

Capítulo VI

Arcos triunfales, monumentos y túmulos funerarios

Después de la estampa religiosa los grabados relacionados con la arquitectura, como producto de las fiestas, constituyen un importante campo de investigación de las expresiones artísticas en el virreinato peruano ya que han quedado como único manifiesto histórico-artístico de un arte efímero.

El marco físico de la fiesta es la ciudad, donde los diferentes estamentos participan transformando su imagen a través del uso de un repertorio artístico, que encierra por lo general una ideología de poder y representatividad. Por ello, mediante el estudio de las fiestas, es posible analizar el uso de esta ideología en sus dos vertientes fundamentales: la política y la religiosa, así como la evolución social y cultural de un pueblo.

El campo del estudio de la fiesta es muy amplio, por ello, en nuestro desarrollo sólo nos detendremos en los arcos triunfales, monumentos y túmulos funerarios levantados en Lima virreinal, especialmente en aquellos que fueron llevados a la estampa.

En el siglo xvi se funda la Ciudad de los Reyes, entre los años que van de 1535 a 1821 se convirtió en el escenario de fiestas no sólo religiosas sino también de carácter político, como aquellas celebradas por nacimientos y proclamaciones de reyes o por la llegada de los virreyes, expresadas artísticamente, entre otras modalidades por medio de los arcos triunfales que transformaban la imagen de la ciudad, en algunos casos con una arquitectura efímera y en otros permanente.

Las fiestas, en el sentido amplio del término, comprendían también las ceremonias fúnebres, bajo la denominación de fiestas luctuosas. Al igual que las realizadas para recibir a los virreyes, en la capital del virreinato peruano se llevaron a cabo ceremonias religiosas protocolares por la muerte de los reyes de España, papas y arzobispos, cuya expresión artística era puesta de manifiesto en gigantescos aparatos arquitectónicos efímeros levantados en la Catedral de Lima.

En ambos tipos de ceremonias y durante las centurias virreinales, en España y sus reinos de ultramar, se dan expresiones artísticas con un repertorio lingüístico que se nutre de formas procedentes de los estilos renacentista, manierista, barroco y neoclásico.

Antes de ocuparnos de la arquitectura efímera en el Perú virreinal, a través del grabado, consideramos necesario destacar como punto de referencia base, los orígenes de la fiesta en el Renacimiento italiano y su proyección a España, haciendo especial mención de las principales manifestaciones en arcos triunfales y túmulos funerarios, para así poder determinar antecedentes e influencia en el Perú.

La fiesta como expresión cultural. Antecedentes en Italia y España

La fiesta, entendida como expresión del sentimiento colectivo de un pueblo, tiene su pleno florecimiento desde el siglo xv en la cultura italiana del Renacimiento. Al igual que para el arte en general de la época encontramos sus antecedentes en la cultura humanista del siglo anterior y las fuentes en la antigüedad clásica.

Burckhardt, en su estudio sobre la cultura del Renacimiento italiano, establece que son dos las formas principales de representación en las fiestas, el misterio; es decir, la dramatización de la historia o leyenda sagrada y la procesión, el cortejo pomposo con ocasión de alguna fecha de significación religiosa.¹⁷⁵ La procesión

¹⁷⁵ BURCKHARDT, Jacob. La Cultura del Renacimiento en Italia. Buenos Aires, Editorial Losada, p. 327, 1944.

poco a poco se convertirá en desfile triunfal o “trionfo” y se utilizará no sólo para la fiesta religiosa sino también para la profana. Aunque veremos una hermandad entre estos estamentos de poder, donde en celebraciones religiosas no será extraño que aparezca la figura de un rey, o en las profanas el uso de figuras alegóricas relacionadas con la fe.

En la edad media ya encontramos referencias a triunfos en la Divina Comedia, de Dante, cuando coloca a Beatriz en un carro triunfal, en compañía de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, de los cuatro animales místicos, de las Virtudes Teologales y Cardinales y de los Apóstoles, en clara alusión al cortejo de los emperadores romanos; asimismo, se puede citar a Petrarca quien con sus Triunfos, pletóricos de alegorías clásicas, inspiró muchas obras en el Renacimiento. Sus triunfos del Amor, la Fama, la Castidad, entre otros, van a pasar a las representaciones profanas para celebrar o glorificar a personajes vivos; como muestra podemos citar el díptico de Federico de Montefeltre y Battista Sforza, realizado en 1459 por Piero della Francesca, donde son representados en carros triunfales, con alegorías de la victoria, de la castidad, así como de las virtudes teologales y cardinales.¹⁷⁶ Incluso, debemos anotar que los triunfos de Petrarca llegan hasta la pintura mural mejicana de las últimas décadas del siglo XVI, en la Casa del Deán de Puebla don Tomás de la Plaza.¹⁷⁷

Durante el siglo XV se realizaron en Italia fiestas que incluyeron, aparte de carros alegóricos, también arcos de triunfo como aquel que hizo Leonardo en 1493, en una fiesta de Francesco Sforza en la Plaza del Castillo, para cobijar su escultura ecuestre. La activa participación de Leonardo en festejos de esta corte abarcó también infinidad de artificios ingeniosos creados por el insigne artista durante su estancia en Milán, entre las que se documenta por ejemplo, un gigantesco “planetarium” en movimiento.

¹⁷⁶ SEBASTIÁN, Santiago. Op. cit., p. 226, 1978.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 237. Ver también MERLO JUÁREZ, Eduardo. “Casa del Deán”. En Catálogo editado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Puebla, Méjico, s/f.

Aparte de las fiestas en Milán, hubo otras de singular importancia en diversas ciudades italianas, como en Florencia, donde se documentan varias de ellas con triunfos, organizadas por Piero di Cósimo, quien según anota Dubreton, conoció la popularidad gracias a esta actividad.¹⁷⁸ En Roma gran celebridad alcanzaron las fiestas dadas en 1473 por el cardenal Pietro Riario con motivo del paso por la ciudad, de Leonor de Aragón, novia del príncipe Ercole de Ferrara; igualmente, las celebradas en 1500 por César Borgia con motivo del carnaval, donde hizo representar el triunfo de Julio César con once carros triunfales, con audaz alusión a su persona.¹⁷⁹ Venecia fue un caso aparte por sus condiciones geográficas, que les dieron la oportunidad de fastuosos desfiles navales, como aquel realizado para recibir a los príncipes de Ferrara en 1491.

La importancia del arco triunfal, para las entradas de los reyes en el siglo XVI, es destacada por Cámara en su estudio de las fiestas de esta época en Madrid, donde cita a Serlio:

para perpetuar sus memorias, y si no fuese de piedra, a lo menos de pintura para quando un gran señor entre o passe por una ciudad, o venga a tomar posesión della; los qles siempre se acostumbra hazer en los más nobles y principales lugares de las ciudades de diversas maneras ornados...¹⁸⁰

Entre las manifestaciones culturales del arte italiano del siglo XVI el espíritu de lo lúdico es muy tomado en cuenta; como parte de él podemos considerar las fiestas celebradas con gran pompa y complejos programas iconográficos. Vasari, uno de los representantes de esta época y fuente de ella, nos alcanza en su obra *Le Vite* un buen ejemplo de lo expuesto. Hace una descripción detallada de las fiestas celebradas en Florencia, con motivo de la boda

¹⁷⁸ LUCAS-DUBRETON, J. *La Vida cotidiana en tiempo de los Médicis*. Buenos Aires, p. 149, 1961.

