafernalia del catafalco quedaron confinados al mal gusto. Pero mientras que los altares de nueva creación fueron realizados en piedras o estucos, las estructuras efímeras de las ceremonias no pudieron implicarse, por razones evidentes, en tal política artística, a excepción de aquella que plantease un nuevo tipo de monumento fúnebre alejado de los esquemas anteriores.



Catafalco levantado en la iglesia romana de Santiago de los Españoles para las exequias de Felipe V.



Proyectos de cenotafios.

El mantenimiento de un tipo de construcciones del mismo material que los viejos y "desenfrenados" retablos, implicaba una contradicción que sólo podía ser salvada a través de la renovación tipológica, del tratamiento formal y de la sustitución de los antiguos postulados ideológicos que proyectaba por otros más afines con la retórica ilustrada. El control de la Academia se ocupó de ello; sin embargo, fue el último punto el que antes apareció como crítica a la concepción barroca del género fúnebre.

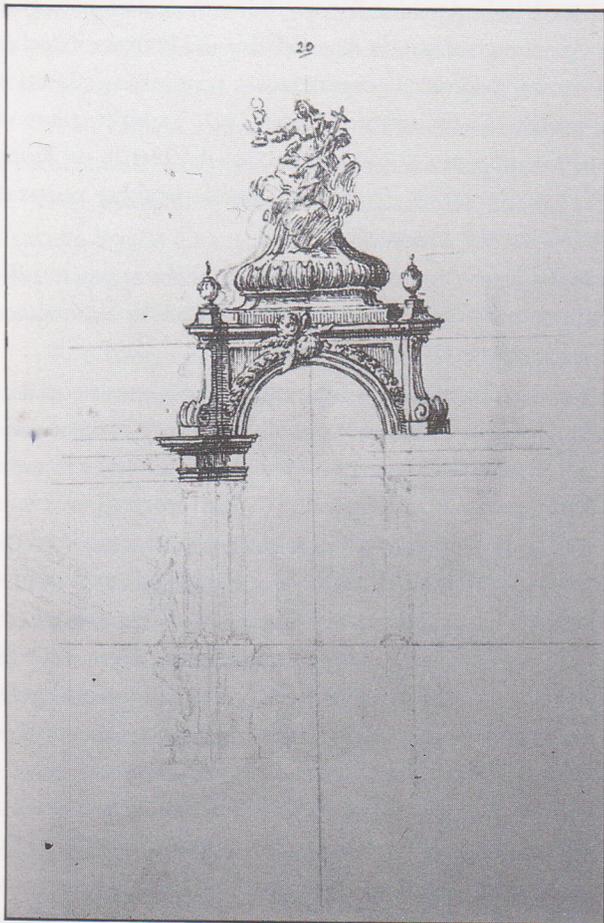
El único ejemplo de catafalco que conocemos de esta década lo encontramos en Sevilla el año 1774. Se construyó con motivo de las exequias por Luis XV, monarca que no tuvo sufragios públicos en Madrid —al menos, eso se deduce de los expedientes y legajos de los archivos de Palacio y del Ayuntamiento—. El hecho de que las honras tuvieran lugar en Sevilla responde al importante número de súbditos franceses que albergaba, población que se encargó de sufragar la edición de un folleto y la impresión del grabado del túmulo (13). Dado el interés que para la fecha presenta la crónica, conviene mencionar varios aspectos de aquella estructura fúnebre.

En primer lugar, es un ejemplo claro de rechazo hacia la concepción barroca del género. La estampa indica que fue José Rubio el autor del proyecto y Manuel López quien realizó el grabado, pero es el relato del autor anónimo el mejor manifiesto de la nueva postura arquitectónica, pues se determinó: "Un monumento... libre y esento de todo Adorno gótico y superfluo... y fuese solamente un airoso trozo de Arquitectura, serio y liso..."

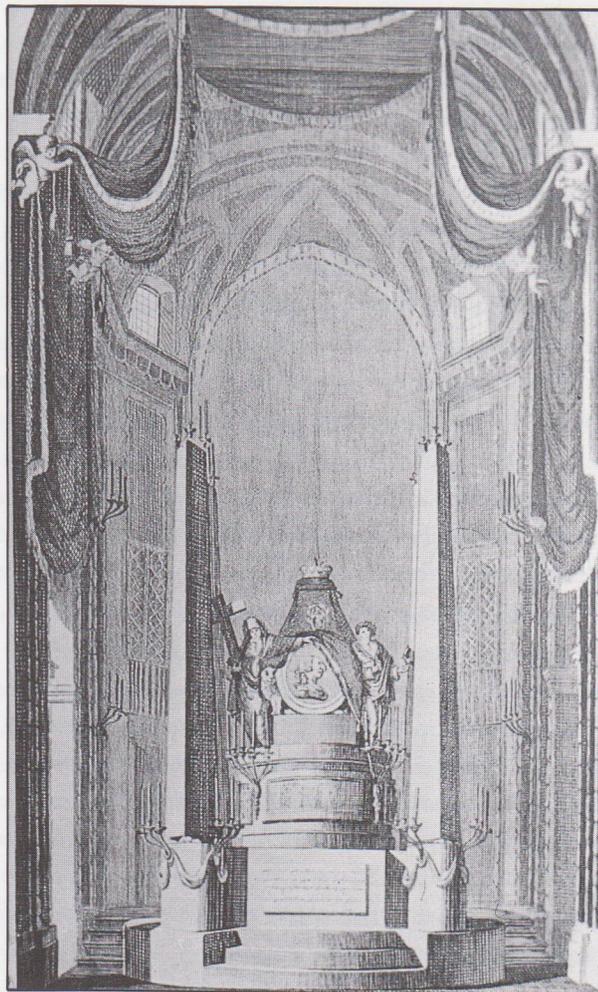
Tales premisas no encajaban con la habitual literatura emblemática que se adjuntaba a los túmulos, por lo que se ataca y repudia la manifestación más paradigmática del catafalco barroco: "... no se quiso que en el, ni en las demás

partes del templo donde había de servir, se pusiese como hasta aquí ha solido acostumbrarse, los repetidos cartelones, en que forzadas las Musas (casi siempre a despecho suyo) solían prorrumpir en fastidiosos equívocos, retruécanos, emblemas y acrósticos, anagramas, crónicos numerables y literales y semejantes bagatelas ya Latinas, ya Castellanas que sobre no ser para el común inteligibles y desdecir mucho de su objeto, eran más fácilmente prueba demostrativa de la miseria y escasez del gusto, que indicio de talento de los que las hacían, ni del dolor de los que las costeaban..."

La descripción que ofrece este folleto está enfocada fundamentalmente a negar la operatividad del elemento emblemático, quizás en una fecha tardía en la que esta clase de literatura era ya obsoleta a pesar de su supervivencia en la puesta en escena de fastos y ceremonias. Sin embargo, se trata de la primera crítica consciente a la proyección



Diego de Villanueva: Dibujo de Tabernáculo.



Juan de Villanueva: Catafalco erigido en las exequias celebradas por el Ayuntamiento de Madrid en la iglesia del Convento de Santo Domingo el Real (1789).

ideológica que mantenían los aparatos fúnebres y, en este sentido, podría reflejar muy bien la actitud y la propuesta "literaria" que en el ámbito cortesano se hubieran planteado en caso de haberse proyectado catafalcos durante las décadas de los sesenta y setenta.

Pero sólo desde el punto de vista literario, ya que la imagen de la estampa del folleto sevillano ofrece demasiadas fórmulas barrocas en el revestimiento ornamental de la máquina: calaveras, relojes de arena, carteles, profusión de elementos heráldicos, candeleros, etc..., *adherencias* que manifiestan más bien el alejamiento con las intenciones señaladas por el cronista y ponen en duda cualquier pretensión de discurso neoclásico.

