

TÚMULOS DE TEODORO ARDEMANS DURANTE EL REINADO DE FELIPE V

Beatriz Blasco Esquivias

Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense

Al igual que otras obras promovidas por la Corona durante la Edad Moderna, el control y administración de los túmulos erigidos por la Corte para honrar la memoria de los monarcas estuvo sujeto a las Instrucciones Generales para las Obras Reales emitidas por Felipe III en 1615, si bien, en estos casos, el ritual de su exhibición pública se vio además determinado por un rígido ceremonial -instituido también por los Austrias para normalizar el desarrollo de estas conmemoraciones luctuosas- que llegaría a condicionar, incluso, su propia evolución artística (1).

Hace algún tiempo, al estudiar la figura del Maestro Mayor de Obras Reales en el siglo XVIII, recogimos una tardía información documental, según la cual competía a este oficial "disponer y trazar y dibujar los túmulos para las honras funerales que se celebraban en el fallecimiento de las personas Reales" (2). Confiando en la fiabilidad de esta noticia, deberíamos adjudicarse los titulares de dicho empleo la autoría de cuantas máquinas funerarias hubiera promovido la Corte durante el desempeño de su cargo; sin embargo, en una fecha cercana a la maestría mayor de Ardemans (1702), Churriguera renovó el repertorio tipológico de los túmulos al realizar el de María Luisa de Orleans, en 1689, adjudicándose una competencia que tradicionalmente había detentado el maestro mayor y desbancando a otros artistas que concurren al concurso público abierto en aquella ocasión para elegir la traza más adecuada. Parece, por tanto, que su intervención marcó una ruptura no sólo en la concepción artística del túmulo, sino en la tramitación misma de su ejecución, al despojar al maestro mayor de una facultad que había gozado exclusivamente durante toda la centuria.

Es significativo que esta novedad se produjera durante el controvertido ejercicio de José del Olmo, pero no puede justificarse en una maniobra política para perjudicar sus competencias -de las que gozaba ya plenamente, tras su reincorporación a la maestría mayor después de la muerte de Herrera *el Mozo* en 1685 (3)- ni entenderse como una contravención de las normas vigentes en el ámbito de Obras Reales, pues, de ser así, hubiera desatado una fuerte polémica entre los oficiales perjudicados. En realidad, la elección de la traza del maestro mayor (al que podía solicitarse más de un diseño para cada ocasión, según nos informa Adita Allo) fue una práctica habitual en la Corte, pero no era un asunto regulado como competencia privativa de dicho empleo.

Las Instrucciones para Obras Reales no dispusieron originalmente ninguna advertencia sobre este particular, ni tampoco se añadió nada al respecto en las sucesivas reediciones del siglo XVII, de manera que quizá fuera este el resquicio por donde se coló la posibilidad de concursar libremente las trazas (primero, entre los empleados de las Obras y luego, entre los artistas más capacitados del lugar, sin considerar su pertenencia o no a la plantilla) e incluso de adjudicarlas directamente a alguno de estos sin otros prolegómenos, como sucederá también durante el ejercicio de Olmo.

El concurso público fue, entonces, un sistema aceptado en la Corte para dirimir la proyección de los túmulos. La trascendencia de las máquinas efímeras y de la celebración en que se enmarcaba su construcción, proporcionó a los artistas locales la oportunidad de destacar públicamente en una Obra Real y de solicitar el reconocimiento oficial a su labor con la concesión de un empleo de pie fijo. El caso más relevante es, sin duda, el de José de Churriguera, que obtuvo la ayudantía de trazador mayor gracias al éxito de su catafalco para la reina María Luisa. Una vez introducido en el engranaje oficial por este medio, quizá pensaba que podría aspirar a otros cargos

superiores y llegar incluso a detentar la maestría mayor si la coyuntura era favorable, lo que, como sabemos, no sucedió. Otros ejemplos coetáneos nos confirman, sin embargo, la excepcionalidad de la gracia concedida en aquella ocasión y nos indican que el férreo gobierno de las Obras Reales no se dinamizó por esta vía, pues, aunque los pretendientes a un empleo argumentaran su participación en la formación de un túmulo -traza o hechura-, nunca se consideró un factor vinculante para acceder a las oficialías, como tampoco se consideró vinculante el haber trabajado a jornal o por contrata en cualquier otra obra de iniciativa regia. Recordemos a este particular los casos de Manuel Arredondo -que argumentó la hechura de varios túmulos para acceder a una aparejaduría- o de Pedro de Ribera -que arguyó su asistencia temporal a las obras para ocupar el empleo de Churriguera o una aparejaduría vacante- ambos con idéntico resultado negativo (4).

Una vez elegida la traza, se concursaba también su ejecución siguiendo el sistema habitual de pregones públicos y de remate a la baja, intentado favorecer por todos los medios a la agotada hacienda real. Entonces, el papel del maestro mayor quedaba limitado a velar por los intereses oficiales que representaba su cargo, emitiendo las condiciones de ejecución, estimando el coste de la fábrica a la vista de la traza elegida por la autoridad competente, supervisando las tareas, diligenciando los trabajos para que estuvieran listos en la fecha prevista y, finalmente, reconociendo las obras para certificar su correspondencia con el diseño elegido y su ajuste con el precio convenido. Estas funciones le competía desempeñarlas en todos los casos posibles, con independencia de quién fuera el autor del proyecto y la persona en quien se hubiera rematado la hechura, que podía ser él mismo en ambos casos, si bien la lógica determinaba, en el último supuesto, que se recurriera a otros empleados para evaluar los resultados obtenidos.

Durante el reinado de Carlos II, el Ayuntamiento de Madrid y la Casa Real siguieron los mismos trámites para levantar sus túmulos funerarios y ello explica que no siempre se pueda adjudicar la autoría de estas máquinas a la persona que detentaba la maestría mayor en cualquiera de las instituciones citadas. En la Villa era un procedimiento habitual y en la Corte fue una práctica también ordinaria durante este período. Después se extinguió, aquí, como la vida del rey, en 1700 (5).

No disponemos de datos suficientes para establecer cuál fue el funcionamiento seguido en la tramitación particular de este tipo de empresas en uno y otro sitio durante el siglo XVI y buena parte del XVII, pero sí conocemos los criterios que gobernaron las obras municipales en este período y nunca hemos encontrado indicios de que los túmulos recibieran un trato particular y diferente al de otras obras que determinara una predilección por el maestro mayor a la hora de formar las trazas. Sus diseños podían o no ser elegidos, pero las únicas facultades que ejercía entonces en el desempeño de su cargo eran la elaboración de condiciones, la tasación y la supervisión de los trabajos. Por lo que se refiere a la Corte, también hemos perfilado las pautas que definieron el gobierno de sus obras durante el reinado de los Austrias, según las cuales la responsabilidad primera y última de las empresas de iniciativa regia correspondía al maestro mayor o a los aparejadores que servían sus ausencias. De acuerdo con ello, los túmulos reales quedarían a cargo de su arquitecto principal, obligado por las competencias de su empleo no sólo a formar las trazas, sino a prevenir su ejecución material. Sin embargo, a finales del siglo XVII, durante el ejercicio de José del Olmo, se modificaron los criterios imperantes y se relajaron los hábitos tradicionales al elegir varias veces un proyecto que no era del maestro mayor. No por ello se perjudicaba su crédito ni se iniciaba una vía de tramitación extraordinaria, sino que se aplicaba la normativa vigente con un resultado distinto al conocido hasta entonces.

El propio veedor de obras reales, en 1711, confirma que el concurso fue el sistema instituido por los Austrias para seleccionar el diseño de sus túmulos, sin restringir obligatoriamente la concurrencia a los oficiales de las Obras:

"... Pero en este genero de funciones -dice- se suele variar según la voluntad de la Majestad, ya en templo, elección de diseño o plantas: estas se mandan hacer al Maestro Mayor u otros trazadores y de las que hacen se elige la que parece o se tiene por mejor; y después se da orden al veedor para que con los Oficiales Reales se ejecute la obra según ella o a jornal, a destajo o por ajuste del Maestro Mayor con los artífices y al que entra en la obra se le da la planta y no vuelve a la veeduría y regulando el importe por el maestro mayor manda Su Magd. a consulta del Sr. Superintendente se ejecute lo que es más de su real agrado y se suministra el dinero que se presupone preciso para que se ponga por

obra..." (6).

Según estas noticias, la formación de trazas para tales funciones escapaba a las competencias ordinarias del maestro mayor y se decidía siempre por concurso abierto. Abundando en esta idea, un informe emitido en 1746 señala que, hasta 1700, los diseños para tales ceremonias cortesanas se seleccionaban por esta vía, pregonándose luego la ejecución, y que fueron los Borbones quienes confirieron esta facultad al maestro mayor con carácter privativo (7).

A. Allo, que ha estudiado la secuencia de todas las honras fúnebres celebradas en el siglo XVII, señala a este respecto que, aunque la tramitación se hiciera mediante concurso, como afirmaba Morante, siempre se prefirió la traza del maestro mayor, continuando los Borbones la misma tradición de sus predecesores (8).

La existencia de varias excepciones a finales de la centuria conjuga unas ideas de apariencia contradictoria y confirma la precisión de las palabras de Morante. El caso más conocido es el de José de Churriguera en 1689, pero hubo otros que también *perjudicaron* las supuestas competencias privativas de José del Olmo. En 1690, a la muerte del Elector Palatino, la Corte inició los trámites habituales para concursar las trazas del túmulo, a fin de señalar el coste de la que resultara seleccionada. Como apremiaba el tiempo y se padecía una terrible crisis económica, se decidió reutilizar el capelardente de las últimas honras celebradas en el monasterio de la Encarnación, donde todavía se localizaba, y se resolvió encargarse directamente la traza a Churriguera, en quien se ajustó también la hechura de la máquina (9). En este caso podemos explicar fácilmente que se recurriera a él: no porque fuera oficial interino de obras reales, sino por el resonante éxito obtenido un año antes y porque su propuesta se acomodaría sin problemas a la estructura conservada en el convento, pues era la que había trazado él mismo para celebrar la muerte de la reina María Luisa.

Diez años después moría Carlos II. Como era preceptivo, la Corte emprendió diligencias para formar el túmulo y abrió un concurso de trazas del que salió victorioso el escultor real Pedro Araujo, colaborador habitual en las obras reales de su oficio. La ejecución se remató en Manuel de Arredondo, mientras que la estimación de costes y la supervisión general de los trabajos quedó bajo el control del maestro mayor José del Olmo (10).