¹⁷⁹ BURCKHARDT, Jacob, op. cit., p. 339, nos alcanza la derivación u origen de la palabra carnaval: "de carrus navalis", ya que los carros triunfales en la antigüedad tenían forma de naves.

¹⁸⁰ CAMARA MUÑOZ, Alicia. "El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en Madrid en el Renacimiento". En *Catálogo de la exposición "Madrid en el Renacimiento"*. Madrid, Editorial Universidad Complutense, p. 76, 1986.

de Francisco de Médicis y Juana de Austria, donde se entremezclan los distintos elementos en conexión mitológica y alegórica en los arcos triunfales y carros, dedicados a los principales dioses del olimpo clásico.¹⁸¹

Otras celebraciones del Renacimiento fueron aquellas enmarcadas en las llamadas fiestas luctuosas, por la muerte de alguna imagen del poder real o eclesiástico, por el cual se celebraban solemnes exequias que tenían en común, con las entradas triunfales, la voluntad de establecer un nexo con la antigüedad clásica. Porcacchi es uno de los estudiosos que mejor nos informa sobre los funerales del siglo XVI, relacionándolos con los de aquella época.¹⁸²

Todo ser humano en su interior siente la necesidad de la diversión como una fuga a las contingencias de la vida, como una válvula de escape a los problemas a través de lo lúdico. Por ello la fiesta puede ser considerada como una expresión social de singular importancia, más aún si la relacionamos con el uso político que harán de ella las fuerzas de poder. Bonet al referirse a la fiesta en España, ya sea renacentista o barroca, anota:

...bajo sus diversas "máscaras", sus distintas "apariencias" se ocultan analogías muy evidentes, existen denominadores comunes de clara raíz política.¹⁸³

Más adelante agrega con espíritu crítico:

Desde el circo romano hasta el fútbol franquista bien se sabe cuáles han sido los métodos ejercidos por el poder absolutista cuando quiere manipular la obediencia y acato popular.¹⁸⁴

El hombre oprimido a través de la fiesta elude su realidad y escapa hacia espacios y tiempos utópicos que, en la época que nos ocu-

¹⁸¹ VASARI, Giorgio. *Le Vite de' piú eccellenti Pittori Scultori e Architecturi*. Vol. Ottavo, Istituto Geografico de Agostino-Novara, 1967, p. 69 —Testo dell' Edizione Giuntina (1568).

¹⁸² PORCACCHI, T. *Funerali antichi di popoli et Nationi. Forma, ordine et pompa si sepulture, di essequie, di consecracion antiche et d'altro*. Venetia, 1591.

¹⁸³ BONET CORREA, Antonio. *Fiesta, Poder y Arquitectura*. Madrid, Editorial Akal, p. 5, 1990.

¹⁸⁴ *Ibídem*, p. 14.

pa, se ponen de manifiesto en obras efímeras y ostentosas, dentro del marco de la ciudad que se transforma en un lugar imaginario.

En la España de los Austria para las celebraciones eran convocados arquitectos, escultores, pintores y literatos que daban rienda suelta a su creatividad en obras que por su carácter provisional se prestaban a muchas audacias estéticas, como si fueran manifiestos de vanguardia. Estos aparatos llegaron a ser, tanto por la variada participación de artistas como por su contenido iconográfico, una suma de expresiones artísticas que ejercían un gran poder persuasivo en el pueblo. Al respecto, Alicia Cámara nos dice:

Las ciudades adquirieron en las fiestas un aspecto teatral gracias a las decoraciones efímeras que remitían ya a la cultura barroca, con todos sus componentes de retórica y persuasión.¹⁸⁵

Una de las manifestaciones importantes de la cultura renacentista italiana fue la fiesta. Las transformaciones que ella sufre, con respecto al medioevo, también se harán latentes en otros reinos europeos como España. Allí también se intentará revivir los desfiles al estilo de la antigüedad romana, más aún a partir de 1517 en que podemos decir que se abre al ambiente humanístico con la llegada al trono español de Carlos v. El Emperador inspirará a más de un artista en el espíritu clásico para crear la arquitectura efímera levantada para sus entradas triunfales. Igualmente sus exequias serán punto de partida para las celebraciones de las fiestas luctuosas por los diferentes personajes reales de su dinastía, hasta finales del siglo xvii.

Entre las entradas que preceden a las del Emperador, ya en el siglo xvi, podemos citar la de su abuelo materno Fernando el Católico en Sevilla, en 1508, donde se levantaron trece arcos triunfales, que a decir de Gestoso serían los primeros arcos de triunfo en esta ciudad.¹⁸⁶

¹⁸⁵ CAMARA MUÑOZ, Alicia. *Arquitectura y Sociedad en el Siglo de Oro*. Madrid, Editorial El Arquero, p. 223, 1990.

¹⁸⁶ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "Fiestas de Sevilla en el siglo xvii: Arte y Espectáculo". En *Barroco en Andalucía*. Tomo I, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, p. 222, 1984.

Los documentos sobre la arquitectura efímera levantada para recibir a Carlos v en diversas ciudades europeas son muchos, y en ellos se marca un hito en la introducción de las formas clásicas en sitios como Brujas, donde se aprecian formas renacentistas en los arcos de su entrada en 1515; asimismo en Amberes en 1520 donde estaban adornados con jeroglíficos y cuya belleza y magnificencia asombraron al mismo Durero.¹⁸⁷

De las festividades del siglo xvi en España, relacionadas con Carlos v, destaca la celebrada en Sevilla con motivo de su boda con Isabel de Portugal en 1526 donde se levantaron siete arcos, cinco con alegorías de las virtudes del Emperador, coronados por su figura, uno dedicado a las virtudes teologales, y el séptimo dedicado a la pareja real.¹⁸⁸ Sobre este último Checa nos dice:

Nos encontramos en el pleno sentido de la palabra ante un arco triunfal; la Gloria corona las estatuas del Emperador y la Emperatriz, mientras la fama se sitúa encima del Mundo con su trompeta pregonando las victorias del César, figuras vestidas a la romana, a la española, a la alemana, a lo moro y a lo indio, indican la pluralidad de tierras que él rige, mientras la Fortuna clava con un martillo su rueda en el momento en que la figura de Carlos alcanza su punto más alto.¹⁸⁹

Existe mucha información documental y literaria sobre la fiesta española del Renacimiento, pero pocas son las fuentes grabadas, dado que los grabadores españoles no sintieron la necesidad de exaltar los triunfos regios por medio de la estampa; por ello deseamos destacar un libro que da cuenta de la entrada de Carlos v en Mallorca, en 1541 *Libro de la buenaventura vinguda del Emperador*, en el que a la prolija descripción acompañan, de manera excepcional, cuatro estampas simples con los arcos triunfales. Santiago Sebastián ha estudiado la entrada y señalado los puntos esenciales de la iconografía de este programa humanista donde se com-

¹⁸⁷ NIETO ALCAIDE, Víctor. Op. cit., p. 222, 1980.