En cuanto a la tipología del monumento no corresponde precisamente a las soluciones de la época, refiriéndonos al panorama europeo y, mucho menos, a las tipologías estables que en arquitectura funeraria se estaban

realizando por aquellos años. No podría ser, pues, un ejemplo de modelo de monumento fúnebre oficial, ideado para la corte.

Con todo, la máquina sevillana se formuló con una planta y un alzado totalmente únicos e inusuales en el panorama hispano: "... sobre un plano circular... dentro de cuyo plano le comenzaban a formar quatro Pedestales sobre sus Zoclos, sobres estos descansaba la Urna Sepulcral..." Sobre la urna subía un cuerpo "de figura Pyramidal" y una cornisa "... en cuyo plano se asentaba una bien descollada Aguja que remataba en un globo coronado de una Cruz sentada entre dos lises..."

La estructura elegida por el arquitecto nada tiene que ver con los esquemas de templete o tabernáculo todavía imperantes en España y tampoco con el tipo de catafalco que se elaboraba en Italia o Francia durante la segunda mitad del siglo. Más bien se acerca a las realizaciones que, en las primeras décadas, se hicieron en aquellos países, puesto que remite claramente a los túmulos que Juarra proyectó para Víctor Amadeo II y que Fontana realizó para Pedro de Portugal; más relación tiene con otro proyecto de Juarra para el catafalco de Ana Cristina del Piamonte, fechado en 1718. Todos se idearon con el mismo esquema: grandes urnas sostenidas por macizos y poderosos pedestales y recogidos en el estudio que Bianca Tavassi la Greca realizó sobre el arquitecto de Turín (14). También tiene una conexión directa con algunas estructuras francesas de principios de siglo, como el catafalco del Delfín de Francia (1711), levantado en Notre-Dame (15), aunque en este caso la incorporación de grandes candeleros sobre pedestales y sostenidos por esqueletos remite a las estructuras romanas de finales del siglo XVII.

En resumen, se da en el ejemplo sevillano de 1774 un fenómeno que, años después, también se producirá en la corte: la adopción de un modelo que, con un considerable retraso, se recoge del repertorio internacional, fenómeno que confiere a los túmulos hispanos de 1798 su característica retardataria.

El retraso de la corte para adoptar el último prototipo en boga contrasta, a su vez, con los ecos neoclásicos llegados a ciertas provincias como puras referencias formales y no estructurales y tipológicas y, por último, con la inercia de los tipos del siglo anterior, todavía abundantes en la península que, para aquella fecha, no han podido eliminar ni superar el tratamiento y el contenido del lenguaje barroco.

Como ya se ha dicho, desde 1766, año de la muerte de Isabel de Farnesio, no se celebraban honras fúnebres en la corte y aun así las exequias por esta reina no revistieron un especial boato. Tampoco tuvieron excesiva repercusión los actos celebrados por las muertes de Bárbara de Braganza, Fernando VI y María Amalia de Sajonia (16). Quizá, por ello, pueda explicarse el deseo explícito de Carlos IV al ordenar y aclarar que las funciones por su padre debían realizarse *según y en la misma forma que se hizieron por el Sr. Don Phelipe V* (17). Evidentemente, la decisión del nuevo soberano sólo afectaba a las formas exteriores y al comportamiento gestual de una ceremonia, en una palabra, a perpetuar la etiqueta, así como a seguir todas aquellas disposiciones y órdenes que organizaban la celebración. No habría, pues, que considerar que el decorado quedara involucrado en una misiva que remite a un acto de 1746, ya que es precisamente el aparato efímero el elemento diferenciable de unas ceremonias que, durante siglos, se presentan inamovibles.

La única información que tenemos de las exequias cortesanas por Carlos III son las relativas a la función protocolaria. La ceremonia se efectuó, siguiendo una tradición que se remonta al siglo XVII, en la iglesia de la Encarnación. Como ocurre con los monarcas difuntos anteriores, nada se sabe del libro de honras oficiales. Posiblemente nunca llegó a editarse la relación de este acontecimiento y en cuanto a las crónicas manuscritas ninguna se ocupa de la estructura efímera (18). De ahí que sea necesario acudir a la documentación de archivo, nutrida de memoriales económicos y de carácter burocrático, para deducir la composición de la construcción fúnebre.

El dato que más choca en la preparación de este catafalco es la elección por parte de Carlos IV del arquitecto Manuel Rodríguez, sobrino de Ventura, como encargado del proyecto en vez de Sabatini, el arquitecto preferido por su antecesor. Las listas de cuentas presentadas por los constructores y artífices señalan que la tarea de Rodríguez fue, efectivamente, una decisión real para hacerse cargo de la dirección de toda la obra. Añaden sus cargos de *Director de Arquitectura de la Rl. Academia de Sn. Fernando y de Arquitecto del Rl. Convento de la Encarnación*. Francisco Sabatini aparece firmando gran parte de estos memoriales y parece ser que era una especie de "sobrestante" en el

control de artistas y cuentas; las listas las remitía al mayordomo mayor y éste, a su vez, al monarca para que aprobara los pagos (19).

De los documentos se deduce que el túmulo era un estructura de dimensiones monumentales (20), algo bastante común en la historia de estas arquitecturas, y con una gran profusión de escultura adosada si nos atenemos a la relación de artífices que intervinieron. De hecho, podría decirse que formaron parte los artistas más destacados de aquellos años, desde Bayeu hasta José Piquer, pasando por Alfonso Vergaz, Juan Adam, Manuel Ximénez, Dioniso Sánchez, etc... Escudos, medallas y leones, figuras de las virtudes y relieves alegóricos se repartieron en un monumento que debe reconstruirse a partir de una memoria económica *sobre el pintado del túmulo*, hecha por el dorador Juan Duque (21).

Es el único documento que aclara que la obra se componía de tres cuerpos sobre *cuatro Pedestales grandes*, a los que seguía una *Cornisa principal a dos trozos*, posiblemente un zócalo abierto para incorporar la *Gradería*. Ésta daba paso a un *Segundo cuerpo* que sostenía el *Arca o Sepulcro que sirve de Tercero Cuerpo*. Sobre la urna *sube la Pirámide quarenta pies con el escudo al tercio donde estaba la Fama*.

Ante estas someras noticias, la posible reconstrucción se aleja, sin duda alguna, de la estructura de tabernáculo que presentaban los catafalcos cortesanos de mediados de siglo, como los elaborados por Juan Bautista Saqueti para Juan V de Portugal o Bárbara de Braganza, tipología muy practicada por Ventura Rodríguez y que el mismo Villanueva diseñó en su *Libro de diferentes pensamientos...* (22). Utilizada para altares y retablos durante el siglo XVII y primera mitad del XVIII, presentaba, según Reese, las mismas características, basadas en planos cuadrados u octogonales y divisiones tripartitas: columnas, arco intermedio y cúpula (23).

El proyecto de Manuel Rodríguez se aleja igualmente del monumento funerario de los primeros Borbones españoles, aunque existen afinidades por la utilización del sarcófago/urna rematado por una pirámide. No es en la tipología del monumento estable donde hay que buscar las fuentes del túmulo señalado. Más bien nos inclinamos por el tipo de catafalco colosalista que hacia mediados de siglo se imponía en Roma. Especialmente habría que señalar el que José Pannini realizó en la iglesia romana de Santiago de los Españoles para las exequias de Fernando VI, un proyecto aprobado por el mismo Fuga y que consistía en una sucesión de zócalos para sostener la urna o sarcófago y cuyo remate lógico era el obelisco o la pirámide (24).