Si la elaboración de trazas para túmulos cortesanos hubiera sido competencia regular y privativa de los maestros mayores durante el reinado de los Austrias (normalizada por Instrucciones), no dudamos que la intromisión, aunque fuese tardía y circunstancial, de personas ajenas habría originado la protesta de los perjudicados, en especial de Olmo que tuvo un carácter difícil y ocasionó diversos problemas a lo largo de su carrera; mientras que si se ejerció siempre la formalidad, al menos teórica, de dirimir estas obras mediante concurso, se previno la posibilidad de que se impugnara la elección de cualquier traza que no fuera del maestro mayor y se brindó la oportunidad de intervenir en estas ceremonias a otros artistas, cuando se estimara conveniente.

En cualquier caso, esta feliz circunstancia permitió a José de Churriguera renovar la tipología tumular heredada, desarrollar sus valores plásticos y ahondar en su sentido barroco, creando una estructura que causó gran admiración en la época (11).

LOS TÚMULOS DE LA CORTE Y DE LA VILLA PARA HONRAR LA MEMORIA DEL GRAN DELFÍN DE FRANCIA (1711). DOS PROPUESTAS DISTINTAS PARA ARTICULAR UN MISMO LENGUAJE ENRAIZADO EN EL BARROCO LOCAL

En 1711, estando Felipe V en Zaragoza, conoció el fallecimiento de su padre, Gran Delfín de Francia, sin poder imaginar, si quiera, que sería el primer eslabón de una larga cadena de desgracias personales que se cebarían en él hasta 1714, acentuando su natural carácter melancólico y depresivo. No obstante, estos tristes sucesos darían la oportunidad a Ardemans de formular algunas de sus más celebradas tipologías arquitectónicas.

Para evaluar el interés del túmulo cortesano, empezaremos conociendo la estructura que proyectó para celebrar las honras municipales, en la que hallamos claros indicios de la estrecha relación que existió entre la arquitectura efímera funeraria y la retabística del momento.

Como era habitual, la Villa concursó las trazas de esta fábrica, eligiendo la que presentó Teodoro Ardemans y su pliego de condiciones, en el que advertía distintos pormenores: primero, que el artífice debía ajustarse "a la planta y alzado, observando los resaltos en la planta y sus alturas en el alzado sin ceder ni exceder cosa alguna"; segundo, "que toda la arquitectura ha de ser de madera, así el desnudo como todas las molduras y la mayor parte de los adornos, excepto los que fueren capaces de pasta", y tercero, "que todas las piezas han de ser de madera sin tener adorno de pasta", "que todos los niños han de ser de madera", etc.

Para empezar, llama la atención la insistencia del autor en que se respetase la planta que debía convenir con el alzado, su afán por que se resolvieran la mayor parte de los elementos decorativos en madera, sin abuso de la pasta, y la vaguedad al referir los detalles tipológicos. Esto último es una constante en las condiciones de Ardemans, que confiaba los resultados a la buena y precisa disposición de sus diseños, donde se resolvían con maestría todas las dudas que pudiese plantear la ejecución. Por lo demás, el autor se centra en el aspecto "*corporeo*" de la máquina, prefiriendo el uso de la madera por sus calidades plásticas, menos blandas que las de la pasta y más acordes, por tanto, con la estructura que había ideado para estas exequias. Por fortuna, conocemos las trazas completas, que se conservan todavía entre los fondos del Archivo Municipal de Madrid (12) (Figs. 1 y 4).

En planta era una estructura cuadrada, con graderías en el frente principal y con las esquinas proyectadas en cuatro plintos angulares, dispuestos en forma de aspa respecto al centro geométrico de la fábrica. Los soportes se advierten bien en la huella: cuatro machones angulares de sección mixtilínea para sujetar el alzado y otros tantos cuerpos piramidales para las hachas de luz sobre los plintos, sin cumplir ninguna función sustentante, sino como agregados escultóricos que enriquecían y adornaban la composición, redundando en su sentido fúnebre. El alzado es realmente sorprendente, un verdadero ensayo de la incorporación de nuevas formas a las arquitecturas funerarias, destacando enseguida por el uso moderado de la decoración escultórica y por su disposición de cuerpo único con cubierta calada y remate piramidal poco pronunciado.

Ardemans aligera literalmente la estructura hasta los huesos y presenta una máquina bien asentada en sus sólidos soportes, pero de una delicadeza proverbial. Es, ante todo, una obra sustantiva, de la que se han eliminado todos los elementos ornamentales accesorios y la abundancia de puntos de luz predominante en otros montajes de este tipo, para conseguir una forma equilibrada, sobria e imponente en su sencillez. Frente a la tónica imperante de articular estas fábricas a partir de la superposición de dos cuerpos decrecientes, Ardemans levantó uno solo, que actuaba como verdadero baldaquino, en el sentido más primario del término, y proyectó una cubierta calada, originada por la imbricación de varias secciones de arco con forma de voluta muy estilizada. El efecto puede evocarnos la media naranja que cubría el baldaquino levantado en 1664 por el Hermano Bautista en la capilla de la V. O. T. de Madrid, no por las relaciones formales, que ciertamente son muy pocas, sino por la idea de crear lo que Bonet denominó un vacío activo, una cubierta cupulada cuyas "partes están reducidas a sus elementos esenciales, a su armazón perfectamente trabada" (13). Como el retablo franciscano, el túmulo posee un barroquismo estructural y no ornamental, pues renuncia también a la profusión decorativa, naturalista y turgente que había triunfado en Madrid desde hacía algún tiempo y se había apoderado ahora de las fábricas funerarias. Aquí acaban las concomitancias con la obra del Hermano Bautista, cuyo planteamiento espacial, su alzado y su misma tipología distan mucho de guardar relación con el proyecto de Ardemans.

En todo caso, este sería una simplificación radical de la forma baldaquino desarrollada por el jesuita y estaría más en consonancia con algunas andas procesionales de este tipo o, sobre todo, con ciertos proyectos de camarines. En concreto, parece inspirarse en el trono que diseñó Herrera Barnuevo para la Virgen del Sagrario de Toledo, cuyo dibujo se encuentra hoy en el Museo del Prado (14). Salvando las diferencias marcadas por el destino de cada obra, las relaciones son evidentes, tanto en el aspecto general como en algunos detalles significativos: así, el cajeadado de las pilastras o la análoga resolución de los órdenes, en ambos casos una derivación del dórico, engalanada con sucintos detalles ornamentales. Barnuevo recurrió a Alonso Cano para formar unas placas recortadas de las que pendían sus típicos racimos frutales serliescos; un motivo conjunto que aparece muchas veces en sus dibujos. Ardemans, en cambio, se vio forzado a colocar elementos funerarios, en especial trofeos militares, aunque sin olvidar ciertas formas vegetales que le acercan a su modelo.

Siendo relevantes estos detalles, lo más importante es la concepción espacial que comparten ambas obras y el similar efecto de conjunto que producen. Entre ellas tenían que existir diferencias notables, pues el trono se concibe como un enmarcamiento adosado

que sólo permitía una visión frontal, sin un desarrollo espacial interno propio, mientras que el túmulo surge como una estructura arquitectónica, tridimensional y exenta, que inducía a un recorrido perimetral en torno a ella y favorecía su percepción desde los lados laterales del templo. Sin embargo, Ardemans suaviza este efecto y potencia aquel otro, destacando la visión frontal de la fachada principal (la única con gradas) y levantando soportes angulares que acentuaban esta idea, presentándose de frente como si fueran pilastras sencillas. A excepción de la grada (cuya restricción pudo venir dictada por motivos económicos o por la colocación del túmulo) todas las fachadas ofrecerían el mismo aspecto y, aunque esto es común a las máquinas funerarias, en este caso se acrecienta dicho efecto al evitar que se insinuaran las fachadas yuxtapuestas cuando se contemplaba frontalmente cada una de ellas, al neutralizar, en suma, la idea de circunvalación de la estructura.

Hay, además, un último elemento que refuerza las relaciones señaladas. Barnuevo cubre su estructura mediante dos volutas estilizadas de dirección opuesta que se abrochan en el centro con un golpe de hojarasca, el mismo que sirve de sustento a una pequeña cupulita con una pronunciada linterna. Ardemans se sirve también de aquellos elementos, que anuda con un golpe de decoración en la clave, aunque sustituye la linterna y la cúpula por un airoso candelabro para hachas de fuego. En esta zona se concentra el ornamento de la fábrica, a base de angelotes llorosos porteadores de velas, una placa para la inscripción fúnebre y varias hojas de acanto; arriba, en la cúspide, la flor de lis borbónica y, sobre ella todavía, la esfera terráquea, que forma el candelabro citado. Toda la obra posee una sugestiva fuerza ascensional, conferida tanto por su estructura vertical como por la colocación angular de las pirámides de luces.

También se conserva la traza que dio Ardemans para formar las tarjetas y los jeroglíficos. Si al analizar la estructura del túmulo invocáramos la influencia de Herrera Barnuevo, ahora resulta inevitable su recuerdo, tanto en el trazo denso y seguro, muy distinto del dibujo nervioso y algo quebradizo de Herrera el Mozo, como en el repertorio ornamental, a base de hojas carnosas y rizadas, racimos colgantes de frutas y amplias curvas. Todo ello con un tratamiento turgente y blando, aunque vigoroso, y una acusada plasticidad. Es el eco de Barnuevo, pero también de Rizzi, Cano, Donoso, hasta del propio Coello; es, nuevamente, la evidencia del camino que había recorrido Ardemans en su intento por renovar el lenguaje artístico madrileño.

Con esta máquina, el arquitecto cierra su participación municipal en obras de este tipo y deja el camino libre en la Villa a Pedro de Ribera. En la Corte, sin embargo, no tendrá rival y hará buena la información de 1746, en la que se decía que los Borbones volvieron a conferir privativamente el trazado de sus túmulos a su maestro mayor de obras reales. Veamos la solución que dio aquí para las honras en memoria del Delfín de Francia.

El proceso que siguió la Corte para preparar estas exequias también se conserva, así como una lámina de la estructura que diseñó Ardemans, incluida en el libro conmemorativo que preparó José de Cañizares (15) ([Fig. 5](#)).