¹⁸⁸ SEBASTIÁN, S. Op. cit., p. 232, 1978.

¹⁸⁹ CHECA, C. Fernando. *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450-1600*. Madrid, Editorial Cátedra, p. 178, 1983.

binan tradiciones clásicas con las cristianas y las bíblicas, y se exalta al Emperador como personaje virtuoso a través de alegorías y como nuevo Hércules, con la figura del héroe y las dos columnas con el letrero "Plus Ultra". Sebastián cita a Florián de Ocampo, cronista del siglo XVI, quien escribió que Hércules entró por Cádiz y allí levantó las famosas columnas; por esto se le consideró como patrono de los reyes de España. Así, se explica que Luis Morliani creara una empresa para el Emperador, con el tema de su venida a España, para luchar contra Gerión y le añadió el mote "Plus Ultra". Tal imagen no era nueva, tiene sus precedentes clásicos en las monedas del emperador español Adriano donde se grabaron las columnas de Hércules.¹⁹⁰

Entre las entradas relacionadas con el heredero del César Carlos en el trono de España registramos la de Sevilla en 1570 donde, según detalla Juan de Mal Lara, se recibió a Felipe II con un gran triunfo, con arcos a la clásica, que incluía similar discurso a los de las entradas de su padre; la figura de Hércules cubierto con la piel del León de Nemea, con el dragón custodio del jardín de las Hespérides a sus pies, con su clava en una mano y en la otra las tres manzanas de oro recogidas de aquel jardín y ahora ofrecidas al rey Felipe en su entrada. Asimismo, según los grabados que se conservan de esta entrada, también se aprecia la personificación del Guadalquivir como Betis, haciendo pareja con el colosal Hércules.¹⁹¹

Es necesario destacar durante el reinado de Felipe II las entradas a la manera clásica de dos de sus esposas que incluyeron, aparte de la arquitectura efímera, en algunos casos, transformaciones definitivas en la ciudad, como la de Isabel de Valois en Alcalá de Henares;¹⁹² y las de Ana de Austria, tanto en Burgos como en Madrid.¹⁹³

¹⁹⁰ SEBASTIÁN, S. Op. cit., p. 234, 1978.

¹⁹¹ PAEZ RÍOS, Elena; et al. Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional. Madrid, Editorial Julio Olleo, p. 146, 1993.

¹⁹² CAMARA, A. Op. cit., p. 86, 1986.

¹⁹³ NIETO, V.; MORALES, A.; CHECA, F. Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599. Madrid. Editorial Cátedra, 1993, p. 334.

Antes de que promedie el siglo la llegada de la reina Margarita de Austria a Madrid motiva una entrada triunfal en la que igualmente se levantaron arcos triunfales y escenografías efímeras, realizadas por reconocidos arquitectos, pintores y escultores de la corte, como Francisco de Mora, Bartolomé Carducho y Pompeyo Leoni, entre otros. Asimismo, se levantará un arco triunfal de tres vanos hecho de cantería y ladrillo, la flamante nueva Puerta de Alcalá, con una alegoría de Madrid que ofrece una corona a la reina, esposa de Felipe III.¹⁹⁴

Uno de los ejemplos del siglo xvii más notables, en lo que a conjunto de arquitectura efímera barroca se refiere, lo constituye la creada en Madrid para recibir a la reina María Luisa de Orleans. Han llegado hasta nosotros folletos con descripciones de los arcos y adornos levantados para aquella entrada real, así como algunos de los dibujos preparatorios, y grabados para el libro que nunca llegó a imprimirse. Estos documentos nos alcanzan un grabado de Matías de Torre donde se muestra el arco de la Puerta del Sol realizado por Claudio Coello, obra que nos da una idea de la enorme riqueza, belleza y complejidad de la arquitectura efímera del barroco español.¹⁹⁵

La introducción del Humanismo en España puede ser estudiada a través de las ceremonias y fiestas; pero, no sólo de aquellas realizadas para las entradas triunfales, sino también a través de las llamadas fiestas luctuosas, que dieron lugar a la creación de obras efímeras en las que intervinieron arquitectos, escultores, pintores y poetas, dando rienda suelta a su inventiva con mayor libertad que para las permanentes. En estas obras, al igual que los arcos triunfales, es perceptible el trasfondo político de manifestación de poder a través del espectáculo montado para el pueblo, el que a su vez constituyó una oportunidad para que los artistas pudieran adquirir la fama y el aplauso popular. Algunos arquitectos como Herrera Barnuevo o José de Churriguera se hicieron famosos más que por su arquitectura de material duradero, por aquella de carácter efímero.

¹⁹⁴ CAMARA, A. Op. cit., p. 74, 1986.

¹⁹⁵ PAEZ, E.; et al. Op. cit., p. 316, 1993.

El antecedente de los catafalcos tenemos que buscarlo en las “capellardentes” italianas, que en el Renacimiento español estaban hechas de madera, imitando piedra o bronce, con complejos programas iconográficos a base de figuras alegóricas, pinturas y jerglíficos. Se considera que el paso definitivo de conversión del “capellardente” medieval, en túmulo arquitectónico, se dio en Granada con el entierro de la emperatriz Isabel de Portugal en 1539, en el túmulo hecho por Pedro Machuca que se conoce por relaciones manuscritas. Del mismo autor se conserva el boceto del que realizó para el traslado del cuerpo de la princesa María de Portugal, primera esposa de Felipe II, a la Capilla Real, en 1549. Bonet anota que en los túmulos de Machuca se rompe con la costumbre medieval de baldaquinos y fúnebres doseles para dar lugar a la pira funeraria de tipo arquitectónico,¹⁹⁶ y Soto Caba nos dice sobre esta tipología de carácter piramidal lo siguiente:

En este sentido, la novedad de Pedro de Machuca fue, precisamente, la de integrar la normativa clásica del lenguaje arquitectónico italiano, es decir, tamizada por la tratadística vitruviana, a una tipología impuesta y convencional.¹⁹⁷

Años antes del traslado de los restos de la princesa María de Portugal a la Capilla Real, en 1545, año de su muerte, Sevilla celebró sus exequias y levantó un túmulo, estudiado por Lleó Cañal.¹⁹⁸ Era un edificio de planta cuadrada con dos cuerpos de arquitectura en tamaño decreciente y un remate en forma piramidal o de gran chapitel a cuatro aguas. Este tipo de túmulo Ramos Sosa lo denomina, túmulo-torre o turriforme. Aparte, destaca que en él ya aparecen las virtudes y los huesos con calaveras, elementos característicos en este tipo de arquitectura.¹⁹⁹

¹⁹⁶ BONET CORREA, A. “Túmulos del Emperador Carlos v”. En *Archivo Español de Arte*. Volumen 33, Madrid, p. 58, 1960.

¹⁹⁷ SOTO CABA, Victoria. *Catafalcos Reales del Barroco Español*. Madrid, Editorial Simancas, UNED, p. 56, 1991.

¹⁹⁸ LLEO CAÑAL, Vicente. *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, p. 133, 1979.

¹⁹⁹ RAMOS SOSA, Rafael. *Arte Festivo en Lima Virreinal (siglos XVI-XVIII)*. Sevilla, Editorial Junta de Andalucía, p. 130, 1992.