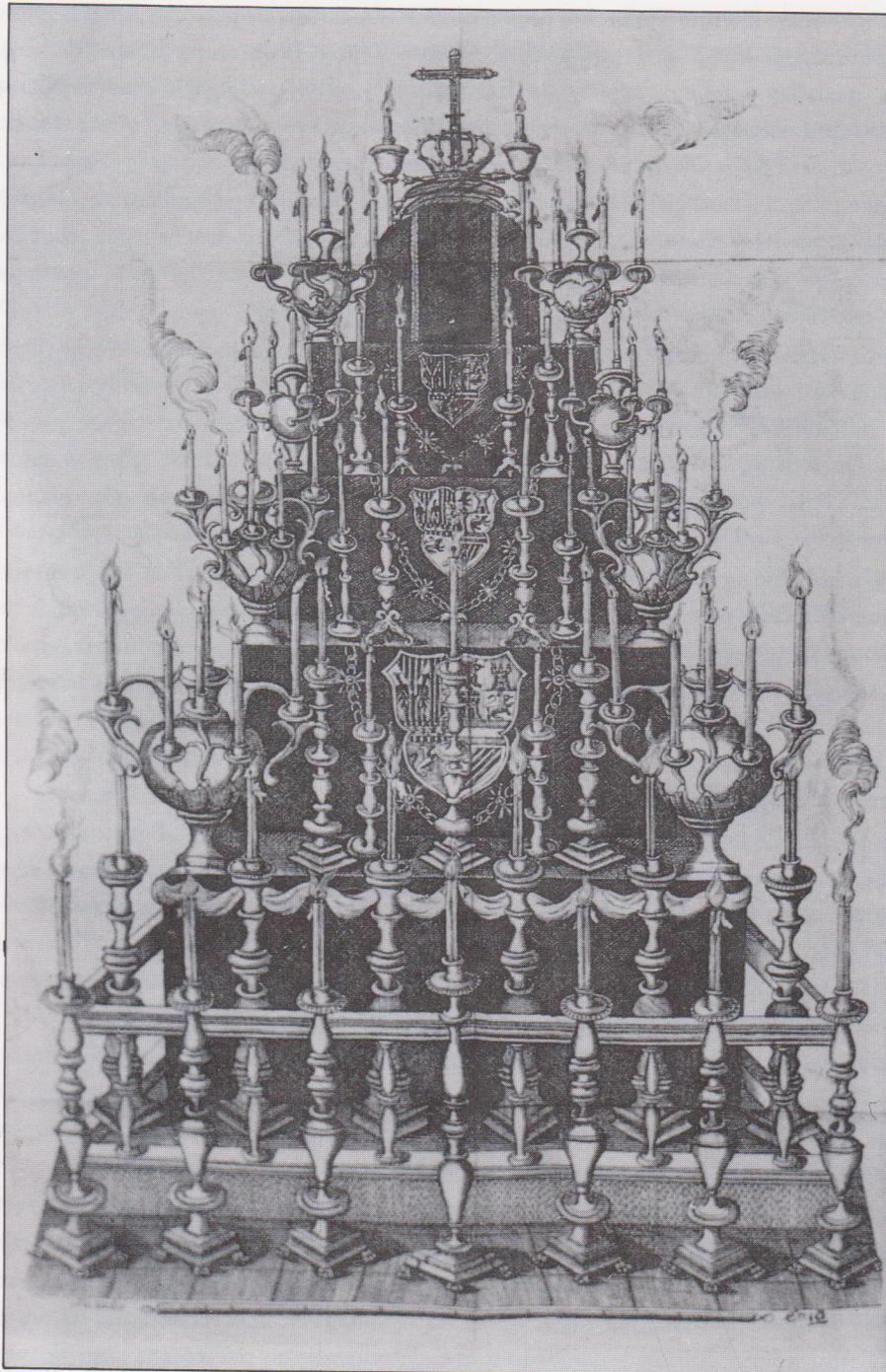
Volviendo a la memoria de Juan Duque, el "capelardente" tenía, además, cuatro Pirámides de gran altura sobre pedestales que ocuparon los ángulos de la obra. Siguiendo con esta memoria, los zócalos fueron decorados con relieves de *Leones y Castillos*; en la cornisa se figuró *en cada casetón, muerte y reloj de alas de Morcielago*. El sepulcro quedó flanqueado por las figuras de dos leones y, en uno de los frentes, por el retrato del monarca. Ángeles y coronas por todas las superficies. Las inscripciones, en *paramentos quadrángulos, despojos y festones de laurel* desplazaron por completo los motivos emblemáticos que no aparecen citados en los documentos.

La fórmula de los cuatro obeliscos o pirámides flanqueando el monumento refleja la descendencia directa de otro modelo y, en este caso, de soluciones berninianas del siglo anterior. Los obeliscos en las esquinas fueron incorporados por Bernini para el catafalco de Alejandro VII en 1667, solución repetida desde entonces para los túmulos papales, como el de Clemente X en 1676.

Rodríguez, pues, configuró su obra siguiendo un tipo romano desde presupuestos barrocos, en el que la pirámide o el obelisco, como elementos autónomos, constituyen la estructura al igual que en los monumentos funerarios estables. Aunque el sello sea tardobarroco, consigue incorporar la referencia arquitectónica necesaria para la renovación del catafalco y elimina el contenido emblemático. Sin embargo, la concepción de la obra y la adopción del modelo romano resultan tardíos en unos momentos en que el racionalismo teórico era tan evidente como las plasmaciones arquitectónicas de la corriente neoclásica. Ante esto, la hipotética razón de la elección de Rodríguez por Sabatini resulta gratuita, ya que ambos pertenecían a la escuela de transición que partía del último barroco.

Siguiendo un modelo similar, Juan de Villanueva plantea una propuesta muy diferente para el catafalco de Carlos III. El monumento aparece descrito en la Oración Fúnebre de las honras que el Ayuntamiento de Madrid editó tras sus exequias en la iglesia de Santo Domingo (25).

Como maestro de la villa, Villanueva debía encargarse del proyecto previa petición de los organizadores del acto que le exigieron un diseño... *en el qual procure unir el buen gusto con la sencillez* (26), cláusulas que influyeron, de alguna forma, en la parquedad escultórica y ornamental del túmulo.

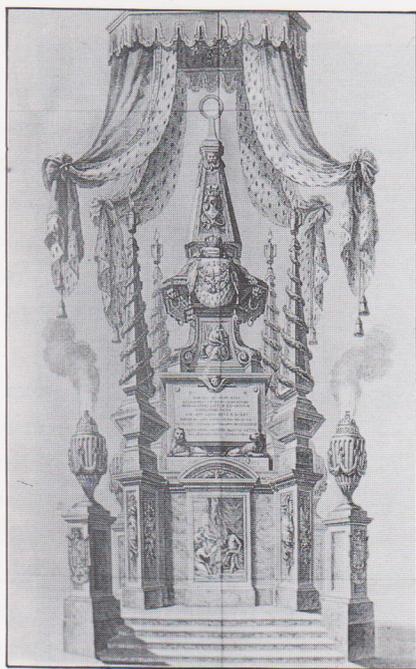


Túmulo de las exequias celebradas en la Real Capilla de Granada (1789).