A pesar de la abundante documentación, una de las más completas sobre este tipo de festejos, no se menciona nunca que la traza fuera concursada. Habrá que admitir, por tanto, que se encargó directamente al maestro mayor, mientras que en la ejecución se mantuvo el tradicional sistema de pregones y remate a la baja. En esta ocasión, los artífices que consiguieron el encargo fueron conjuntamente Manuel de Arredondo, Juan de Ribera, Pedro de Ribera y Francisco Álvarez, todos ellos veteranos en estas lides y muy prácticos en el trabajo de la madera, que firmaron la escritura de obligación el 14 de agosto de 1711, comprometiéndose a "ejecutar dicho túmulo conforme a la traza hecha por el maestro mayor, así en planta como en alzado", para el último día del mes en curso, por un precio total de 22.000 reales, incluyendo la labor de escultura y pintura. Los jeroglíficos, tarjetones y cornucopias que debían adornar la iglesia de la Encarnación, también fueron diseñados por Ardemans y su ejecución, concursada a la baja, recayó en Juan Vicente y Juan de Dios de Ribera (16).

Conocemos ya la fábrica que proyectó para las exequias municipales, diáfana, gracil y escueta en sus recursos ornamentales, con un solo cuerpo arquitectónico. Para la Corte, Ardemans reinterpretó este modelo acentuando su carácter retórico, pero manteniendo básicamente el esquema original de espacio único de planta cuadrada, elevado sobre un zócalo y rematado por una pseudocúpula calada. Aquí empiezan y acaban sus similitudes. El túmulo cortesano se concibe como una gran máquina barroca, plena de elementos ornamentales. El pedestal de asiento avanza en sus cuatro frentes con sendas escalinatas de brazos convexos que cobijan en sus ángulos interiores otros tantos plintos; sobre cada uno de ellos una cabeza de león, envuelta en un golpe de talla, sostiene un poderoso

roleo cabalgado por una figura femenina.

Es el mismo motivo que utilizara Herrera Barnuevo en la parte alta de su proyecto de baldaquino para las cenizas de San Isidro. Los roleos tienen el mismo componente orgánico, la misma dirección e idéntico gusto naturalista, pues se trata, en realidad, de inmensas hojas vegetales vueltas sobre sí mismas, rizadas hacia dentro para servir de cabalgadura a distintos personajes. Barnuevo dispuso encima ángeles trompeteros en agitado movimiento. Ardemans, en cambio, como requería la ocasión, colocó unas figuras femeninas de fuerte gusto italiano, melancólicas por el funesto desenlace y porteadoras de bolas terráqueas con grandes piras funerarias (17). Son, en efecto, una consecuencia de Barnuevo, pero son también el recuerdo de los ángeles cabalgantes que gustará poner Churriguera en las zonas altas de algunos retablos, como, por ejemplo, en el de San Esteban de Salamanca que ya estaba construido, y quién sabe si en algún otro madrileño hoy perdido.

Tenemos, pues, en planta y en alzado, un esquema bien conocido de basamento cuadrado y plintos diagonales en forma de aspa. En la elevación del cuerpo principal, Ardemans continúa en esta línea de lo que se ha dado en llamar barroco castizo y recurre nuevamente al lenguaje creado por la generación precedente de arquitectos pintores; pero, si en la Villa lo utilizó moderadamente, aquí lo hizo sin recato, recreándose en las posibilidades expresivas que le brindaba, sirviéndose de él para configurar una máquina innovadora en el panorama local, con una fuerza plástica y un efectismo inusitado en un autor velado por la Historia, sobre el que han recaído gran cantidad de tópicos.

Ardemans organiza su fábrica mediante gigantes pilastras cajeadas diagonales al eje central, con capiteles canescos, sartas de frutas y un poderoso entablamento quebrado con cornisa muy volada, que apoya, a su vez, una balaustrada de ondulados perfiles. En lo alto, una seudocúpula de potentes roleos vegetales contrapuestos sostiene el remate, formado, sucesivamente, por un candelabro circular ("una araña divertida con diferentes lazos", en palabras de su autor), una pirámide con coronas y la flor de lis. El armazón de pilastras enmarcaba en cada frente un arco apuntado (resultante de la yuxtaposición de dos volutas muy estilizadas) sobre jambas cajeadas. La imagen que nos ofrece el grabado, *de soto in su*, puede confundir a primera vista y hacernos creer que se trata de un doble arco superpuesto, pero, en realidad, el inferior corresponde a la fachada opuesta y es un recurso del que se sirvió el dibujante para indicarnos la delicadeza de la fábrica arquitectónica, que estaba calada en su interior hasta la zona de la cubierta. El exterior, en cambio, aparece cuajado de elementos ornamentales y simbólicos: carnosas hojas vegetales, guirnaldas de frutos, angelotes llorosos, cartelas y varios emblemas heráldicos de las casas francesa y española (el gallo y los leones, respectivamente) invaden todas las superficies, sin dejar lugar para el reposo visual.

El conjunto -una de las realizaciones más felices de su autor- es, sin duda, barroco en su estructura, en su concepción espacial y en la exageración de sus elementos formales; pero es también barroco en su sentido plástico, en su solución ornamental y en su fuerza sugestiva, que le viene dada precisamente por la exacerbación de los componentes citados. En esta ocasión, Ardemans dejó volar libremente su talante artístico con el decidido afán de crear una obra innovadora y, por fortuna, contamos con un documento desusado, indicativo de la gran estima que sintió por ella: una descripción que él mismo hizo para remitirla a Cañizares, de orden del maestro de ceremonias, a fin de que la utilizara en su relación de las honras fúnebres. Quizá este caso pueda hacerse extensible a otros, o quizá se confió esta tarea al tracista extraordinariamente, por alguna razón desconocida. De cualquier forma, completa nuestro conocimiento de la obra, que ya era bastante preciso por la calidad del grabado y por la entidad de los artífices que la ejecutaron, todos ellos, incluido el grabador, merecedores de la buena reputación profesional que gozaron en su medio. El texto mencionado es como sigue:

"Descripción del túmulo o capelardente.

Plantose el magnífico capelardente en el pavimento que ocupa la capilla mayor del Real Convento de la Encarnación, comprendido entre sus cuatro machos y arcos torales y en el área que ocasionan las cuatro pechinas ochavo y media naranja.

Su planta es una figura muy singular y poco usada de los arquitectos, pues en su novedad y abundancia de resaltos estaba tan desocupado el pavimento que no se experimentó ninguna escasez de sitio para el uso de tan magnífica función.

Componíase de cuatro paramentos cabos resaltados por ángulo, acompañados de diferentes resaltos, cuatro escaleras en sus cuatro medios adornadas de machones y balaustres que su gracia ataba con la hipotenusa de su línea y tiene de fuera a fuera en lo que arroja su diagonal (que es su mayor resalto) 28 pies de bara castellana; subía el zócalo y sotabanco hasta el plano del último peldaño o grada de la escalera 7 pies, de cuya altura y superficie se empezaron a elevar las

perpendiculares del primer Cuerpo de Arquitectura (siendo su orden compuesta, que en ella se incluye cuanto novedad puede discurrir el arquitecto). Plantaban las pilastras resaltos y jambas boquillas y arbotantes sobre sus plintos y basas y más inferiores había cuatro Leones en los cuatro ángulos, acompañados de diferentes adornos, los cuales recibían sobre sí los cuatro arbotantes muy adornados, sobre que había cuatro figuras sentadas llorando y abrazadas de cuatro piras de 20 pies de alto de singular

y notable composición y cada figura representaba... (en blanco en el original, pues el arquitecto desconocía el sentido iconográfico que se les iba a dar). Subían las jambas de los arcos hasta su imposta 16 pies y el semicírculo que carga sobre ellas hasta su clave 6 pies, en que resulta tener de altura cada arco de los cuatro 22 pies, excedía a esta altura el primer cuerpo de arquitectura hasta su principal cornisa por que de todas estas distancias produce tener desde el pavimento hasta el lecho alto de la principal cornisa 37 pies de altura. Seguía sobre el referido lecho un banco de cuatro pies de alto, jugando y resaltando, buscando sus plomos con el principal cuerpo, acompañado este banco con diferentes trozos de balaustradas y en sus medios y ángulos sus piezas de diferente composición, que las de abajo y a plomo de las claves de los arcos cuatro jeroglíficos del león y el gallo unidos manteniendo una pieza de luces y los leones con dos hachas en dos manos alumbrando; ascendía desde este banco el segundo cuerpo compuesto de ocho roleos que se convertían en pilastras tortuosas adornadas de diferentes golpes de talla que interrumpían los desnudos de sus líneas sin que ninguno estuviese ocioso en tributar su obsequio; recibían estas pilastras en el centro un copete de adornos desde donde arrancaba una muy pomposa y crecida araña divertida con diferentes lazos que la intersegaban muy abundante de adornos, que todos iban a cerrar en una muy bien compuesta garganta que recibía un pirámide muy alto adornado de coronas y por remate una hermosa flor de lis, subiendo estos cuerpos desde el lecho de la cornisa principal hasta el remate de la flor de lis 28 pies que junta esta partida con la antecedente suma 65 pies, cuya altura comprendía el sumptuoso y magnífico mausoleo (sic).

Toda la referida explicación a la desnudez de planta y alzado se adornó de diferentes molduras, como son mochetas, filetes, medias cañas, talones, escocias, junquillos y otras diversidades de molduras, las cuales se vistieron con muy exquisitos adornos, de modillones, con sus cartelas, golpes de talla, repisados, guirnaltones, vestidos de diferentes tallas; de los cuales procedían sus colgantes, enredados con mucha diversidad, sobre las claves de los arcos había cuatro tarjetones grandes, orlados de muchos adornos que los substentaban unos muchachos llorando, y en ellos sus versos latinos. Y esta máquina de arquitectura adornada así por lo exterior como por lo interior, se componían sus matices de muy buenos mármoles negros y morados y todas las molduras y figuras doradas y el resto de sus adornos plateados.

Había dentro de la estancia donde estaba la tumba una grada de dos pies de alto que servía de tarimón, donde en su centro sentaba la dicha tumba y a sus lados dos figuras doradas que representaban Francia y España llorando, la Francia vestida sobre el oro de flores de lis negras y de plata y la España de Castillos y Leones de plata y entre las dos y arremado a la tumba había un hermoso tarjetón con la explicación del justo sentimiento.

Alumbrábase este Mausoleo con 700 luces de hachetas puestas en sus cornucopias plateadas y en los machones de las escaleras hachas de cuatro pávilos" (18).