La muerte del emperador Carlos v, ocurrida el 21 de septiembre de 1558 en el monasterio de Yuste, dio lugar a fastuosas exequias celebradas en las principales ciudades de su imperio. En España éstas se centraron principalmente en la ciudad de Valladolid donde se levantó un túmulo en la iglesia de San Benito el Real. Calvete de la Estrella nos describe el túmulo de tres pisos, cada uno con tres vanos, decorados con pinturas de la Muerte y banderas; en el remate un escudo con la corona imperial. Bonet lo considera como arcaizante, con respecto a los realizados por Machuca en Granada en 1539 y 1549, al percibir en él manifestaciones donde se entremezcla lo plateresco con cierto medievalismo influido por el libro *El Caballero determinado*. Esta obra es de Olivier de La Marche, traducida por Hernando de Acuña, poema moral en el cual se mezclan el mundo caballeresco medieval, la tradicional danza de la muerte y las alegorías del combate contra ella, protagonizadas por los más famosos personajes de su tiempo.²⁰⁰

Entre las exequias de los Austria cierra el siglo xvi una de las más importantes desde el punto de vista de la historia del arte, la celebrada en Sevilla en 1598 por la muerte del rey Felipe II. Para ella se levantó uno de los túmulos más impresionantes, obra del arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera, alabada por Cervantes y Lope de Vega. Morgado en su *Historia de Sevilla* lo describe con tres cuerpos rematados en bóveda de la que salía un obelisco con una gran bola, y en ella el ave fénix en el fuego. A un lado y otro del túmulo le acompañaban dos calles de arcos, que ya sobrepasaban lo arquitectónico y comenzaban a incidir en lo urbanístico. El programa iconográfico reunía lo religioso, con la mitología, la alegoría e incluso la temática de historia;²⁰¹ muchas de ellas pintadas por Francisco Pacheco, imitando el relieve en bronce, según su propio testimonio.²⁰²

En líneas generales podemos decir que el modelo más común del catafalco hispánico en la segunda mitad del siglo xvi es de es-

²⁰⁰ BONET, A. Op. cit., p. 61, 1960. Ver también SEBASTIÁN, S. Op. cit., p. 308, 1978.

²⁰¹ CHECA, F. Op. cit., p. 386, 1983.

²⁰² GALLEGO, Julián. *Visión y Símbolo de la Pintura Española del Siglo de Oro*. Madrid, Editorial Cátedra, p. 163, 1972.

estructura turriforme. Ya en el siglo xvii las derivaciones del cuadrado con el círculo ofrecieron la gama de plantas cruciformes, hexagonales u ochavadas, soluciones alternadas con alzados, al pasar de un cuerpo a otro. Esta nueva articulación para la pira fúnebre ya es posible apreciarla en el túmulo sevillano de Felipe II. Aunque los catafalcos barrocos en España también adoptaron otros esquemas tipológicos es indudable que la estructura referida fue la más característica.²⁰³

Entre los túmulos hispanos del siglo xvii destaca el levantado en la capital hispalense para las exequias de Margarita de Austria, en 1611. Todavía heredero de la tradición renacentista del siglo anterior y, sobre todo, del túmulo de Felipe II, el catafalco se componía de una parte central y de dos calles de arquitectura, como el del Rey Prudente; no en vano la traza fue del mismo arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera. Según Ortiz de Zúñiga se hicieron unas estampas de este túmulo donde se podía apreciar su suntuosidad, grandeza y ornato; desgraciadamente no se ha hallado ningún ejemplar. El túmulo de la reina Margarita obedecía a un complejo programa iconográfico con alegorías de Sevilla, Austria, Baviera. Igualmente se encuentran jeroglíficos y alegorías de la fecundidad, la benignidad, entre otras. En los cuatro arcos de las calles se hicieron ocho nichos y se pintaron imitando bronce ocho reinas y también doce temas de historia. El túmulo se coronaba con una cúpula, rematada por una figura enorme del Ángel Custodio.²⁰⁴

El rey Felipe III murió el 31 de marzo de 1621 y según un manuscrito firmado por Juan Gómez de Mora las honras fúnebres se celebraron en el convento de San Jerónimo de Madrid. El documento consta de 19 folios, además de grabados hechos por Pedro Perret que incluyen el túmulo.²⁰⁵ Asimismo en Zaragoza se levantaron dos túmulos, uno en la Plaza y otro en la Iglesia, que fueron

²⁰³ SOTO, V. Op. cit., p. 112, 1991.

²⁰⁴ BAENA GALLE, José Manuel. Exequias Reales en la Catedral de Sevilla durante el siglo xvii. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, p. 65, 1992.

²⁰⁵ CARRETE PARRONDO, Juan. "El grabado y la estampa barroca". En Summa Artis. Tomo xxxi, Editorial Espasa Calpe, p. 286, 1996.

llevados a la estampa por Pablo Albiniano de Rajas para ilustrar el libro de Pablo de Rajas. En el grabado conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid es posible ver uno de los túmulos de Zaragoza compuesto de dos cuerpos y decorado con alegorías de las virtudes del rey, pirámides y esqueletos coronados, algo cercanos a las "vanitas", tan utilizados en este tipo de arquitecturas.²⁰⁶

Las exequias de Felipe III, celebradas en Sevilla, fueron llevadas a la imprenta, según Ortiz de Zúñiga, en una Relación que incluía el túmulo y que hasta la fecha no se ha podido hallar. El catafalco se componía de dos cuerpos de planta cuadrada con balaustres, rematados en pirámide ochavada con una esfera coronada; además de dos calles de arquitectura laterales que surgían del cuerpo central, tal como se dio para los túmulos de Felipe II y Margarita de Austria.²⁰⁷

A la muerte de la reina Isabel de Borbón el 6 de octubre de 1644, se celebraron sus honras fúnebres en el convento de San Jerónimo y se publicó, al año siguiente, el libro de Gregorio de Pedrosa *Pompa funeral, Honras y Exequias en la muerte de... Isabel de Borbón...* Éste fue, sin duda, uno de los libros donde no se escatimaron recursos para que quedara perpetua memoria de la decoración y adornos del templo que trazó el arquitecto de los Austria Juan Gómez de Mora. Esta decoración y adornos fueron llevados a la estampa por los destacados grabadores Pedro de Villafranca y Juan de Noort. Son conocidos los grabados con la efigie de la reina y la portada del templo, a los que se suman el de la planta de la iglesia con el orden que ocuparon las diferentes jerarquías, y el del gran túmulo.²⁰⁸

En Sevilla, según el estudio de Baena, se sabe que se levantó un catafalco para las exequias de Isabel de Borbón en la Catedral en 1645; además, afirma que se ha podido confirmar la atribución de la autoría a Pedro Sánchez Falconete. Según la descripción para estas fechas aún se mantenía en la ciudad hispalense el típico modelo turriforme decreciente, rematado en pirámide en aguja, decorado con jeroglíficos y alegorías de la Misericordia, Piedad, Justi-

²⁰⁶ PAEZ, E.; et al. Op. cit., p. 245, 1993.

²⁰⁷ BAENA, J. Op. cit., p. 71, 1992.