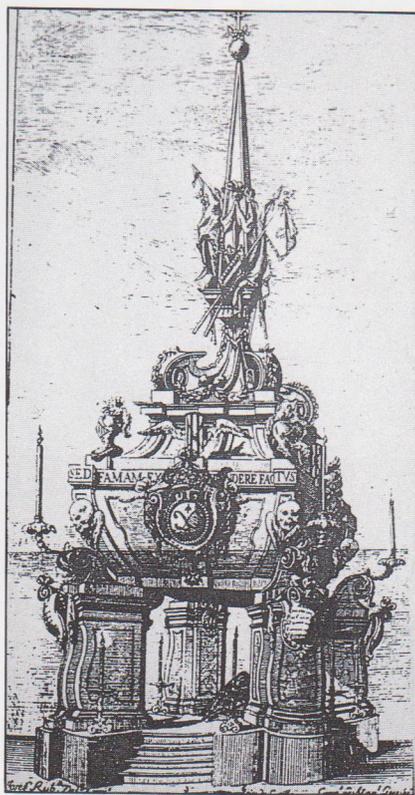
Tanto la lámina como la explicación del impreso —descrita por el propio arquitecto— detallan la solución ideada. Sobre un basamento circular como apoyo de todas las piezas efímeras e interrumpido, en su frente principal, por cinco gradas “se elevaban cuatro grandes pirámides de forma egipcia, con zócalos circulares...” Los obeliscos dejaban “tránsito” y flanqueaban otro zócalo, rectangular, en cuyos frentes se colocaron las inscripciones. “Este zócalo

recibía un pedestal circular con su basamento y cornisa..." con bajorrelieves de "cuatro acciones de las más sobresalientes y memorables de S. M." "Sostenía este pedestal la tumba compuesta de un plinto... sobre el qual quatro leones sostenían con sus espaldas la Urna..." cubierta por las insignias reales. A los lados de la urna, las estatuas de la Religión y la Continencia Conyugal y, en el frente, el retrato del soberano.

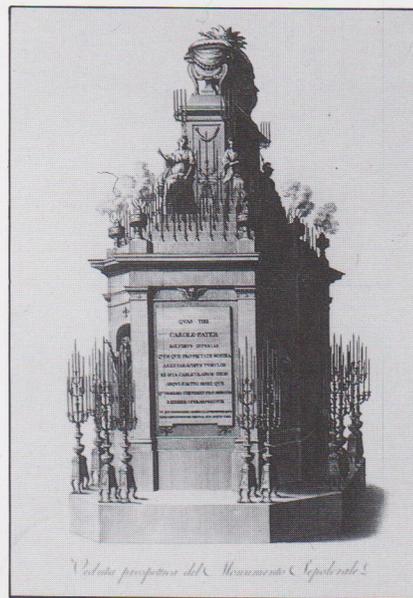
La idea de Villanueva parece partir de un monumento fúnebre erigido, dos años antes, para las exequias del duque de Osuna (27), ejemplo modesto levantado "sobre una tarima o basa... y sobre ella la urna sepulcral, al gusto griego..." y flanqueada por cuatro jarrones sobre pedestales. El arquitecto eliminó estos últimos para instalar, en 1789,



Túmulo de Carlos III levantado en las honras celebradas por la Real Junta Particular de Comercio y Consulado de Barcelona.



Catafalco de las exequias de Luis XV en Sevilla (1774).



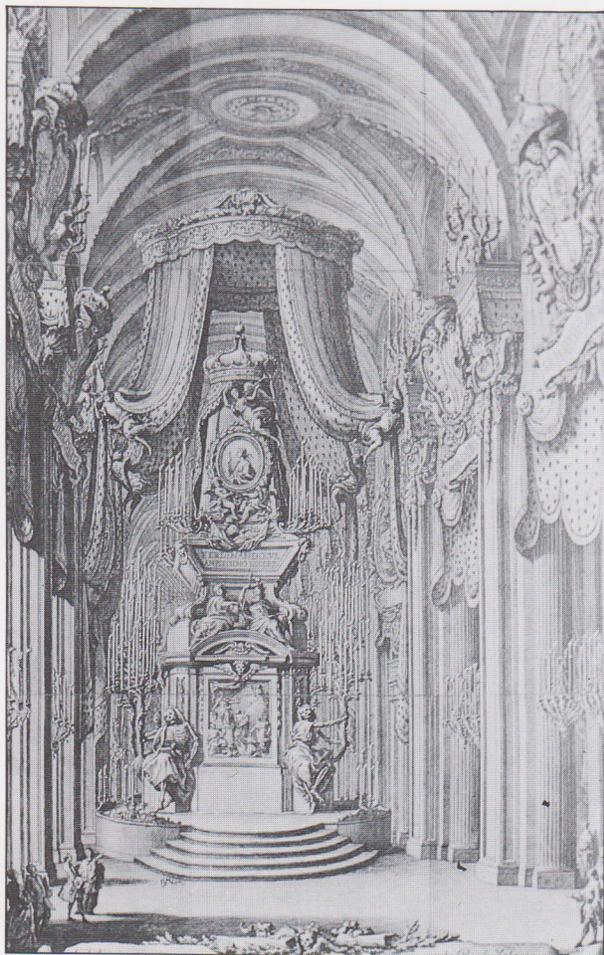
Túmulo para las exequias napolitanas de Carlos III.

cuatro obeliscos de gran altura y vitalizó el sepulcro en un conjunto más monumental. Con la incorporación de aquéllos, Villanueva desarticula, curiosamente, la imagen piramidal del monumento tal y como la debió plantear Manuel Rodríguez. Los obeliscos ascienden a una altura muy superior a la del sarcófago y la obra queda enmarcada en una composición más equilibrada. Rodríguez, por el contrario, desarrolló el ascencionismo y la verticalidad tradicional dada a la zona central, al núcleo simbólico que en Villanueva queda protegido en un nivel intermedio.

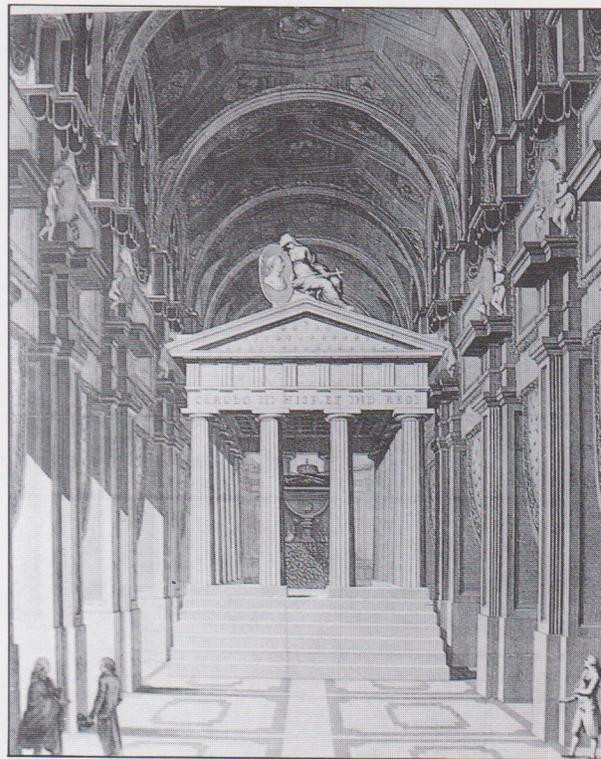
El túmulo municipal, a pesar de que no deja de ser un tipo originario de los catafalcos pontificios citados anteriormente, proyecta una concepción bien distinta del túmulo cortesano, al menos de la imagen que sobre éste se desprende en las memorias y listas de pagos, verdaderos arsenales de aditamentos decorativos. Villanueva concentra las inscripciones y bajorrelieves, las dos estatuas y el retrato del difunto en el núcleo central, despojando al basamento y obeliscos de cualquier recreación ornamental. En definitiva, podría decirse que el esquema tipológico es heredado, pero revestido con un tratamiento y un lenguaje neoclásico, solución que transformó un modelo recurrente.

En el resto de España no encontramos ninguna solución que se aproxime a un proyecto como el de Villanueva, más bien reproduce el esquema cortesano: obelisco o pirámide sobre el sarcófago. Dos ejemplos concretos pueden acercarse al tipo de estructura que, posiblemente, adoptó Manuel Rodríguez.