Desde luego, Ardemans no escatimó adjetivos para ponderar su obra, destacando la rareza de la invención, la diversidad del adorno, la audacia compositiva y la magnífica como sus principales cualidades, ofreciéndonos una imagen de ella tan precisa y jugosa como la de la propia estampa, gracias a la utilización de un lenguaje que bien puede parangonarse con el que le sirvió para componer esta interesante página de nuestra particular historia de la arquitectura efímera.

LA FORMULACIÓN DE UN NUEVO MODELO Y LA ACEPTACIÓN DE LAS CORRIENTES EXTRANJERAS

1. El túmulo para los Delfines de Francia (1712)

Sin tiempo para recuperarse de la muerte de su padre, Felipe V sufrió la pérdida de su hermano el Duque de Borgoña, nuevo Delfín de Francia, y de la esposa de éste, fallecidos con tan poca diferencia de días que la Corte decidió celebrar las honras conjuntamente.

En esta ocasión, la Corte transmitió a su arquitecto principal el encargo directo de diseñar el capelardente, sin intervención de ningún otro artista perteneciente o ajeno a la plantilla de Obras Reales y sin rastro de un concurso abierto. Desde ahora, el maestro mayor contará entre sus competencias ordinarias con la de formar trazas para las exequias celebradas por la Corte y la de supervisar todo lo concerniente a la ejecución del túmulo y a la disposición de los adornos de la iglesia elegida para la celebración (19).

El 1 de abril de 1712 Ardemans ponía el diseño en manos del mayordomo mayor, para que éste, a su vez, lo presentara a la aprobación del rey y se pudiese tantear el coste y pregonar la hechura. Ésta recayó finalmente en Pedro de Ribera, que recibiría por su obra 49.800 reales, incluyendo la del túmulo, jeroglíficos y demás adornos para la función, con calidad de entregarlos dorados, plateados y pintados como señalaba el autor del proyecto (20). Las exequias se celebraron los días 18 y 19 de agosto y su relato correspondió

formarlo otra vez a José de Cañizares, cuya obra queda ilustrada por Ardemans y grabada por Juan Antonio Rabanal, que nos permite apreciar las novedades de este túmulo de doble tumba (21).

Para esta ceremonia, el maestro mayor proyectó una fábrica claramente diferenciada de las que había realizado con anterioridad y formuló un modelo que siguió repitiendo con variantes en los años siguientes; un modelo que también fue asimilado por su sucesor en el cargo Juan Román, quien se sirvió de él en 1727 para las honras de Francisco Farnesio en el convento de la Encarnación (22).

Condicionado por la novedad de celebrar dos honras conjuntas, Ardemans proyectó una máquina de planta rectangular, que no surge como tal variante tipológica, sino como una necesidad circunstancial, pues en los túmulos siguientes volverá a retomar el tradicional esquema cuadrado. Al margen de este detalle, la huella sigue acusando la presencia de escalinatas convexas en cada uno de sus frentes (exceptuando la trasera, que daba al presbiterio) y la proyección exterior en diagonal de plintos angulares, que le servirán unas veces para sostener figuras de bulto y otras para apoyar conjuntamente soportes exentos y estatuas (Fig. 6).

La verdadera innovación se acusa en el alzado, donde, para empezar, el arquitecto abandona la estructura de cuerpo único con cubierta cupulada en favor del desarrollo vertical de cuerpos decrecientes. La fábrica tiene ahora una cualidad eminentemente tectónica y los elementos decorativos, sin desaparecer, se distribuyen ordenadamente por las superficies, sin dificultar la percepción de sus líneas maestras. Parece que Ardemans, en el corto período transcurrido entre las muertes del Delfín y los Delfines, trató de asimilar el espíritu de los artistas franceses llamados por Felipe V y de despegarse de la retórica ornamentalista de su primer catafalco cortesano, emprendiendo un difícil camino hacia el clasicismo arquitectónico monumental.

En su primera nueva experiencia, ésta de 1712, los cambios estructurales ya estaban definidos, aunque se advierte todavía una proliferación decorativa que irá cediendo con el paso de los años, así como un acusado gusto por ciertos detalles de estirpe manierista que habían sido bien asimilados y reinterpretados por los iniciadores del barroco madrileño. Por última vez, Ardemans ubicó en la zona del zócalo los apoyos de cabeza de león, pero, en lugar de resolverlos en clave naturalista y situarlos sobre el plinto, como había hecho en 1711, transformó éste en una ménsula estilizada y confirió al animal rasgos muy abstractos. Sobre cada león colocó unas figuras femeninas en reposado y elegante movimiento, flanqueando el cuerpo principal que se abría al exterior mediante arcos de impostas mixtilíneas, abrochados en sus claves por la cabeza naturalista de un angelote.

Es evidente que en este diseño han remitido el entablamento y la cornisa y, aunque siguen manteniendo su perfil quebrado, ya no tienen la fuerza del túmulo de 1711. Ha desaparecido también el orden gigante y, aunque Ardemans sigue utilizando jambas y pilastras cajeadas, las referencias a la arquitectura barroca castiza son un mero recuerdo. La ornamentación naturalista no desaparece, pero limita su desarrollo formal y espacial: en lugar de invadir todas las superficies, cubre las zonas precisas y, en vez de recibir un tratamiento turgente y blando, se ha convertido en una interpretación estilizada de la naturaleza, con perfiles secos y recortados que parecen inspirados en las ilustraciones de Dietterlin o de Vredeman de Vrie, bien conocidas por el autor del túmulo. Volvemos a encontrar capiteles compuestos (más bien una fantástica derivación, con disposición piramidal y simétrica de unas alargadas hojas de acanto con remate de frutas), así como guirnaldas, colgantes y molduras de inspiración vegetal, pero todo sometido a idéntico proceso de abstracción en su tratamiento. Es como si Ardemans, en su búsqueda de un lenguaje nuevo que pudiera competir con el practicado en el Alcázar por los arquitectos y decoradores venidos de Francia, hubiera decidido voluntariamente un alejamiento de los recursos locales más ponderados en el reinado del último Austria español y hubiera fijado su atención en los tratados manieristas, donde se ofrecía un amplio repertorio decorativo de formas estilizadas, recortadas y simplificadas. La diferencia esencial estriba en que no se dejó seducir por los planteamientos espaciales, por el recargamiento reiterativo, por la ambigüedad o por el carácter mágico y simbólico de aquellas imágenes, que sólo utiliza como referencia formal para articular un lenguaje decorativo que consideró más apropiado a las nuevas circunstancias. En este sentido, el túmulo de los Delfines es su obra más chocante y adolece de cierta torpeza; un trabajo de transición que le permite ensayar, por lo menos, nuevas soluciones.

El segundo cuerpo adopta una forma piramidal y carga directamente sobre la cornisa del ámbito principal, eliminada ya la balaustrada que utilizó en ocasión previa. De nuevo advertimos su afán por retomar el orden arquitectónico en su acepción clasicista, visible ahora en la utilización de pilastras dóricas cajeadas, con su correspondiente entablamento de triglifos y metopas y un coronamiento de

frontón triangular, interrumpido en su vértice superior por un gran emblema heráldico tras el que se proyectaba el remate final de diseño apuntado. Los elementos ornamentales vuelven a hablarnos del carácter experimental que tuvo esta fábrica y de la búsqueda que inició Ardemans, a través suyo, de un nuevo lenguaje.

La transición entre los cuerpos superpuestos decrecientes se efectúa mediante personajes angulares recostados sobre roleos vegetales. Es la reinterpretación recurrente de la voluta arquitectónica, pero la fuerza naturalista que le transmitiera Herrera Barnuevo para el catafalco de 1711 es ahora un eco lejano y los roleos sólo se insinúan por debajo de las figuras. Centrando la composición de esta zona alta, una forma trilobulada -que bien pudiera partir de Dietterlin-, permite disponer la cartela para la inscripción fúnebre. Aquí se mezclan sin pudor elementos procedentes de diversas culturas: hay una placa recortada de inspiración canesca en la clave del entablamento y molduras curvas vegetales que podían evocar todavía el decorativismo naturalista que se pretendía abandonar, pero también hay trofeos militares de gusto francés y el enmarque del escudo heráldico superior tiene otra vez claras reminiscencias manieristas, mientras que en la cúspide, un evocador golpe de talla sostiene la bola terráquea y la flor de lis alusiva a la casa borbónica.

En su conjunto, es una obra de composición rígida y en sus detalles, ecléctica, que lucha por encontrar una vía de escape, una alternativa al barroco castizo. Sería interesante conocer la valoración que hizo de ella el propio autor, tan orgulloso de la máquina anterior. Aquella poseía toda la fuerza sugestiva del barroco, tanto en su concepción espacial centrífuga y abierta, dominada por las poderosas pilastras diagonales y la cubierta calada, como en su planteamiento decorativo, concebido todo él como un unitario, rico y efectista "golpe de talla". Ésta, en cambio, se pliega al orden compositivo, se articula como una unidad arquitectónica engalanada y diferencia bien las líneas estructurales de la decoración adherida.

Ardemans recurrió para organizar su nueva fábrica al tipo de cuerpos decrecientes que le facilitó el túmulo construido por Churriguera para las honras de 1689, aunque mitigó sus acentos barrocos; en nuestra opinión, no se sirvió de él como modelo a seguir, dadas las diferencias planteadas entre ambos artistas y el propio talante del maestro mayor, sino como solución tipológica adecuada a las nuevas necesidades. De hecho, investigando en esta línea, pudo acariciar el clasicismo monumental en su próxima obra de este tipo (23).

2. El túmulo de la reina María Luisa de Saboya (1714)

Como fue habitual durante el reinado de Felipe V, que no conseguía reponerse de las duras pruebas que tuvo que soportar, el túmulo para las exequias de su joven esposa también se encargó al maestro mayor de Obras Reales.

María Luisa murió en la mañana del día 14 de febrero de 1714 y la ceremonia se celebró en la iglesia de la Encarnación los días 16 y 17 de mayo. A principios de marzo, Ardemans tenía formado el diseño, cuya ejecución ganó esta vez el ensamblador Francisco Álvarez, que quedó encargado también del dorado y estañado del túmulo (obligándose a todo ello por la cantidad de 38.000 reales, según estimación del maestro mayor) y de componer los jeroglíficos, tarjetas y cornucopias para el adorno de la iglesia, ajustados aparte. El monarca dispuso un plazo de tiempo muy corto para celebrar las honras y, a pesar de que ponía en peligro la magnificencia de la ceremonia, ordenó que todo se hiciera según el último caso, sin menoscabar la memoria de su difunta y querida esposa (24).