²⁰⁸ CARRETE, J. Op. cit., p. 284, 1996.

cia y otras virtudes atribuidas a la reina; además de la figura sedente de la muerte con su guadaña.²⁰⁹

Deseamos citar un tercer túmulo levantado en honra a Isabel de Borbón, el de Granada de 1645, que ha servido a Soto Caba para un estudio comparativo entre los retablos y este tipo de arquitectura efímera. Según la autora la estructura de este túmulo de tres cuerpos sigue la forma de templete circular y nos remite al sagrario tabernáculo instalado en el retablo mayor de la iglesia de la Compañía de Granada, obra de Francisco Díaz de Ribero, del cual es una copia exacta. Es necesario resaltar que, según Antonio Bonet, este retablo es uno de los primeros ejemplos arquitectónicos donde se emplearon las columnas salomónicas y lo fecha hacia 1630-33.²¹⁰ Estaríamos ante el primer túmulo conocido que utiliza este tipo de columnas. Según Juan Carrete el libro sobre las pompas fue escrito por Andrés Sánchez de Espejo y en él aparece una estampa del túmulo levantado, según trazas de Luis de Orejuela, grabado en cobre por Ana Hielan.²¹¹

En 1665 murió el último Felipe de esta dinastía y las exequias se celebraron al año siguiente en el convento de la Encarnación de Madrid, según da cuenta el libro de Pedro Rodríguez de Monforte; éste es uno de los más hermosos ejemplos de libros de exequias de todo el barroco español por la fortuna con que Pedro de Villafranca grabó los dibujos originales del arquitecto Herrera Barnuevo. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan dos estampas de este libro, una del frontispicio con las alegorías de la primavera y el otoño, que aluden a las estaciones en que nació y murió el rey y la otra con un retrato velazqueño, por encima de una Madrid que llora la desaparición del rey, además de un globo terráqueo sostenido por las alegorías de las cuatro partes del mundo que sirve de pedestal al busto regio.²¹² Soto Caba plantea que este catafalco, realizado por Sebastián Herrera Barnuevo, marca una evolución en este tipo de arquitectura efímera en España. Sobre

²⁰⁹ BAENA, J. Op. cit., p. 78, 1992.

²¹⁰ SOTO, V. Op. cit., p. 123, 1991.

²¹¹ CARRETE, J. Op. cit., p. 286, 1996.

²¹² PAEZ, E.; et al. Op. cit., p. 308, 1993.

la base de una planta octogonal ochavada y sobre un alto podio se elevaba un primer cuerpo de ocho columnas con entablamento dando paso a un segundo ligeramente menor y que prolongaba la forma octogonal hasta en la cúpula del remate. La calavera es casi el único motivo figurativo del catafalco por donde se multiplica, coronada, alada, provista de un reloj de arena, de una guadaña y de un cetro. La autora concluye que la novedad está en la continuidad de un mismo sistema octogonal en los tres módulos y lo relaciona con un retablo tipo baldaquino que Francisco Bautista elaboró para la iglesia de las Bernardas de Alcalá.²¹³

En la evolución del estilo de la arquitectura luctuosa es punto importante de referencia su relación con los retablos de la época. Por ello Soto Caba destaca el retablo sevillano del hospital de La Caridad de Bernardo Simón de Pineda, quien impone un esquema que perdurará hasta mediados del siglo XVIII. Comenzado hacia 1670, justo un año antes de las fiestas de canonización del Rey Fernando III, traduce la disposición teatral del túmulo o arco triunfal, realizado por el mismo Simón de Pineda, para aquellas fiestas. Plantea que estas obras sevillanas abren el camino para el nuevo tipo de túmulo que, en 1689, proyectará José de Churriguera para las honras de la reina María Luisa de Orleans, en la iglesia de La Encarnación de Madrid. Estas obras superan las estructuras en forma de baldaquino y de cuerpos decrecientes y se da paso a un tipo de arco triunfal. Churriguera diseñó un túmulo sobre alto basamento con escalinatas, en el primer cuerpo unió cuatro grandes arcos por medio de vastos pilares y lo decoró con estípites, soporte característico del primer cuarto del siglo XVIII, que ya aparece aquí a finales del siglo XVII, no sólo en el túmulo de Churriguera sino de forma prolífica en retablos y altares. Los cambios de este túmulo con respecto al realizado poco más de cuatro lustros atrás por Herrera Barnuevo son notorios, el gusto hispano opta por la exuberancia decorativa de su arquitectura.²¹⁴

El libro de las exequias de María Luisa de Orleans, escrito por Juan de Vera Tassis y Villarroel en 1690, contiene grabados

²¹³ SOTO, V. Op. cit., p. 115, 1991.

²¹⁴ *Ibidem*, pp. 117 y 205.

de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, una estampa alegórica sobre la vida y muerte de la reina en complejo jeroglífico y una segunda estampa con el túmulo.²¹⁵

Así como la obra de Churriguera estudiada líneas atrás, en la misma Sevilla encontramos un buen ejemplo de las novedades del barroco en los túmulos efímeros, en el que levantó la ciudad para las exequias de la reina María Luisa de Orleans en 1689, obra de Domingo Antonio Bejarano, maestro pintor y Bernardo Simón de Pineda, quienes junto con Bartolomé Ries se encargaron de levantar un catafalco muy comentado en la época, del cual se conserva el único grabado de túmulo de exequia real del siglo xviii que se conoce en Sevilla. La participación de Bernardo Simón de Pineda explica el parecido que se percibe entre esta arquitectura efímera y la que él realizara para la canonización de San Fernando en 1671.²¹⁶

En 1696 se llevan a cabo en diversas ciudades de España honras fúnebres por Mariana de Austria; tenemos noticias, por Soto Caba, de la que se celebró en Madrid donde se levantó un túmulo piramidal escalonado de planta hexagonal, que entraría dentro de la tipología turriforme, sin mayores novedades.²¹⁷ Asimismo dentro de esta línea estaría el que se levantó en Sevilla, de planta cuadrada y tres cuerpos en decreciente.²¹⁸ Por el libro de Juan López de Cuéllar se tiene noticia sobre las exequias celebradas por la Reina Madre en Pamplona, en 1696, obra ilustrada con la estampa del túmulo dibujado por Hércules Torelli y grabado en Madrid por Gregorio Fosman. El túmulo de Pamplona también responde al modelo turriforme, sin arcos.²¹⁹

Al promediar el siglo xviii muere el último rey de la dinastía Austria, Carlos ii; entre las fiestas luctuosas realizadas en su honor están documentadas las de Barcelona, Granada, Sevilla y Zaragoza. El túmulo de Barcelona seguía el diseño de la pirámide escalonada sobre una plataforma ochavada, rematada por un templete-bal-

²¹⁵ PAEZ, E.; et al. Op. cit., p. 320, 1993.

²¹⁶ BAENA, J. Op. cit., p. 87, 1992.

²¹⁷ SOTO, V. Op. cit., p. 214, 1991.

²¹⁸ BAENA, J. Op. cit., p. 94, 1992.