La primera se levantó en Barcelona, en la iglesia de San Francisco, a instancia de la Junta Particular y Consulado de Comercio del Principado (28). La obra fue diseñada por Pedro Pablo Montaña y la estampa corresponde al grabador Pedro Pascual Moles. La estampa nos ofrece una imagen bastante alejada del purísimo vilanoviano y la explicación conlleva todavía algunos arcaísmos inevitables, características de las Relaciones, a pesar de ciertas frases sugestivas como que "su arquitectura de orden compuesto y de tal gusto que unía la sobriedad antigua con el gusto y brillantez moderna..." En este ejemplo, la planta del zócalo no fue circular, sino "en quadro" con pedestales en los



Catafalco de Fernando VI en la iglesia de Santiago de los Españoles (Roma).



Catafalco de Carlos III en la iglesia de Santiago de los Españoles (Roma).

ángulos que "completaban el octógono". De gran altura, servían de apoyo a cuatro "vasos de perfumes". Seis gradas conducían a la plataforma del zócalo sobre el que "estaban colgados los tres cuerpos del Cenotafio..." En cuanto al primero, era "un macizo pedestal... quatro lados, y en sus ángulos correspondientes había quatro pedestales... en cuyos planos... se elevaban quatro pirámides... que sustentaban quatro vasos de cenizas..." Le seguía un segundo cuerpo "con proporcionada disminución" que lucía empresas, símbolos y jeroglíficos sobre la liberalidad y la generosidad del difunto. Encima se colocó la urna sobre otro pedestal, con ménsulas en los ángulos y bajorrelieves en los frentes. Por último, "La losa sepulcral tenía por remate una elegante pirámide de pórfido, en cuyo vértice lucía un círculo de oro, símbolo de la inmortalidad, para hacer memoria del inmortal nombre..." Las reminiscencias emblemáticas confieren a este catafalco matices barrocos.

Mayor elegancia presenta el cenotafio que erigió el Ayuntamiento de Sevilla en la catedral, obra que "observaba en su arquitectura, la simetría, euritmia, conveniencia y decoro magestuoso..." (29), frase que demuestra los eruditos conocimientos que en materia artística tenían los cronistas, si no fuera porque son coletillas comunes y

reiteradas de las Relaciones de finales de siglo. El acontecimiento fue narrado en dos folletos (30). Y la obra, en ambos impresos, se atribuye al "famoso romano, Scipion Perosini, Arquitecto e Ingeniero Hidráulico" y a Manuel Bernardo Mateo. Comparado con el catafalco barcelonés resulta menos artificioso, pero compositivamente se estructura siguiendo los mismos elementos.

Junto a estos dos ejemplos hay que citar otros túmulos de interés: uno original que nada tiene que ver con las anteriores composiciones y que fue llevado a la estampa tras las honras que celebró la ciudad de Cádiz. Sobre tres gradas se levantaba un bloque de base cuadrada para aguantar una pirámide truncada. La urna queda embutida en la parte superior del mismo bloque, por lo que sólo son visibles los ángulos laterales. En torno al monumento, figuras, vasos y trofeos.

En Sevilla encontramos otro túmulo que, a pesar de su configuración tradicional, debe enmarcarse dentro de la renovación arquitectónica del monumento fúnebre. Fue costado por la Real Sociedad Médica (31) y "Constaba de un solo cuerpo de orden corintio en cuyos ángulos había quatro machones o pilastrones... que formaban unas semiochavas y sostenían quatro espaciosos arcos..." El segundo cuerpo aguantaba una pirámide. Las figuras escultóricas hacían alusión a la medicina y a las cuatro partes del mundo. En la estampa, el catafalco aparece totalmente desprovisto de motivos ornamentales, de roleos o talla. Sólo las líneas y recuadros de los pedestales, de las cornisas y del remate indican el invisible juego cromático de las superficies, de mármoles fingidos y de intensos colores, una de las características más representativas de los túmulos erigidos para este monarca.

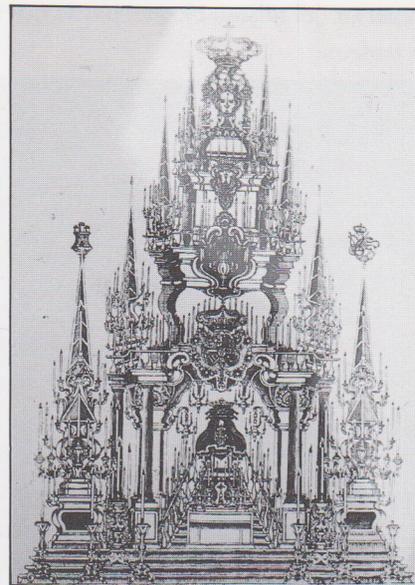
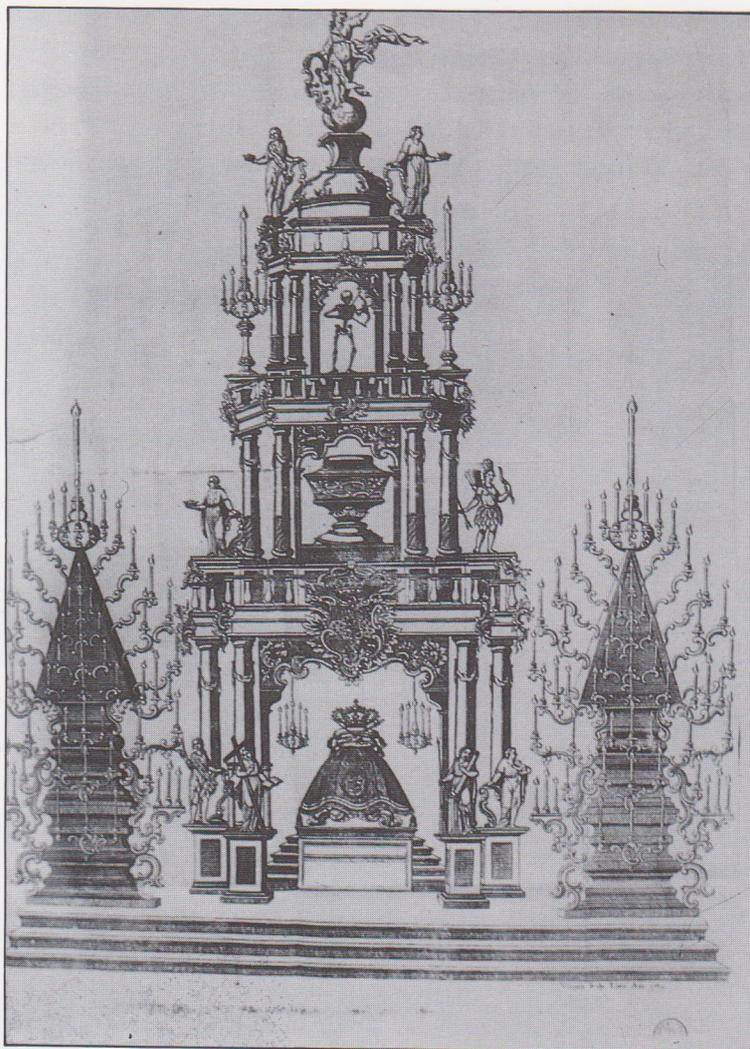
Hay que subrayar la ausencia del elemento macabro en la mayoría de estos ejemplos, por lo menos en las imágenes que los grabadores nos han dejado. Tampoco hay vestigios de cornucopias y cartelones avolutados para las antiguas invenciones, puesto que los jeroglíficos han cedido la plaza a severas e intactas lápidas funerarias. Los historiados candeleros de innumerables brazos para velas y cirios han sido sustituidos por cestones, macetas y urnas funerarias, formas y citas arqueológicas en la nueva estructura efímera. Las Relaciones también dejan entrever esa clase de referencias al puntualizar si era al "gusto griego" —más como falsa alusión a una ortodoxia neoclásica que como indicación al controvertido orden dórico— o si las pirámides eran "de forma egipcia". Muchos aspectos ponen en evidencia la superación de toda una serie de concepciones barrocas, entre ellas las de la propia muerte. La desaparición paulatina del elemento macabro, de la calavera y del esqueleto, es sintomático de una actitud más sosegada y en la que tuvo mucho que ver la lección teórica que, desde la Academia y la corte, se impuso durante el reinado carolino. No puede dejarse de mencionar a Winckelmann y a teóricos, como Mengs o Lessing, que formularon los principios de una estética receptiva en muchos círculos de España. Las investigaciones sobre el mundo clásico sorprendió a los artistas cuando verificaron que "el horrible esqueleto no juega ningún papel en el arte antiguo". A partir de entonces, el monumento funerario del mundo antiguo impuso un carácter más amable y sereno, alejado de las viejas concepciones, agresivas y pasionales.