De nuevo contamos con una buena estampa para conocer fielmente la fábrica diseñada por Ardemans, en este caso incluida en la relación que formó fray Juan Interián de Ayala (25) (Fig. 7).

En su disposición general, el diseño se atiene al modelo de cuerpos superpuestos propuesto en 1712, aunque se operan ya cambios sustanciales que redundan en beneficio de la obra. El primer golpe de vista nos alerta de los más importantes: la concepción arquitectónica, unitaria y monumental, y la eliminación del lenguaje manierista y ecléctico que afectaba la fábrica de los Delfines. El zócalo repite el esquema de planta cuadrada con proyección diagonal y escalinatas convexas, pero los plintos angulares han dado lugar a unas ménsulas voladas que sostienen el orden principal de columnas exentas y una serie de figuras femeninas de delicada talla, muy en la línea de las que gustó siempre dibujar Teodoro Ardemans, aunque sin el agitado movimiento que tenían las de 1711. Las palabras que primero surgen al contemplar esta fábrica son las de unidad, equilibrio y gracia, que resumen bien sus características generales.

Ardemans abandona los duros perfiles de las pilastras y monta el túmulo sobre estilizadas columnas de fuste liso y ortodoxo capitel corintio, fachadas con cinco coronas reales. El entablamento se ha sometido al orden imperante y ha normalizado sus perfiles, que sólo se quiebran, como era preceptivo, para señalar la proyección diagonal de los soportes principales. La cornisa apenas sobresale y los canecillos vegetales que sostenían la de 1712 han adoptado una escueta y reglamentaria forma cúbica, desnudos de toda ornamentación. El arco mixtilíneo también ha sufrido la transformación conveniente y se ha convertido en un sencillo medio punto sobre jambas cajeadas. La transición entre el ámbito principal y el cuerpo superior se ha suavizado. Los volúmenes se han unificado y los roleos vegetales han desaparecido íntegramente para dar paso a dos airoas volutas arquitectónicas de enmarque, delante de las cuales se alzan otras tantas figuras femeninas de agitado ropaje. El movimiento de estas estatuas y de las inferiores es el único contrapunto a una composición dominada por el equilibrio y la serena elegancia, donde la decoración se ha limitado a lo sustancial y se ha repartido por la estructura en golpes menudos de rocalla. La influencia francesa gravita sobre el túmulo, de tal manera que hasta el cuerpo superior se concibe como un verdadero *tremó* para enmarcar una pintura alegórica sobre la muerte. El tránsito entre este segundo cuerpo y la cúspide piramidal del monumento viene facilitado por la forma unilobulada que presenta dicho *tremó* en su lado superior; sobre ella se recuestan dos afligidas figuras femeninas y, encima, el último golpe de ornamento, que sigue también las pautas importadas por los artistas franceses.

Si Ardemans tanteó con desigual fortuna una solución adecuada para la nueva dinastía en 1712, apenas dos años después la había logrado plenamente, ideando una obra maestra en todos sus conceptos, clasicista y monumental como ninguna otra de sus anteriores realizaciones, sin la rigidez y los titubeos que tuvo al empezar a buscar el nuevo lenguaje. La de 1711 era plena en su sentido barroco y ésta, en cambio, nos muestra su permeabilidad a las corrientes artísticas que llegaron de Francia y que tanto empeñaron la voluntad de la Princesa de los Ursinos (26).

La Villa seguía otros derroteros y, gracias a la buena fama de Pedro de Ribera, continuó desarrollando unos conceptos de raíz vernácula, enriquecidos, desde luego, con el saber hacer y la inagotable imaginación de este artista. Antes dijimos que Ardemans se despidió del municipio -en lo que concierne a la traza de túmulos- en 1711, aunque continuó ejerciendo sus tareas como maestro mayor de obras municipales, formando condiciones, estimando precios y revisando las fábricas terminadas. Sin embargo, en 1712, diseñó el catafalco para las exequias de la reina en la Villa, cuyo diseño desgraciadamente no se conserva.

Ante la evidencia de una nueva ceremonia funeral, Madrid se encontró sin caudales disponibles y pidió informes a su maestro mayor sobre la manera de resolver la situación con el menor dispendio posible. Éste se ofreció a realizar la traza gratuitamente y así se hizo, corriendo la ejecución a cargo de Pedro de Ribera, que recibió poco más de 5.900 reales por levantar la fábrica y componer los jeroglíficos diseñados también por Ardemans (27).

3. El túmulo de Luis XIV, en 1716. Una nueva experiencia

Desgracia sobre desgracia, Felipe V perdió en 1715 a su abuelo y consejero, a la persona que durante algún tiempo había regido su destino y los del nuevo reino que le tocó en suerte. Con Luis XIV moría una época, de la que el mismo rey se había convertido en el símbolo más representativo, y Teodoro Ardemans, cumpliendo las competencias de su cargo, se preparó para formar una traza digna de tan augusto personaje. El resultado también podemos conocerlo por la stampa del túmulo, que se incluyó en la *Relación de Interián de Ayala*, dibujada por el propio Ardemans y grabada por Philipo Pallota (28) (Fig. 8). La ejecución corrió a cargo de Pedro de Ribera, que percibió por ello 50.000 reales, con calidad de hacer "lo que toca a madera en blanco, como el dorado y plateado de el (túmulo) y sus figuras". También se ajustó con él la composición de los jeroglíficos, tarjetones y cornucopias que había diseñado el maestro mayor (29).

Si el túmulo para María Luisa de Saboya era un dechado de gracia y delicadeza, como correspondía a una joven reina, éste de Luis XIV debía representar el esplendor y la grandeza del que fuera Rey Sol, amén de manifestar el auge político y militar que dio a Francia. De acuerdo con ello, Ardemans proyectó una máquina capaz de exaltar las Virtudes Políticas y Militares del gran monarca y desarrolló una magnificencia que no tiene igual en sus otras obras de este género (30).

El esquema compositivo mantiene la misma raíz de sus últimos catafalcos (superposición de cuerpos decrecientes con remate piramidal), pero potenciada hasta el máximo para lograr el fin deseado. Dentro de la medida clasicista de la obra, todo es desmesurado, imponente en su concepto y en su materialización. El basamento mantiene la planta cuadrada y las escalas convexas en los frentes, pero multiplica los plintos angulares para sostener en cada diagonal dos columnas compuestas exentas, coronadas por un entablamento y un frontón triangular: así se achaflan los ángulos y se genera virtualmente una estructura octogonal de lados desiguales alternativos. Sobre los plintos y entre las columnas se mueven un total de doce figuras femeninas y los fustes se cuajan de trofeos militares cruzados, mientras los frontones triangulares de los edículos sirven todavía de apoyo a otras muchas estatuas (ocho femeninas sentadas y ocho niños portadores de piras, en total), distribuidas simétricamente para suavizar el tránsito a la zona alta. Esta no acusa la frontalidad de los cuerpos superiores de los túmulos previos, sino que achaflana también sus ángulos para colocar nuevos frontones que, en este caso, son curvos, apagan sobre pilastras pareadas con una nueva serie de figuras erguidas entre ellas y están bastante retranqueados del ámbito principal como para no interferir su visión. Si la zona baja estaba destinada a cobijar la tumba simbólica del difunto y a exaltar las virtudes políticas y militares que le adornaron en vida, la alta nos representa su efigie laureada sostenida por un atlante (todo ello en un marco mixtilíneo de tipo *consola*) y nos ofrece un emblema de la Fama que le ha proporcionado la Muerte: aquélla vuela sobre él sonando su trompeta y ésta se representa con sus símbolos habituales, un esqueleto y un viejo portadores de guadañas, encima de una nube.

El remate confiere ligereza al conjunto y se concibe como una gran corona calada -última derivación de los candelabros de araña que diseñara en otras ocasiones- formada por la combinación de molduras cóncavas y convexas de inspiración vegetal, abrochadas en la clave por un golpe de trofeos militares. El efecto que produce el remate calado podría recordar las formas bulbosas del túmulo de Ribera para los Delfines, pero las fuentes de inspiración y el resultado mismo son distintos, acercándose las de Ardemans a los elementos decorativos que se estaban empleando en el Alcázar para transformar el aspecto general de sus estancias.

En su conjunto, el túmulo de Luis XIV es una máquina soberbia, con una prestancia arquitectónica desusada en el panorama local, donde el tracista ensayó una nueva solución en la línea del barroco clasicista monumental europeo, sin renunciar a la tipología habitual, pero transformándola con un acusado sentido escenográfico. Su inusual ubicación descentralizada respecto al crucero de la iglesia contribuyó, sin duda, a que Ardemans potenciara la visión en escorzo del monumento, para eliminar la posibilidad de que se percibiera como estructura adosada. Movido por esta idea favoreció la multiplicación de espacios (como resultado de la colocación de los pórticos en diagonal) y de puntos de vista (como resultado del achaflanamiento y retranqueo del cuerpo alto) y optó, asimismo, por conferir un protagonismo extraordinario a las figuras que se reparten por las dos zonas. Para explicar esta novedosa interpretación de una máquina funeral hay que recurrir a un tratado publicado en Roma varios años antes, 1693 y 1702, con nada menos que 220 láminas ilustrando los principios de la perspectiva y su aplicación a la arquitectura. Nos referimos, claro está, a los dos tomos de la *Perspectiva Pictorum et Architectorum* del Padre Andrea Pozzo, de cuya obra poseyó Ardemans un ejemplar en su nutrida biblioteca. En este sentido, sí tenemos que aceptar que las fábricas efímeras proporcionaron a algunos artistas unas posibilidades experimentales que no podían gozar con encargos de otro tipo. Por otro lado, no debe extrañarnos que Teodoro recurriera aquí a la obra de Pozzo, que alcanzó un éxito inigualable entre arquitectos y pintores, pues su autor había desarrollado en ella una idea que Ardemans defendió apasionadamente desde su período de formación: "Chi é buon pittore, é buon prospettivo, dunque sarà buon architetto" (31).