²¹⁹ CARRETE, J. Op. cit., p. 287, 1996.

daquino abovedado. Sobre la plataforma se colocaron esculturas alegóricas de los ocho reinos de España, intercaladas por las cuatro partes del mundo y los cuatro ríos de España. El segundo cuerpo era un templete hexagonal con arcos de medio punto y bóveda, decorada con alegorías de las siete virtudes y el Ave Fénix.²²⁰ El túmulo fue dibujado por José Vives y llevado a la estampa por Francisco Gazán para ilustrar el libro de estas exequias escrito por José Rocaberti, en 1701.²²¹

En el panorama español de finales de siglo xvii y comienzos del xviii como hemos visto todavía se encuentran estructuras propias de la vieja superposición de cuerpos decrecientes, incluso en el que se levantó en la Capilla Real de Granada para las exequias de Carlos II, en 1700.²²² Igualmente, en Sevilla donde por razones económicas se utilizó el aparato que tenía la hermandad del Sagrario para los funerales de los Sumos Pontífices, de tres cuerpos, turriforme.²²³ Un caso excepcional fue el túmulo que se levantó en Zaragoza, bajo el influjo berniniano del baldaquino de San Pedro, influencia italiana de una corriente barroca para nada representativa en las estructuras fúnebres españolas.²²⁴

El túmulo levantado por Churriguera, en 1689, es considerado un paradigma en la evolución de los catafalcos cortesanos posteriores, su disposición y gusto decorativo será adoptado en las primeras décadas del siglo xviii cuando Ardemans, Román y Ribera se ocupen del arte efímero en las exequias madrileñas dejando atrás las estructuras turriformes desarrolladas por los Mora.²²⁵

El gusto cortesano de la época se hace evidente en los túmulos de los Delfines de Francia en 1712, de María Luisa Gabriela de Saboya en 1714 y, sobre todo, en el espectacular catafalco de Luis xiv en 1715, obras de Teodoro Ardemans. Asimismo en el del Duque de Parma realizado por Juan Román en 1728. Mientras estos dos arquitectos trabajan para el rey, Pedro de Ribera lo hace para el

²²⁰ SOTO, V. Op. cit., p. 215, 1991.

²²¹ CARRETE, J. Op. cit., p. 288, 1996.

²²² SOTO, V. Op. cit., p. 244, 1991.

²²³ BAENA, J. Op. cit., p. 95, 1992.

²²⁴ SOTO, V. Op. cit., p. 223, 1991.

²²⁵ *Ibidem*, p. 209.

Ayuntamiento, con los diseños de arquitectura para las exequias del Duque de Parma y de Víctor Amadeo de Saboya, rey de Cerdeña, muerto en 1733. Se ha conservado la traza del alzado y planta de las exequias del monarca sardo donde es posible apreciar que supera a Churriguera en la profusión de motivos macabros.²²⁶

Consideramos importante mencionar a Matías de Irala, fraile de la orden de San Francisco de Paula, activo en Madrid por estos años y documentado como eximio grabador. Publicó una serie de láminas entre las que se cuentan las contenidas en un álbum dedicado a Fernando VI todavía niño, cuyo interés es primordial y significativo por encontrar en ellas muchos de los elementos decorativos utilizados en la época: esqueletos, putis, columnas de fajas, la balaustral y los estípites, así como roleos y hojarascas, conchas y guirnaldas.²²⁷ En los catafalcos de Ardemans, en los grabados de Irala e, incluso, en las trazas de Ribera encontramos motivos ornamentales a los que no se puede negar el calificativo de Rococó.

A la muerte de Felipe V, Juan Bautista Saqueti diseña un túmulo que en estructura escapa a las tipologías mencionadas. El arquitecto configuró la solución circular del templete, entonces inusual en las estructuras fúnebres, aunque sin dejar de lado todavía los elementos macabros.²²⁸

Después de una regresión en la arquitectura efímera durante el reinado de Fernando VI, la subida al trono de Carlos III y las casi tres décadas de su reinado nos traerán novedades como frutos de la Ilustración. Será en esta época que surgen las críticas a la exhuberancia del Barroco, manifiesta sobre todo en la arquitectura efímera luctuosa; entre ellas las de Francesco Milizia, quien en su *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, nos dice:

catafalco es una fúnebre gratitud para un difunto merecedor...Una pompa fúnebre no es una fiesta teatral, no admite exageraciones, jactancia y mucho menos falsedad.²²⁹

²²⁶ Op. cit., p. 249.

²²⁷ CARRETE, J. Op. cit., p. 405, 1996.

²²⁸ SOTO, V. Op. cit., p. 290, 1991.

²²⁹ SOTO CABA, Victoria. "Los catafalcos de Carlos III: entre la influencia neoclásica y la herencia del Barroco". En *Revista Fragmentos*, junio, N.ºs 12-13-14, p. 111, 1988.

Javier Varela en su estudio sobre el ceremonial por la muerte del rey anota que a pesar de que los ilustrados miraron con repugnancia lo superfluo y costoso de estos ornatos, los monumentos provisionales en las iglesias se mantuvieron a pesar de las críticas.²³⁰

De la década del setenta el único ejemplo de catafalco es el de Luis xv en Sevilla, de 1774, encargado por sus súbditos franceses radicados en esta ciudad, quienes editaron un folleto donde se anota que el arquitecto José Rubio hizo un monumento:

...libre y esento de todo adorno gótico y superfluo...y fuese solamente un airoso trozo de arquitectura, serio y liso...

La crítica al ornamento emblemático es evidente, aunque ello queda en lo literario ya que la lámina grabada por Manuel López muestra, entre otros ornamentos, las calaveras y los relojes de arena y ponen en duda cualquier pretensión de discurso Neoclásico.²³¹

Carlos III muere el 14 de diciembre de 1788 y su sucesor, Carlos IV, ordena que las honras fúnebres por su padre se realicen en la misma forma que se hicieron por Felipe V. El diseño de túmulo de Manuel Rodríguez, para las exequias en la iglesia de La Encarnación, se aleja de la tipología de los monumentos de los primeros borbones españoles. Igualmente sucedió con los realizados en Barcelona y en Sevilla donde se hicieron muy sobrios, casi desornamentados de elementos macabros. En ellos se abandona la forma de templete y se opta por el remate en obelisco. Aún así, estos catafalcos de Carlos III, últimas pompas del antiguo régimen, son el mejor ejemplo de las contradicciones que se dieron en España entre una tradición barroca y una imposición neoclásica.²³²

²³⁰ VARELA, Javier. La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885). Madrid, Editorial Turner, p. 160, 1990.

²³¹ SALAZAR FERNÁNDEZ, Rosa María: "El grabado y las arquitecturas efímeras. Cinco ejemplos de cenotafios sevillanos del siglo XVIII". En Laboratorio de Arte, Revista del Departamento de Historia del Arte. Tomo XII, Sevilla, Universidad de Sevilla, N.º 5, p. 77, 1992.

²³² SOTO, V. Op. cit., p. 139, 1988.

La fiesta en Lima. Una manifestación cultural de trasfondo político

Como hemos analizado en el capítulo anterior, la fiesta se constituyó en España en una manifestación cultural que implicaba a una serie de artistas e intelectuales. Ellos, teniendo por marco la ciudad, llegaban al pueblo de una manera inmediata y eficaz transformándola en una ciudad utópica, donde lo lúdico o lo luctuoso rompía con los esquemas de la vida cotidiana. Asimismo ya se ha establecido por diferentes estudios cómo todos estos festejos y ceremonias encerraban un trasfondo político al ser promovidos por la corona o la Iglesia, los que hermanados usaron la fiesta como un instrumento al servicio del poder.