Pero, con todo, el paso hacia el mausoleo neoclásico no se produjo en 1789. Los túmulos vistos han abandonado la retórica barroca por elementos más afines al repertorio clásico. Pero esta sustitución es meramente superficial. A excepción del levantado en Cádiz y del proyectado por Villanueva, ambos novedosos, tanto por la originalidad del primero como por la transformación que se opera en el segundo a partir de un modelo heredado, los catafalcos son una adopción tardía de esquemas italianos, o hispanos, como el sufragado por la Sociedad Médica de Sevilla, a los que se les ha acoplado el lenguaje neoclásico.

El retraso se acentúa, indudablemente, si se observa las dos propuestas que en aquel año se hicieron en Roma y Nápoles, en esta última Vanvitelli había proyectado un monumento colosal y macizo, rematado por una gradería piramidal que sostiene la urna (32). Sin embargo, más interés presenta el templo que, bajo la dirección de José Nicolás de Azara, realizó José Pannini en la iglesia romana de Santiago de los Españoles (33), una auténtica apología a las reglas más ortodoxas del neoclasicismo y una traducción en madera de muchas propuestas de Francesco Milizia. El cenotafio romano, ideado como un templo dórico y monóptero, representa una formulación arquitectónica que traduce una de las discusiones más apasionantes entre los teóricos de la época a propósito del orden dórico (34).

No hay que dejar de ver en el templo de Pannini la identificación que se produce entre lenguaje y estructura, entre forma y función, la asociación entre la formulación arquitectónica y el mensaje político que resaltó las empresas

artística del difunto. Quizá, Azara y Pannini intentaron resumir en la ceremonia fúnebre el mejor resultado de las campañas arqueológicas en las que tanto empeño puso Carlos III.



Catafalco de Fernando VI en Lima (1760).

Catafalco de Carlos III en Lima (1789).

El que el catafalco español se presente con retraso y anclado en el pasado no es un fenómeno exclusivo del monumento fúnebre. Como ha señalado el profesor Bonet, en su estudio sobre las arquitecturas provisionales levantadas con motivo de la proclamación de Carlos IV (1789), se reproduce "el barroco tardío": "La opción de una nueva arquitectura racionalista como la que propugnaban los arquitectos franceses no había cuajado todavía en España, anclada en el barroco. Los jóvenes arquitectos de la tercera generación neoclásica, Silvestre Pérez y Antonio López Aguado, arquitectos del palacio de Villahermosa, desarrollaron su obra e influencia fragmentariamente" (35).

En contraposición a cualquiera de los ejemplos mencionados, las descripciones de otras exequias peninsulares niegan el mínimo avance del monumento fúnebre. En Murcia encontramos "un suntuoso túmulo... compuesto de cuatro cuerpos en figura ochavada, sostenido de ocho columnas sobre el primer cuerpo, y con un graderío en quadro de banderas corridas..." (36). Los jeroglíficos, "colgaduras y adornos", la "singular idea" que menciona la crónica indica una puesta en escena muy arcaica todavía. Lo mismo puede decirse de la máquina erigida en la catedral de Mallorca, de abundante decoración macabra y emblemática "sobre base cuadrilonga" (37). El ejemplo santanderino es aún más significativo de la herencia barroquizante que pesa sobre la obra efímera: una gradería piramidal sobre un cuerpo "de figura paralelepípeda", coronada por la figura del esqueleto. Los emblemas y jeroglíficos se comentan

pormenorizadamente en esta curiosa narración manuscrita de las exequias por Carlos III en Santander (38). La estampa del túmulo granadino es, igualmente, un ejemplo de las soluciones posibles ante una estructura costosa y rutinaria.

El mismo contraste existe con las máquinas erigidas en Hispanoamérica. Los grabados dan buena cuenta del alejamiento de los distintos focos o zonas, cada vez más acusado. El caso de Lima es ejemplar, obra significativa de la fusión entre un esquema renacentista —cuerpos superpuestos y decrecientes, siguiendo una planta octogonal— y un ornamento “rococó” en la formación de los arcos y en los múltiples candeleros de las pirámides (39). Lo mismo se observa en el baldaquino de Manila, plantado en una plataforma abalaustrada con siete gradas de acceso. El sarcófago y el remate final proyectan una decoración sinuosa, floral, un rococó superpuesto a un baldaquino, prototipo de catafalco de más larga duración (40). El ejemplo de Guatemala, cuya Relación es todavía una joya de las manifestaciones emblemáticas (41), y de Nueva España ofrecen otras variantes de catafalcos anclados en presupuestos barrocos, particularmente este último, proyectado para la catedral de Puebla de Los Angeles, una auténtica fachada de seis cuerpos con grandes y curvos arbotantes, bordeados de hojarasca que sostenían la falsa y aparatosa máquina, un telón sin fondo apoyado al coro de la catedral (42).

En resumidas cuentas, muy pocos fueron los focos que consiguieron plasmar un aparato efímero neoclásico. Gran parte de aquellos monumentos fúnebres no superaron la herencia del pasado y, en este sentido, puede decirse que los túmulos de 1789 fueron la última expresión de un género esencialmente barroco.

Llegar a esta conclusión plantearía una paradoja, puesto que altera las cualidades que, desde el punto de vista historiográfico, han sido adjudicadas al arte provisional y, por otra parte, significaría resaltar la incoherencia que entre lo estable y lo efímero se produce en el último tercio del siglo. Paradoja y contradicción fueron los fenómenos más significativos, entre otros motivos porque la arquitectura neoclásica sí que fue reconocida y practicada en el ambiente artístico de muchos centros y no sólo en la corte y, en ellos, los catafalcos más que reflejar los avances en tales materias, tradujeron, ante todo, el ocaso de un férreo lenguaje que pervivió durante todo el siglo.

Frente a la dependencia con el pasado, hubo un intento de búsqueda por encontrar una salida implicada con una actitud estética en boga a través de dos vías: aquella que, desde un punto de vista literario, criticó la característica primordial del túmulo barroco, es decir, su revestimiento simbólico y emblemático, y la que impuso o integró un nuevo lenguaje al modelo tipológico heredado. Ambas vías no aparecen en los momentos clave precisamente, no significan más que una solución intermedia o de compromiso, ya que no quebrantaron el esquema tipológico del túmulo tardobarroco, la estructura esencial de la obra efímera. En algunos casos, tan sólo fueron la proyección representativa, el mensaje y su valor operativo en los esquemas sociales del último tercio del siglo o, en otras palabras, la pedagogía reformista y el revestimiento neoclásico, los aspectos que alteraron el catafalco.