4. El túmulo de Luis I en 1725. Una mirada conciliadora al pasado

Tras la muerte consecutiva de su padre, sus hermanos, su primera esposa y su abuelo, la Providencia concedió a Felipe V una tregua de diez años antes de asestarle un nuevo golpe. Esta vez sería la muerte de su hijo mayor, que había subido al trono por expreso deseo de su padre en enero de 1724, siete meses antes del fatal desenlace que obligaría a Felipe a abandonar su retiro en La Granja y retomar las riendas del Estado.

La tramitación de las exequias y de la formación de la traza por el maestro mayor siguió la vía ordinaria y no presenta ninguna noticia excepcional digna de atención, a no ser que la ejecución recayó en el ensamblador Miguel de Irazusta, nuevo en estas tareas, a cambio de 41.454 reales (32).

Como en otras ocasiones, Ardemans dibujó la lámina que debía ilustrar el libro conmemorativo, mientras que el grabador Juan Antonio Palomino se encargó de darla a la estampa y J. Manuel Fernández Pacheco de cantar sus excelencias en la *Relación* habitual (33) (Fig. 9).

Desestimada la iglesia de San Jerónimo, el templo de la Encarnación se convirtió en mudo testigo de una nueva ceremonia funeraria y contempló la madurez alcanzada por Ardemans en la realización de los catafalcos. El arquitecto aquí vuelve a utilizar la tipología que conocemos, pero vuelve otra vez a dotarla de matices peculiares, que confirman la solidez adquirida tras tantos años de práctica y estudio, si bien esta obra no llegó a adquirir la prestancia del túmulo de María Luisa ni la magnificencia monumental del de Luis XIV. Ardemans, que estaba entonces ocupado en realizar el retablo principal de la Colegiata de La Granja, culminó el camino emprendido por él mismo en 1712, aunque parece mostrar, en las postrimerías de su propia vida, un retorno a ciertas cualidades ornamentales propias de su etapa anterior. La fábrica mantiene la claridad compositiva, el orden y el aire monumental de otras anteriores, pero cede ante ciertos detalles ornamentales, como si el autor quisiera rescatar del olvido algunos elementos valiosos de nuestro barroco que amenazaban con extinguirse ante la avalancha de artistas extranjeros, italianos y franceses, llegados a la Corte.

El último de sus túmulos tiene el propósito de conjugar el gusto artístico de unos y de otros con los valores autóctonos; el propósito, en definitiva, de articular un lenguaje propio y distintivo, capaz de alcanzar el objetivo propuesto y de transmitirlo a los arquitectos llamados a recoger su herencia desde la Maestría Mayor de Obras Reales, en especial de su sucesor, y entonces aparejador primero, Juan Román. No vamos a describir la elevación de la máquina, en la que aparecen de nuevo columnas exentas sobre plintos diagonales, así como figuras femeninas delante de ellas y otros elementos presentes en ocasiones previas; pero sí diremos que a los fustes de las columnas se enrosca en espiral una filacteria que le confiere una virtual forma helicoidal o salomónica, muy leve desde luego, pero significativa. Las pilastras, jambas y plintos se cajean; la cornisa principal aumenta su vuelo; los canes retoman su primitiva forma vegetal; las figuras sedentes, que marcan la transición entre el cuerpo principal y el alto, se apoyan en molduras panzudas de perfil cóncavo, último recuerdo de los roleos vegetales de Barnuevo; los golpes de talla se vuelven en general más naturalistas; reaparecen con aire renovado las sartas de frutas colgantes; el arco central se convierte en un dosel de quebrados perfiles, para sostener a las Parcas llorosas, y, en fin, dos pequeñas placas recortadas bajo la cornisa del cuerpo alto rinden homenaje a la memoria de Alonso Cano. Las líneas maestras del conjunto están directamente inspiradas en sus modelos anteriores, respetan la claridad compositiva y mantienen la evocación del clasicismo monumental, pero añaden, sin menoscabo, unas notas propias del lenguaje vernáculo, felizmente reinterpretadas.

Ardemans ha conjugado con maestría todos los conocimientos adquiridos en su larga carrera profesional y ha sido capaz todavía de formular una propuesta renovadora, quizá más que la que ofreció en su fallido proyecto para el retablo de La Granja, que adolecía, al decir de algunos, de "sobrada materialidad", comentario bastante adecuado para reflejar el camino que reemprendió al final de su vida. Su intervención en las honras de Luis I mereció que Fernández Pacheco le dedicara las siguientes palabras, con las que cerramos este artículo: "Don Theodoro Ardemans, Arquitecto Mayor de su Magestad y Pintor de su Real Cámara, sujeto en la inteligencia consumada de las Artes, y en el buen gusto y elección de los asuntos, tan dignamente acreditado, que pudiera en cierto modo retardar el curso de este breve Relación, si se hubieran de referir aquí sus merecidas alabanzas..." (34).

NOTAS

(1) Este aspecto fue abordado por Victoria Soto en su Tesis Doctoral *La ceremonia de la muerte en los Borbones: Un estudio de arquitectura efímera en el barroco español (1689-1789)*, presentada en Madrid, U.N.E.D., 1987. Ha sido publicada recientemente: *Catafalcos reales del barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, U.N.E.D., Aula Abierta, 1992. También se ocupó de ello Allo en "Tradición ritual y formal de las exequias reales de la primera mitad del siglo XVIII", *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid, 1989, pp. 33-42.

(2) La noticia se localiza en el AHN, Consejo de Castilla, Obras y Bosques, Leg.º 49532, expediente sobre "asuntos varios", relativos a la Casa de Campo y otros Sitios Reales, de fechas comprendidas entre 1740 y 1773. Cfr. B. Blasco, "El Maestro Mayor de Obras Reales en el siglo XVIII, sus aparejadores y su Ayuda de Trazas", *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid, 1987, p. 278.

(3) Cfr. B. Blasco Esquivias: "Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y

(4) Cfr. B. Blasco Esquivias, "Provisión de plazas vacantes. La Real Junta de Obras y Bosques y la Superintendencia de Obras Reales", en *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la arquitectura y el urbanismo de Felipe II a Carlos III*, Madrid, Universidad Complutense, 1991, pp. 430-444.

(5) Sobre la tramitación general de obras en la Villa, cfr. Blasco Esquivias, "La Maestría Mayor de Obras de Madrid. Origen, evolución y virtual supresión del empleo", en *Anales del I.E.M.*, XXXI, Madrid, 1992, pp. 150-184. V. Soto ha estudiado la tramitación concreta que siguieron la Villa y la Corte para formar las trazas y la hechura de la fábrica durante el siglo XVIII: "Sistema laboral y constructivo: la intervención de ensambladores, carpinteros y otros artífices en los túmulos barrocos", *Actas del Simposio Pedro de Mena*, Sevilla/Málaga, 1990, pp. 447-457. Como indica la autora, las pautas pueden aplicarse también al siglo XVII. Algunas noticias similares sobre casos de esta centuria fueron ofrecidas por J. M. Azcárate, "Datos sobre túmulos de la época de Felipe IV", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1962, XXVIII, pp. 289-296 y por V. Tovar Martín, *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Madrid, 1983, pp. 421-443. Esperamos con interés la publicación de la tesis de A. Allo para disponer de una visión general del proceso de tramitación de las obras durante el siglo XVII en España e Hispanoamérica, así como de otros muchos elementos de juicio que nos permitan ampliar las noticias que nos han brindado otros autores sobre el tema de las honras funerales.

(6) AGP, Histórica, C.^a 79, informe remitido por Juan de Morante al Condestable de Castilla, Mayordomo y Superintendente don Antonio de Cuellar y Losada, con fecha de 18 de mayo de 1711.

(7) AGP, Histórica, C.^a 76.

(8) A. Allo, op. cit., 1989, p. 36. La autora hace referencia al texto citado del veedor Morante y nos informa del proceso seguido en la tramitación de exequias reales, incluida la elección de la traza -que la decidía el rey en Despacho Universal y más frecuentemente el Mayordomo y Superintendente de Obras Reales- y la ejecución de la fábrica, así como de la reutilización de las estructuras y de otros muchos aspectos interesantes relativos a la construcción de túmulos en la primera mitad del siglo XVIII.

(9) AGP, Histórica, C.^a 80.

(10) Las noticias sobre la tramitación de esta ceremonia se localizan en AGP, Histórica, C.^a 76. Asimismo, en la C.^a 79 de esta sección se contiene un extracto del proceso emprendido, en el expediente de 9 de mayo de 1711. En ningún caso se menciona la identidad del tracista, aunque se habla de las tareas de José del Olmo y del remate de la hechura "en Manuel Arredondo, Maestro ensamblador en precio de 28.000 reales... en conformidad de su planta y alzado y condiciones con todos los adornos que demuestra el dicho alzado que VE se sirvió elegir...". La utilización ambigua del posesivo nos hizo pensar que Arredondo era también el autor de las trazas, hasta la localización del verdadero responsable. Este dato se contiene en un memorial que elevó Pedro de Araujo -"escultor del rey"- poco después de la celebración de las honras, protestando por ciertas "extorsiones" y perjuicios que le hacía José del Olmo y reclamando para sí algunos derechos que habían disfrutado sus antecesores. Además de ofrecer varias noticias sobre obras reales en Aranjuez, El Escorial y el Alcázar, Araujo afirma que "en las honras del Sr. Carlos Segundo fue suya la traza y ejecución del túmulo..." (AGP, Felipe V, leg.º 460, sin fechar). La traza de Olmo había sido elegida, en cambio, para levantar el túmulo cortesano en honor de la reina madre en 1696 (AGP, Histórica, C.^a 79). La noticia se contiene en el informe citado anteriormente de Juan de Morante a Cuellar y Losada, fechada a 18 de mayo de 1711: "Los oficiales reales en virtud de orden que tenían del Superintendente de las Obras, ajustaron el capelardente que se hizo en el convento de la Encarnación con Juan de Camporredondo, todo lo que tocó a maderamen y escultura en precio de 22.000 reales con la calidad que los despojos de él habían de quedar para el artífice y éste le había de ejecutar arreglado a la planta y condiciones que hizo y formó el Maestro Mayor José del Olmo..." Arredondo diseñó, en cambio, el túmulo municipal para la reina María Luisa en 1698, adornado ya con varias "estatuas y niños", según se confirma en el pliego de condiciones de la obra (ASA, 2-354-18).