En lo que se refiere a América existen muchas noticias documentales e incluso gráficas que demuestran que, emulando lo que se hacía en España y aún con mayor énfasis, se realizaron fiestas por entradas de virreyes, nacimientos de príncipes, canonizaciones y demás celebraciones religiosas; así como las llamadas luctuosas, por la muerte de los monarcas. Las fiestas en América también implicaron a arquitectos, pintores, escultores y literatos que hacían realidad en su arte efímero, un programa iconográfico preparado por un intelectual, con cátedra en alguno de los centros de estudios superiores existentes. La cultura preciosista manifiesta, con suntuosidad y extravagancia, a través de arcos triunfales, túmulos funerarios, carros alegóricos, disfraces y fuegos artificiales, aunque no era concebida para todos, será utilizada por el poder como un instrumento de persuasión y publicidad, como anota Gallego.²³³

El arte efímero en Lima aún no ha sido estudiado con profundidad; por lo que en las últimas décadas es materia de interés para los historiadores que han comprendido su importancia en la evolución de las formas, y en el conocimiento de la iconografía empleada, donde el artista dio rienda suelta a su inventiva como ensayo, y donde se ven expresiones de temas mitológicos poco comunes en el arte virreinal. Aparte de ello es necesario destacar que

²³³ GALLEGO, J. Op cit., p. 174, 1972.

al igual que en España, en algunos casos ese arte efímero levantado para la fiesta se convierte en permanente, transformando el urbanismo de la Ciudad de los Reyes.

Los arcos triunfales en la primera centuria del virreinato peruano

Uno de los símbolos más claros de la cultura del Renacimiento es el arco triunfal clásico utilizado en las fiestas para recibir a personajes del poder político, como se recibían en la antigüedad a los emperadores romanos. Esta costumbre común en España, desde inicios del siglo *xvi*, se hará extensiva a Lima después de que Carlos *v* decidiera en 1542 que fuera gobernada por virreyes, personajes escogidos entre los nobles de la corte.

Entre las fiestas laicas acontecidas en la Ciudad de los Reyes indudablemente tuvieron singular relevancia las celebradas por la llegada de los virreyes como representantes del rey, ocasionando tantos gastos que obligaron a la corona a legislar y a poner topes, bajo pena que los responsables pagasen de su dinero si se excedían. Sobre el particular Durán Montero nos informa, basándose en expedientes del Archivo de Indias, los gastos pormenorizados de algunas entradas en Lima de los últimos virreyes del siglo *xvi*.²³⁴ De todas las entradas de virreyes a Lima en esta centuria se tienen noticias, aunque en pocos casos en las relaciones o actas de cabildo se detallan las ceremonias o se describen los arcos, sin embargo, en ninguno de estos documentos se omite la elaboración de uno o varios arcos en cada recibimiento.

En el siglo *xvi* llegaron a Lima nueve virreyes. El primero fue Blasco Núñez Vela, quien hizo su entrada el 17 de mayo de 1544. En su honor se construyó un arco triunfal, según cita el acta de recibimiento, sin describirlo ni especificar su ubicación, aunque se deduce que estuvo en la calle lateral de Palacio por donde entró después de cruzar el puente de madera del río, ya que vino de

²³⁴ DURAND MONTERO, María Antonia. Lima en el siglo *xvii*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, p. 224, 1994.

Paita a Lima por tierra, por el camino de Trujillo.²³⁵ Don Antonio de Mendoza entró el 23 de septiembre de 1551, y las actas capitulares son muy escuetas; pero no dejan de mencionar que se mandó gastar cien pesos para los arcos, sin indicar más detalles. Se tienen noticias de que para la llegada del tercer virrey don Andrés Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, en 1556, se acordó levantar tres arcos triunfales, uno a la entrada fuera de la ciudad, otro en medio de la calle y el otro en el ingreso de la plaza, sin especificar ubicación.

A las informaciones algo difusas de las anteriores entradas se sucede la de 1561 cuando llega don Diego López de Zúñiga y Velasco, conde de Nieva. Este virrey entró por el puente de cal y ladrillos recién acabado por el maestro Alonso Beltrán, donde se fabricó un arco triunfal de adobes para el recibimiento, basándose en un acuerdo de cabildo del cual resaltamos lo siguiente:

...en este cabildo se trató que esta ciudad a de hacer un arco para la entrada del señor conde de Nieva...y conviene que se comience a hacer luego y porque hacerlo de lienzo e otras cosas se gastan y queda luego perdido se proveyó y mandó que a la entrada de la puente nueva desta ciudad Diego de Palencia mayordomo de esta ciudad haga luego hacer un arco de adobe todo que tome toda la dicha puente e al anchor de ella y que se quede allí para siempre...²³⁶

Hemos anotado esta transcripción por considerarla de singular importancia ya que indica por primera vez en Lima como una festividad influye en la transformación urbana de la ciudad. Aunque no hay documento que lo certifique, es probable que el autor del arco sea Alonso Beltrán.

Para la llegada del Virrey Toledo en 1569 se levantaron varios arcos, uno de ellos realizado por el carpintero Francisco Xaura y decorado por el pintor Gramales, con escudos, balaustres y frisos pintados.²³⁷

²³⁵ Acta de recibimiento publicada por Juan BROMLEY. "Recibimientos de virreyes en Lima". En *Revista Histórica* xx. Lima, pp. 5-108, 1953.

²³⁶ RAMOS, R. Op. cit., p. 52, 1992, transcribe el acuerdo del Cabildo del 19 de octubre de 1560.

²³⁷ *Ibíd.*, p. 54.

En 1581 cambian los recorridos de entrada de los virreyes ya que don Martín Enríquez de Almansa fue el primero que realizó el trayecto de Paita a Lima por mar y desembarcó en el puerto del Callao. Dado que la ruta de los que venían del Callao a Lima era por Monserrat, esto motivó la construcción de un arco triunfal en la esquina de la calle del Arco; esta calle es anterior a la cuadra donde se encontraba el hospital del Espíritu Santo, de donde partía el cortejo, para seguir por las calles Gremios, Piedra, Valladolid y Mantas hasta la plaza mayor y catedral. Al igual que este virrey seguirán este recorrido los dos últimos virreyes de este siglo, don García Hurtado de Mendoza y don Luis de Velasco.

A pesar de la nueva entrada planteada por el virrey Enríquez, su sucesor, don Fernando de Torres y Portugal, conde de Villar llegará por tierra y entrará por el puente en 1586, siguiendo el mismo recorrido de Toledo. En esta fecha se vuelve a elegir la estructura de adobe y se levantan dos arcos, uno encargado a Francisco Gamarra, quien debió reconstruir el que se hizo para el conde de Nieva en 1561; el segundo a Alonso de Morales —uno de los artífices más solicitados por esos años—, ubicado junto a las casas de Francisco de Aliaga. Asimismo se consignan partidas para los pintores Francisco Lobo y Miguel Ruiz de Ramales para que los decoren, sin mayores especificaciones de la temática a desarrollar. Por último, se dispuso que se empedre la plazuela que está entre los dos arcos.²³⁸ La llegada del conde de Villar como hemos visto implicará, con motivo de los festejos de su recibimiento, cambios urbanísticos de singular importancia que reformarán el espacio comprendido entre el arco al inicio del puente, la zona detrás del palacio, donde se ubicaría la plazuela, y el segundo arco ubicado en la calle lateral del palacio.