En este fenómeno hay, quizás, un problema más complejo, determinado por la profunda imbricación existente entre la estructura fúnebre y las manifestaciones del barroco, dado que encontramos una actitud permisiva, en cierto sentido, hacia el túmulo barroquizante de las honras reales al mismo tiempo que una orden de Carlos III había prohibido la realización de retablos y altares de madera. Al igual que éstos, los catafalcos promovían la mayoría de las veces la misma “deformación” que los retablos. Mientras que los reformistas y teóricos apenas mencionaron los excesos de la obra efímera, se ensañaron con una estructura estable como el altar, crítica que a principios del siglo XIX es todavía recordada por las diatribas de Llaguno.

Habría que preguntarse si tal actitud permisiva no es el reflejo de que el escenario de la glorificación del rey es todavía tan imprescindible que, ante la necesidad de mantener esa puesta en escena, muchas veces no se cuestionaron opciones en cuanto a estilo, barroco o neoclásico. En la contradicción existente subyace un factor esencialmente ligado a la teoría política del antiguo régimen y a la riqueza escenográfica del barroco, que supo magistralmente exaltar la última ceremonia del monarca. Desde este prisma, las pervivencias barrocas tienen una lógica en las funciones de exequias en tanto que todavía proyectan una ideología operativa, pero, curiosamente, inserta en esquemas compositivos y no en la apariencia lingüística, como tampoco en el tratamiento ornamental ni en el contenido simbólico. En Madrid, Sevilla o Barcelona, la fórmula se resuelve en un dilema estético que utilizó o transformó los modelos barrocos, pero condenó sus símbolos.

1 La llegada de Sabatini desplazó el lenguaje clasicista del barroco Ventura Rodríguez, pero, como indica Carlos Sambricio, ni su concepción ni su actividad artística llegaron a la creatividad de un Fernando Fuga o de su propio maestro, el creador del palacio de Caserta. Cfr. "Luigi Vanvitelli y Francisco Sabatini: sobre la influencia de la arquitectura italiana en España", *B. S. A. A.*, 1979, XLV, pp. 427-438.

2 Como arquitecto de palacio y del Ayuntamiento, Juan Bautista Saqueti fue el encargado de los proyectos para los catafalcos de Felipe V, Juan V y María Teresa, reyes de Portugal, y Bárbara de Braganza.

3 Para el catafalco citado y, en general, la arquitectura efímera en Francia en la segunda mitad del siglo XVIII, cfr. Alain Charles Gruber, *Les Grandes Fêtes et leurs Décors à l'époque de Louis XVI*, Geneve, Droz, 1972.

4 Catafalco reproducido en el estudio y repertorio de M. Fagiolo y S. Carandini, *L'effimero barocco, Strutture della festa nella Roma dell'600*, Roma, Bulzoni editore, 1977.

5 Fischer von Erlach retoma el tema en 1714 en el monumento fúnebre por el conde Wratislao de Mitrowiz, reiterándolo en su álbum de estampas sobre edificios antiguos, cfr. la edición facsímil del *Entwurf einer historischen Architektur* (Wien, MDCCXXI), Dortmund, 1978, lam. 122.

6 Para Fritz Novotny es uno de los ejemplos más claros de la transformación experimentada en los monumentos barrocos; manteniendo un aspecto teatral, Canova consiguió el modelo más próximo al ideal clásico, cfr. *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 374-875.

7 Yves Bottineau, "El panteón de Felipe V en La Granja", *Archivo Español de Arte*, 1955, núm. 111, t. XXVIII, pp. 263-266.

8 F. J. Sánchez Cantón, *Escultura y pintura del siglo XVIII*, vol. 17 del *Ars Hispaniae*, Madrid, 1958, p. 268.

9 Carlos Sambricio argumenta que existe un fenómeno paralelo: un gusto por el nuevo ideal arquitectónico —rotonda, obelisco y pirámide en el manuscrito de Villanueva— que conviven con "la labor barroca que despliegan los arquitectos italianos en la corte" y que no es más que el síntoma de la confusión de los planteamientos clasicistas a partir de 1760, cfr. "Las oraciones en la Academia de San Fernando" en *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986 p. 73. Sobre el manuscrito de Hermosilla (1750) el profesor Bonet indica que los dibujos están "concebidos con el aliento del gran barroco italiano, en el que Fuga tuvo una gran influencia en la concepción un tanto colosal de las fábricas", cfr. "Utopía y realidad en la arquitectura" en el Catálogo de la Exposición Doménico Scarlatti, Madrid, 1985, p. 73. Para el descubridor del manuscrito, Delfín Rodríguez, Hermosilla "inaugura una línea de rigor racionalista en la concepción de los lenguajes y de los tipos" aunque se inserte en un contexto contradictorio, cfr. "De la utopía a la Academia. El tratado de arquitectura civil de José de Hermosilla", *Fragments*, 1984, núm. 3, p. 60. También en este mismo contexto contradictorio habría que incluir la traducción de la obra del padre Christiano Rieger, realizada por Miguel Benavente en 1763 (*Elementos de toda la arquitectura civil*). Rieger menciona la necesidad de incluir una pirámide u obelisco en todos los puntos cruciales de las ciudades —propuesta que de forma literal nos remite a la política papal del primer barroco romano.

10 Para Jan Bialostcki el desarrollo de las "ruinas" como motivo funerario se efectuó en el clasicismo barroco, cfr. *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973 p. 194. En España son los diseños de Diego de Villanueva los primeros en señalar un carácter y un concepto intelectual de la interpretación de la

Antigüedad, según Reese, muy próximo a la emoción y al dramatismo piranesiano. Ver portada y lámina 12 de la ed. facsímil del *Libro de diferentes pensamientos, unos inventados y otros delineados* (1754) y la Introducción y Notas de Thomas F. Reese pp. 13, 29 y 49.

11 Antonio Ponz, *Viaje a España*, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella, Madrid, Joaquín de Ibarra, 1776-1794 (Madrid, Aguilar, 1947), t. I, pp. 61-62.

12 Marqués de Ureña, *Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato y Música del Templo: Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y crítica facultativa*, Madrid, MDCCCLXXV.

13 *Relación de las solemnes exequias, que por el señor Rey Luis XV. El Muy Amado, Rey Christianísimo de Francia consagró a su inmortal memoria en el Real Convento de San Francisco de la muy noble y muy Leal Ciudad de Sevilla la Nación Francesa en dicha ciudad en los días 22 y 23 de junio de 1774 y de los públicos votos que por la felicidad del Señor Rey Luis XVI, su sucesor y nieto hizo al todo poderoso el día 26 del propio mes, y año.* Con licencia: en Sevilla, en la Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez, en calle de Génova.

14 Bianca Tavassi la Greca, "Il decenio romano di Filippo Juvarra", *Storia dell'Arte*, 1981, núm. 41, pp. 21-30.

15 Reproducido en el artículo de M. G. de la Coste-Messelière, "Pompes Funèbres", *L'Oeil*, 1959, núm. 59, p. 33.

16 Comparado con el número de libros o Relaciones editadas sobre las exequias de la primera mitad del siglo XVIII, las honras por estos monarcas fueron escuamente publicadas. Con Carlos III volvemos a encontrar un aumento palpable de crónicas impresas y manuscritas sobre sus exequias.

17 Archivo General de Palacio, Sección Histórica, Caja 77.

18 Un manuscrito de la Biblioteca del Museo Municipal, M/353, *Etiquetas de palacio. Origen, Historia y Oficios de los Porteros de Cámara del R. N.º Sr. y Curiosa Crónica de Madrid en el año de 1789*, ofrece una breve narración sobre las honras de la iglesia del convento de la Encarnación, celebradas el 11 y 12 de marzo de 1789. Del túmulo tan sólo se dice lo siguiente: "En el túmulo estaba esculpido el epitafio: Carlos III Rey de España príncipe religioso. Amado de Sus Pueblos, temido de sus enemigos y respetado de todos. Murió en 14 de diciembre de 1788".