(11) Ardemans empezó su andadura en la proyección de máquinas funerarias en 1700, al trazar la que levantó la Villa de Madrid para conmemorar la muerte de Carlos II. Como era habitual, la comisión diputada para tramitar la celebración de exequias concursó la elaboración de trazas. Que sepamos, presentaron diseño Isidro González de Arévalo -artífice de la gradería alta que hizo la Villa para honrar a la reina madre en 1696- y Teodoro Ardemans, ambos con un pliego de condiciones de ejecución adjunto. Madrid eligió la propuesta de este último, que era teniente del maestro mayor y gozaba del favor del corregidor Francisco Ronquillo, así como sus condiciones, y procedió luego a rematar públicamente la manufactura de la fábrica, que recayó en el ensamblador Francisco Álvarez por el buen precio ofertado (ASA, 2-354-5). No se conserva ninguna de las trazas presentadas, aunque la lectura de las condiciones nos ofrece ciertas evidencias que permiten rastrear la impronta que dejó en Madrid el túmulo de Churriguera para la reina María Luisa. La fábrica de González de Arévalo retomaba la planta cuadrada -recuperada por Churriguera tras la estructura de planta octogonal erigida por Herrera Barnuevo en el túmulo de Felipe IV- sobre un alto pedestal con graderías en tres de sus frentes. El cuerpo principal abría cada una de sus fachadas al exterior mediante un arco sobre estípites y servía, a su vez, de soporte para un segundo cuerpo, rematado con una representación de bulto alegórica de Madrid. El recubrimiento ornamental de la estructura se confiaba a los elementos habituales en este tipo de obras: calaveras, esqueletos, despojos de guerra, motivos heráldicos, cañones, cornucopias, etc.; podemos imaginar que se utilizarían con una profusión y un desarrollo plástico semejante al que introdujo aquel artista, si bien más moderado en este caso por las circunstancias económicas del momento. En 1691 para evitar los grandes dispendios que originaban las ceremonias fúnebres -quizá recordando todavía las deudas que se habían contraído al celebrar las de María Luisa- y para frenar en lo posible el deterioro de la real hacienda, exhausta al final del reinado, se había promulgado una Pragmática de Lutos que preveía un fuerte ajuste económico y limitaba drásticamente los gastos efectuados en estas ocasiones, de lo que se resentirían también las máquinas funerarias (AGP, Hca. C.^a 79, doc. de 9 de mayo de 1711). A pesar de la vigencia de estas medidas, Madrid prefirió levantar el túmulo diseñado por Ardemans, cuyo coste superaba en tres mil reales al de

Arévalo. Sobre el proyecto tenemos pocas noticias y hasta ahora el diseño por perdido: las condiciones de obra hablan de un atlante en el frente principal y de cuatro figuras de bulto redondo (representaciones alegóricas de los cuatro reinos) en un lugar indeterminado, que imaginamos sería sobre los pedestales del basamento o sobre el entablamento superior, en caso de que se articulara, tal y como creemos, a partir de la superposición de dos cuerpos decrecientes. A. Allo formula una interesante hipótesis sobre la identificación de esta traza en su tesis doctoral, con noticias que modificarán sustancialmente las ideas existentes sobre la evolución de la arquitectura efímera funeraria en el Madrid barroco, así como sobre la responsabilidad otorgada tradicionalmente a Churriguera a este respecto. Confiamos que muy pronto publique estas noticias. Conociendo la importancia que dio Ardemans a la figuración de bulto redondo en esta obra, de 1700, así como la que había dado también Arredondo en su diseño para el túmulo de María Luisa de Orleans, en la Villa (vid supra, nota 10) podemos considerar, al menos, la sugestión que ejerció en ambos el proyecto original de Herrera Barnuevo para el baldaquino de San Isidro, en la iglesia de San Andrés. Las estructuras funerarias sucumbían, por fin, a la seducción de los valores plásticos, incorporando a su lenguaje elementos procedentes de los retablos y enmascarando sus estructuras con una profusión de motivos ornamentales de gran resalte, que les conferirán un aspecto netamente barroco. La deuda que había contraído el túmulo de Barnuevo para Felipe IV con los retablos de tipo baldaquino difundidos por el Hermano Bautista -concretamente con el de Alcalá, cuya estructura repite "en más barroco y con proporciones más verticales", en palabras de Bonet Correa- había quedado saldada. Aquel, junto a otros artistas de su generación, amplió el repertorio ornamental de los retablos y potenció hasta límites desusados sus valores plásticos, ofreciendo en diseños como el del altar baldaquino de San Isidro una buena muestra de las posibilidades de este nuevo repertorio tipológico y decorativo: con superposición de cuerpos decrecientes en una sucesión graduada, rítmica y aérea de acusada verticalidad, si bien todavía respetuosa con la estructura arquitectónica; con una proliferación decorativa que disolvía los perfiles y confería al conjunto una extraordinaria plasticidad. En cambio, el propio Barnuevo confió las innovaciones de su máquina funeraria a las líneas estructurales y a la pura concepción espacial y sólo le incorporó algunos detalles del nuevo repertorio decorativo ensayado poco antes en su otro proyecto mencionado, cuyas soluciones decorativo pronto triunfarían en Madrid, apoderándose de retablos, portadas e interiores. Desde ellos saltarían a los túmulos, llevados por la diestra mano de artistas como Arredondo, Ardemans o el propio Churriguera, cuya formación como retablista y ensamblador, cerca de Jiménez Donoso y Herrera el Mozo, no debe tampoco ser olvidada. En su diseño del túmulo para las exequias del Elector Palatino, en 1690 (AGP, Hca., C.ª 80), Churriguera incorporó una serie de estatuas que no aparecían en el que construyó para la reina María Luisa dos años antes, todavía con una sumisión a la arquitectónico y una resolución manierista en los detalles ornamentales que llevaron a Dánvila Jaldero a evocar la influencia de Dietterlin para justificarlo.

(12) ASA, 2-351-4. Se conserva igualmente todo el proceso de la obra, que se adjudicó, por el consabido sistema de pregones a la baja, en los ensambladores Cristóbal y Gregorio Martínez; estos comenzaron ofertando 14.000 reales, rebajaron tres mil en una segunda postura y otros tres mil más en una tercera, logrando la adjudicación por 8.000 reales. Al concurso de obra se presentaron otros artífices locales, como José Calderón, que ofertó 16.000 reales, y Francisco Álvarez, perito en este tipo de fábricas, que empezó comprometiéndose a hacer el túmulo por 24.000 reales, y, en vista de la situación, rebajó hasta 9.000 sin lograr su objetivo. Estas drásticas rebajas indican, por un lado, que la estimación previa de la obra debía ser muy alta y, por otro, que la fiabilidad de la ejecución quedaba siempre en entredicho por la necesidad de abaratar costes, confiándose el encargo no siempre al más cualificado, que ahora debía ser F. Álvarez, sino al que diera un precio más bajo.

(13) A. Bonet Correa, "El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo y los retablos baldaquinos del barroco español", *A.E.A.*, 1961, p. 290.

(14) Para el trono definitivo no se siguió el proyecto de Barnuevo. Cfr. H. E. Wethey, "Decorative projects of Sebastián de Herrera Barnuevo", *Burlington magazine*, febrero, 1956, pp. 41-46, y A. E. Pérez Sánchez, *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos*. Tomo I, Madrid, 1972, I, lám. XLIII (F. D. 1191) e *Historia del dibujo en España*, Madrid, 1986, p. 253.

(15) J. Cañizares, *España llorosa sobre la Funesta Pyra, el Augusto Mausoleo y Regio túmulo, que a las sacras Ilustres, Generosas Cenizas de su Serenísimo Padre Luis de Borbón Delphin de Francia... mandó construir... Felipe V*, Madrid, 1711 (BN 3/37099). La lámina, abierta entre las páginas 14 y 15 del libro, fue dibujada por el propio Ardemans y grabada por Juan Bautista Rabanal. Su calidad permite apreciar la facilidad que poseía Ardemans para el dibujo y el cuidado que puso en la formación de todos los elementos estructurales y ornamentales de la fábrica, representando con gran lujo de detalles tanto las molduras arquitectónicas como los golpes de talla, con su trazo firme y continuo acostumbrado.

(16) AGP, Histórica, C.ª 79. En este expediente de tramitación se localizan noticias referidas a otras honras anteriores, como las de Mariana de Austria y Carlos II en la Corte. La razón hay que buscarla en el hecho de ser las del Delfín las primeras exequias que organizaron los Borbones desde su llegada al trono español: por ello recabaron numerosos informes sobre la etiqueta y el estilo que se seguía en estos festejos. Como se tenía también conocimiento de la pragmática sobre lutos proclamada por Carlos II en 1691 y del interés que puso el monarca en que se respetara en la ceremonia fúnebre de su madre, además de que existía similitud en cuanto a la etiqueta debida a ambos personajes (la reina madre y el delfín padre), se solicitaron especialmente informes relativos a dicha ceremonia, llegando a señalar el Grefier de la Casa Real al Condestable de Castilla (Mayordomo Mayor y virtual Superintendente de Obras Reales) que "respecto de estarse ejecutando el túmulo y capelardente para las honras del Señor Delfín, se necesita precisamente un diseño del túmulo que se hizo para las de la reina Madre por haberse de arreglar a lo mismo conforme S. M. lo tiene resuelto..." (papel de 18 de agosto). En realidad, no se exigía una correspondencia literal de diseños, sino de etiquetas, ceremonias y gastos. Recordamos que la cantidad estimada para el túmulo del Delfín fue la misma en que se ajustó el de la reina madre quince años antes. A este respecto, sería muy interesante conocer el proyecto de Olmo, que con ese presupuesto pudo quizá proyectar algo más que una sencilla gradería como la de la Villa. En otro orden de cosas, conviene señalar que las obras se retrasaron más de lo previsto, y aunque el maestro mayor apremió a los artífices y solicitó sin éxito la gracia de poder trabajar los días de fiesta, no estuvo la fábrica preparada hasta el 15 de septiembre. Las honras se celebraron finalmente el 26 del mismo.

(17) V. Soto, que ha estudiado el contenido simbólico del programa iconográfico de los túmulos de Ardemans, nos explica que representaban a la Religión, la Obediencia, la Fortaleza y la Piedad. Cfr. "Alegorías y programas iconográficos en los túmulos cortesanos de los primeros Borbones", *Cuadernos de Arte e*

Iconografía. Actas del Primer Coloquio de Iconografía, Madrid, 1989, tomo II, p. 145. Son interesantes, asimismo, las observaciones generales que hace sobre el sentido y la trascendencia de estos festejos en su estudio "Teatro y Ceremonia: algunos apuntes sobre las exequias barrocas", *Espacio, tiempo y forma*, Madrid, 1988, U.N.E.D., n.º 2, pp. 111-138.