19 Toda la documentación relativa a estas exequias se encuentra en la referida caja 77 de la Sección Histórica del Archivo General de Palacio.

20 A manera de anécdota y en relación a las dimensiones de esta obra, resulta curioso señalar las consecuencias que originó el montaje del monumento según demuestra la *Relación de gastos causados en los Reparos hechos del convento de la Encarnación de Madrid por los deterioros que padeció la fábrica con el Túmulo que sirvió en las exequias del Rey a...* La restauración estuvo a cargo de Blas Mellado, bajo la dirección de Sabatini. A. G. P., Sec. Hist., caja 77.

21 Existe más información sobre el catafalco de Manuel Rodríguez en el archivo de la Academia, por lo que se desprende del estudio de Carlos Sambricio, "Datos sobre los discípulos y seguidores de don Ventura Rodríguez", en *La Arquitectura Española de la Ilustración*, Madrid, 1986, pp. 245-304.

22 Diego de Villanueva, op. cit., lám. 20

23 *Ibidem*, Introducción de Thomas F. Reese, p. 53.

24 *Relación de las exequias que a la Magestad del Rey Católico D. Fernando VI. Se hicieron en la Real Yglesia de Santiago de los Españoles en Roma Siendo Ministro Encargado de los Reales*

Negocios de S. M. El Emo. Rmo. Señor D. Joachím Portocarrero Cardenal Obispo Sabinense, Protector de los Reynos de España, Baylo, y Comendador del orden Jerofolimitano, &c. Con licencia en Roma. MDCCCLX. En la Imprenta de los Hermanos Joachin y Juan José Salvioni, Impresores del Vaticano, en el Archigimnasio de la Sapiencia.

25 Fr. Manuel de Espinosa, *Oración Fúnebre que en las solemnes Exequias, que hizo la muy Noble Villa de Madrid, con asistencia de su V. Cabildo Eclesiástico a la Dulce Memoria de su Difunto Rey El Señor Don Carlos III, En La Iglesia de Santo Domingo de Real de la misma corte, día 14 de abril de 1789.* Madrid, MDCCCLXXXIX, En la Imprenta de la Viuda de Ibarra.

26 Toda la documentación sobre estas exequias se encuentra en el archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, Secretaría, 2-355-2.

27 La descripción de estas exequias apareció en el *Correo de Madrid*, núm. 81, sábado 28 de julio de 1787, p. 350.

28 *Pompa Fúnebre y solemnes exequias que la Real Junta Particular y Consulado de Comercio del Principado de Cataluña consagró a la Memoria de su Amado Rey y singular bienhechor el Señor Don Carlos Tercero... el día 15 de enero de 1789.* BARCELONA, POR FRANCISCO SURIA Y BURGADA, IMPRESSOR DE SU MAGESTAD, CALLE DE LA PAJA.

29 *Relación de las exequias que la Muy Noble y Muy Real Ciudad de Sevilla hizo por el Alma del Rey Carlos III. En los días 25 y 26 de Enero de 1789: Con la Oración Fúnebre que se dixo en ellas.* Madrid, MDCCCLXXXIX, En la Imprenta de la Viuda de Don Joachin Ibarra, con las licencias necesarias.

30 *Ephemeride de las Honras y Sentimientos que ha hecho la M. N. y M. I. Ciudad de Sevilla por la muerte del Sr. D. Carlos Tercero: Tribunales, que asistieron: Descripción del Sumptuoso Túmulo, que puso entre los dos Choros de la Santa Patriarcal Iglesia: Parroquias, Y Religiones que cantaron Misas, Vigilias y Resposos: Exequias que han hecho varios cuerpos, y Comunidades: Proceßión de Rogativa, y otras curiosas cosas.* La Escribió D. F. J. D. C. H. En Sevilla: por D. Antonio Carrera, en calle Génova. Año de 1789.

31 *Relación de las Solemnes Exequias hechas al Rey N. S. D. Carlos III. Por la Real Sociedad de Medicina y demás Ciencias de Sevilla, con el Sermón Predicado por su Socio Erudito el P. M. Manuel Gil de los Clérigos Menores,* Con licencia: En Madrid. En la Oficina de Benito Cano. Año de MDCCCLXXXIX.

32 *Descrizione e Veduta della Real Cappella col Monumento Sepolcrale ed apparato Funebre nell'atto della Celebrazione de Funerali del Monarca delle Spagne Carlo III di Gloriosa Memoria.*

33 *Relación de las exequias que celebraron los Españoles en su Yglesia de Santiago de Roma a la Memoria de Rey Carlos III. De orden de su bixo el Rey Nuestro Señor Don Carlos IV. Siendo*

Ministro Plenipotenciario a la Santa Sede Josef Nicolás de Azara. En Roma por Marcos Pagliari Impresor de S. M. Católica. MDCCCLXXXIX.

34 Delfín Rodríguez ha realizado una revisión nueva sobre el tema en el teórico José Márquez, "El orden dórico y la crisis del vitruvianismo a finales del siglo XVIII: La interpretación de Pedro José Márquez". *Fragmentos*, 1986, núm. 8 y 9, pp. 20-41.

35 Cfr. Antonio Bonet Correa, "La Última Arquitectura Efímera del Antiguo Régimen", introducción a la ed. facsímil de la *Descripción de los Ornatos Públicos de Madrid en la Coronación de Carlos IV*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

36 *Relación sucinta de las Solemnes Honras que hizo la Ciudad de Murcia a la buena memoria de su difunto Rey el Sr. Don Carlos III.* (S. A.; S.L.)

37 *Noticias de las Exequias que la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Reyno de Mallorca hizo en la Iglesia Cathedral de la Isla el día 15 de Febrero de 1789. A la Católica Magestad del Señor D. Carlos III, Rey de España, I de las Indias.* Palma. En la Imprenta Real.

38 Pedro García de Diego, *Finezas del Dolor, veneración y fidelidad, Demostradas en la Relación de las Solemnísimas Honras que la M. N. S. Leal Ciudad de Santander consagró a la tierna memoria de el Señor Rey D. Carlos III (que en paz descansase)...*

39 Juan Rico, *Reales Exequias que por el fallecimiento del Señor Don Carlos III, Rey de España y de las Indias, mandó celebrar en la Ciudad de Lima, Capital del Perú, el Excelentísimo Sr. Don Teodoro de Croix... En la Imprenta Real.* Año de 1789.

40 *Descripción de las Fúnebres Exequias y Regio Mausoleo que a la Perpetua memoria del Sabio, Justo, Pio, Generoso y magnanimo Rey de las Españas, y de las Indias, Don Carlos III (que de Dios goce) ofreció la M. N. y S. L. Ciudad de Manila, Cabeza de las Islas Filipinas, en los días seis y siete de Octubre del año de 1790... Con las licencias necesarias en el convento de Nuestra Señora de Loreto del Pueblo de Sampaloe, por el Hermano Balthasar Marino, Donado Franciscano.* Año de 1791.

41 Carlos Cadena, *Descripción de las Reales Exequias que a la tierna memoria de nuestro Augusto y Católico Monarca el Señor D. Carlos III. Rey de España, y Emperador de las Indias se hicieron de Orden del Real Acuerdo en la Muy Noble Ciudad de Guatemala...* Impresa con las licencias necesarias por D. Ignacio Beteta.

42 *Reales Exequias celebradas en la Santa Iglesia Cathedral de Puebla de los Angeles por el Alma del Señor Don Carlos Tercero, Rey Católico de España y de las Indias, en los días 9 y 10 de julio de 1789.* Dispuestas por los Regidores D. Josep Estevan de Ureta y D. Joseph Bernardo de Azpiroz, Comisarios de la Nobilísima Ciudad Impresas en el Real Seminario Palafoxiano de la misma ciudad.