(18) AGP, Histórica, C.ª 79. La relación está inserta en un expediente fechado a 1 de octubre de 1711. El documento en particular no lleva fecha ni firma, pero la letra, sin duda alguna, es del maestro mayor, que quizá recibiera este encargo por su conocida preparación intelectual, además de por su estrecha relación con la obra, que le capacitaban mejor que a nadie para acometer la tarea. No sabemos si Cañizares se sirvió de la relación, pero lo cierto es que en su obra hizo más hincapié en la "significación de las figuras que la adornaban y poesías latinas que contenía", que en los detalles arquitectónicos y ornamentales (op. cit., pp. 12-19).

(19) Las noticias referidas a las honras cortesanas por los Delfines de Francia se localizan en AGP, Historia, C.ª 80. En principio, al morir la Delfina, se pensó celebrar la ceremonia funeral en la capilla del Palacio Real, como se había hecho por última vez en 1683, en las honras por la reina María Teresa. Se solicitó a Ardemans "que hiciese planta del capelardente" y que informase del estado de la capilla; éste respondió señalando el inconveniente de celebrar allí, por la nueva disposición de pinturas y otros adornos que se acababan de hacer. En vista de ello y de la muerte del Delfín, se desestimó el sitio previsto y se decidió efectuar las honras en San Jerónimo (marzo de 1712). En el Archivo del Palacio Real se localiza una planta de la iglesia de San Jerónimo preparada para el ceremonial, con leyenda explicativa de los lugares que debían ocupar los asistentes y con la huella de la fábrica efímera que habría de erigirse en el crucero, delante del presbiterio. Fue trazada y comentada por "Teodoro Ardemans" (firmada y rubricada), en el desempeño de sus competencias como maestro mayor de obras reales (MPD, n.º 2662) (lám. VII).

(20) AGS, T.M.C., Cuentas del Pagador Juan de Landavere, leg.º 1674. También se encuentran noticias sobre los pregones y adjudicación en el AGP, Histórica, C.ª 80, papeles de 8 de abril y 14 de noviembre.

(21) J. Cañizares, *Pompa Funeral y Reales Exequias, en la muerte de los Muy Altos, Muy Poderosos y Muy Excelentes Delfines de Francia ...*, Madrid, 1712 (BN, 3/62552). El 16 de junio de este año, el veedor Morante cursó una real orden al maestro mayor para que formara "el diseño para abrir por él la lámina del capelardente de los Señores Delfines para la impresión del Libro de su Reales Exquias y me ha respondido que al presente no sabe cuando le podrá hacer respecto de hallarse enfermo e imposibilitado por su debilidad de cabeza de emprender esta obra ni otra operación alguna..." (AGP, Hca. C.ª 80, papel del día 18 del mes y año citados).

(22) F. J. Interián de Ayala, *Breve elogio y ceñida relación de la vida, enfermedad y muerte del serenísimo señor Francisco Farnesio, primero de este nombre, y séptimo duque de Parma, Placencia y Castro & Padre de la Reyna N.ª Sra. (que Dios guarde) y de las exequias, que de orden de su Magestad el Rey nuestro señor (Dios le guarde) se celebraron en el real Convento de la Encarnación de esta Corte...*, Madrid, imprenta de la Música, por Miguel Rézola, 1728, (BN, R/34144).

(23) Por alguna razón de desconocemos, Ardemans incluyó en la traza original tres tumbas: las dos mayores correspondientes a la función fúnebre y una tercera más pequeña, que causó la extrañeza del condestable y del propio rey. Este admitió el diseño sin controversias, "pero reparando en la novedad de la tumba chiquita, manda se quite", como así se hizo (AGP, Hca. C.ª 80, papel del condestable al marqués de Mejorada, de 1 de abril de 1712). Sobre la lectura iconográfica de esta máquina nos remitimos al estudio de V. Soto, "Alegorías...", op. cit., 1989, pp- 145-146.

(24) Las noticias sobre la tramitación de estas honras se contienen principalmente en AGP, Histórica, C.ª 58, con otras sueltas en la C.ª 76. Asimismo en el AGS, T.M.C., Cuentas de Landavere, leg.º 1674, hay datos precisos sobre la ejecución material del túmulo y de los otros elementos necesarios para revestir el templo. De aquí proceden nuestras noticias sobre la participación de Álvarez.

(25) Fray Juan Interián de Ayala, *Relación de las Reales Exequias que se celebraron por la Serenísima Señora Doña María Luisa Gabriela de Saboya*, Madrid, Francisco de Villadiego, 1715 (BN, 2/31246).

(26) En el mes de junio moría el duque de Berry, hermano de Felipe V, para quien las desgracias no cesaban. Primero se pensó reutilizar esta espléndida máquina para honrar su memoria, aunque, finalmente, a la vista de las etiquetas cortesanas para ceremonias funerales, se levantó en la Encarnación una preceptiva gradería, que servía también para honrar a los infantes difuntos (AGP, Histórica, C.ª 80).

(27) Teodoro Ardemans estimó el coste total de las tareas, túmulo y jeroglíficos incluidos, en 6.000 reales y asistió personalmente a la formación de todo ello. Por su diligencia y su gesto de dar las trazas, la Villa le asignó una recompensa de 250 reales (ASA, 2-354-20).

(28) Fray Juan Interián de Ayala, *Relación de las Reales Exequias que se celebraron por el Serenísimo Señor Luis XIV ...*, Madrid, 1717 (BICI, R/2281). Las noticias sobre esta ceremonia funeral, que se celebró en la iglesia de la Encarnación los días 13 y 14 de mayo de 1716, no son muy abundantes, aunque permiten reconstruir el proceso. Se localizan en AGP, Histórica, C.ª 80.

(29) AGS, T.M.C., Cuentas de Landavere, leg.º 3676.

(30) Cfr. V. Soto, "Alegorías y programas...", op. cit., 1989, pp. 147-148.

(31) Conviene destacar, antes de finalizar el análisis de este túmulo, las concomitancias que tiene con el que diseñó Pedro de Ribera para la ceremonia municipal, celebrada el 17 de mayo de 1716 (la corte lo hizo los días 13 y 14 del mismo) en la iglesia de Santo Domingo (ASA, 2-354-1). Sin alcanzar la monumentalidad de la

fábrica de Ardemans ni su entidad arquitectónica, la de Ribera dibujaba un perfil y una planta muy similares, extraños en el contexto de su trayectoria artística y de su misma producción tumular. M. Verdú, al analizar esta obra, consideró que era "el de soluciones artísticas menos relevantes, pero sin dejar de ser significativas" (*La obra municipal de Pedro de Ribera*, Madrid, 1988, pp. 82-83). Victoria Soto lo relacionó con el modelo creado por Ardemans en 1711 y señaló que "el túmulo refleja la supervisión y dirección del maestro mayor y se aleja radicalmente del catafalco municipal de 1712, tanto desde el punto de vista compositivo como estilístico" ("La configuración...", op. cit., 1989, p. 15). No olvidemos que Ardemans siguió ejerciendo la función supervisora que le asignaba su empleo de maestro mayor y que como tal elaboró, ratificó o modificó (en cualquier caso, controló) las condiciones que se aprobaron para estas ocasiones, pero no olvidemos tampoco que ello no le atribuía capacidad para incidir en el lenguaje artístico del autor ni, consecuentemente, en la formulación de la traza. Las relaciones existentes entre ambos proyectos, a nuestro juicio también innegables, deben interpretarse no como producto de una supuesta servidumbre obligada por las circunstancias profesionales de los maestros implicados, sino como efecto de la sugestión que debieron producir en el momento las soluciones de Ardemans.

(32) Las noticias sobre la celebración de estas honras y la formación del catafalco se localizan en AGP, Histórica, C.^a 77. En ella consta que a Ardemans se le abonaron 1.500 reales "por el trabajo que ha tenido en la formación de la planta para el túmulo y trabajo que tuvo en la asistencia a su ejecución". No podemos establecer si se trata de una gracia ordinaria o excepcional, pues no han aparecido noticias similares en otros expedientes. Los datos referidos al coste del túmulo, que no incluía el ajuste de cartelas, cornucopias y jero glíficos, se encuentran en AGS, T.M.C., Cuentas de Landavere, leg.º 3677.

(33) J. M. Fernández Pacheco, *Relación de las Reales Exequias, que se celebraron por el Señor Don Luis I, Rey de España ...*, Madrid, Imprenta de Música por Miguel de Rézola, 1725. Lámina abierta entre las páginas 104-105 (BN, 3/76631). El AGP conserva una "Planta del pavimento de la real iglesia de la Encarnación de Madrid", formada por "Teodoro Ardemans" para organizar la ubicación del túmulo y la distribución de los asistentes a la ceremonia. A diferencia de la de 1712, ésta no muestra la huella de la máquina efímera (MPD, n.º 2661) (lám. VIII). Cfr. catálogo de la exposición *Utopía y realidad*, Madrid, 1985, n.º 445. En esta ocasión se exhibieron también otros diseños de Ardemans de tipo funerario: la traza para los catafalcos cortesano y municipal de 1711, cat. n.º 441 y 442; la planta de la iglesia de San Jerónimo dispuesta para las honras de 1712, ya citada, n.º 443, y la stampa del túmulo de Luis I, n.º 444.

(34) Fernández Pacheco, op. cit., pp. 79-80. No queremos dejar de señalar que José de Churriguera presentó trazas para el túmulo municipal de estas honras, aunque su propuesta fue desestimada en favor de la de Ribera. La desaparición del proyecto de aquel nos priva de ver cuál había sido su evolución en este campo artístico y, sobre todo, de comprobar cómo se materializaba aquí el proceso renovador que afectó a sus retablos (ASA, 2-355-2). Sobre el túmulo de Ribera, cfr. M. Verdú, op. cit., 1988, pp. 84-85.

ILUSTRACIONES

[LÁMINA 1](#) - [LÁMINA 2](#) - [LÁMINA 3](#) - [LÁMINA 4](#) - [LÁMINA 5](#) - [LÁMINA 6](#) - [LÁMINA 7](#) - [LÁMINAS 8 y 9](#)

Fundación Universitaria Española