En 1590 hace su entrada a Lima por la ruta del Callao don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, hijo de don Andrés. Para la ocasión se encargó un arco al P. Fr. Mateo de León, del orden de San Agustín, que fue levantado en la esquina de la calle del Arco y Espíritu Santo. Existe un manuscrito en la Biblioteca

²³⁸ *Ibíd.*, p. 55.

Nacional de Madrid que nos da la idea de que el arco fue de una arquitectura muy sencilla, con un solo vano y dos puertas; sin embargo, nos alcanza una importante información sobre su programa iconográfico. En la parte superior se colocaron las armas del rey Felipe II, y a ambos lados dos escudos de la Ciudad de los Reyes, en las jambas del arco se pintaron en un lado a un anciano vestido de rey indígena sentado bajo un árbol, rodeado por una parra; árbol y la parra aluden al virrey y su esposa como protectores.

Al otro lado del vano la alegoría de la justicia, con la balanza y un ramillete de flores y frutos. En una de las puertas del vano de entrada se pintó a un capitán general, que representa al virrey, con una lanza en la mano izquierda y cerca una lechuza, como símbolo de sabiduría; a sus pies la alegoría de Lima en la figura de una mujer vestida de coronas y estrellas a quien ayuda a levantarse, como símbolo del pedido para que levante a Lima de las ruinas en que la dejó el terremoto de 1586, pintura reforzada con una inscripción que decía:

Con tu venida levantas esta ciudad de su polvo y caída; y junto con esto refrescas las cenizas y memorias gloriosas de tu padre muerto.

Junto a ellos el sepulcro del padre que murió en Lima en 1560. En la otra puerta se pintó a Eneas y su padre Anquises sobre sus hombros, personificación a la antigua del virrey y su padre. En la parte superior de las puertas el sol y la luna como símbolos del virrey y la ciudad de Lima, respectivamente. Sobre el arco la inscripción:

El Senado y pueblo de Lima ofrece este arco a don García de Mendoza, por la esperanza que tiene de que con su llegada sea reparada esta ciudad.²³⁹

²³⁹ RAMOS S., R. Op. cit., p. 183, 1992, según el autor la descripción está tomada del manuscrito N.º 2385 de la Biblioteca Nacional de Madrid, De Virreyes y Gobernadores del Perú. Folio 113. DURAN MONTERO, M. A. Op. cit., p. 226, 1994, igualmente cita el documento; pero, lo cifra con el N.º 2835. No ha sido posible todavía ver el documento para determinar la errata.

El programa iconográfico es un claro manifiesto del espíritu humanista que reinaba en la intelectualidad limeña en el siglo xvi.

En 1596 hace su entrada el último virrey de este siglo, don Luis de Velasco, quien vino por tierra por el camino de Trujillo; pero se desvió al puerto y siguió el mismo recorrido de Martín Enríquez para entrar por la calle del Arco. El cabildo de Lima por la llegada del Virrey ordenó:

...hubiese persona que se encargase de lo que toca a lo del arco y pinturas del y de los demás arcos que se han de hacer para el dicho recibimiento y limpieza de calles por donde a de pasar el dicho señor visorey...²⁴⁰

No se sabe que pasó con el arco hecho de adobe en el mismo lugar para el marqués de Cañete seis años atrás. Por los documentos consultados Ramos Sosa supone que se debió hacer un arco nuevo del mismo material, además de otros efímeros.

Aparte de las relaciones de las llegadas de los virreyes o las actas de cabildo, no tenemos todavía en el siglo xvi dibujos o grabados que ayuden a visualizar la imagen de los arcos triunfales citados. Ya que la imprenta recién fue instalada en Lima en 1584 y habrá que esperar al siglo siguiente para ver la edición de libros, que ilustrados con estampas perennizaron muchas obras efímeras.

La fiesta se expresa a través del arte y el conocimiento de dichas creaciones, aunque efímeras, han dado nuevas luces sobre la cultura de la sociedad limeña colonial. Como ya hemos visto líneas atrás, han llegado a nosotros informes de virreyes, relaciones y actas de cabildo que dan cuenta de dichas obras en el siglo xvi; recién, a partir del siglo xvii los informes fueron reemplazados por relaciones impresas, ilustradas muchas de ellas con grabados de obras en las que participaron arquitectos, escultores y pintores reconocidos en la ciudad. En la primera mitad del siglo xvii ya todos ellos se expresan dentro del repertorio artístico "a lo romano".

En la primera década del siglo xvii se dan dos entradas de las cuales, como en el siglo anterior, se tienen aún datos escuetos. La entrada del virrey don Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde

²⁴⁰ RAMOS, R. Op. cit., p. 60, nota 100, 1992.

de Monterrey en 1604, para el que se encargaron cuatro arcos, aparte del que estaba hecho en adobe en el puente sobre el Rímac, y la entrada de don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros en 1607, para quien se alzó o se aderezó el que ya existía desde la entrada del virrey Velasco en 1596 en la calle del Arco, aparte de otro más modesto levantado por los mercaderes en la calle de su nombre.

Con la llegada del virrey don Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache, en 1615, se inicia una nueva etapa en la historia de los arcos de triunfo limeños ya que empiezan a participar reconocidos artistas del momento como el escultor Martín Alonso de Mesa, responsable de la estructura arquitectónica en madera y lienzo, además de esculturas, según concierto:

el susodicho se obligó de hacer las dichas nueve figuras de la forma que el Padre José de la Compañía de Jesús le señalare y a ser de bulto de listones de madera la armazón de ellas y vestidas de melinge, dadas de barniz blanco que parezcan de mármol...²⁴¹

Martín Alonso de Mesa Villavicencio, escultor de origen sevillano, documentado en la ciudad del Betis en 1595 y con una hermosa Virgen de la Oliva en Cádiz, viene al Perú a comienzos del siglo XVII. Ya que de 1603 data su primer contrato y se tienen noticias de su actividad como escultor y retablista hasta 1626, año en que fallece, cuando trabajaba en el retablo del Monasterio de la Concepción de Lima.²⁴²

Otro de los importantes recibimientos de esta época es el que se tributa a don Diego Fernández de Córdoba, marqués de Guadalcazar, en 1622, donde vemos un interés especial por la suntuosidad de la arquitectura efímera, esto se manifiesta en un arco triunfal en madera y lienzo levantado en la calle del Arco, encargado a Luis Ortiz de Vargas. Según la Relación, se hizo con muchas columnas, capiteles y pirámides, adornado con figuras de bulto vestidas de ricas telas y sedas.²⁴³

²⁴¹ *Ibidem*, p. 61.

²⁴² ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. "La escultura en Trujillo". En *Escultura en el Perú*. Lima, Editorial Banco de Crédito del Perú, p. 166, 1991.

²⁴³ RAMOS, R. *Op. cit.*, p. 63, 1992.

Ortiz de Vargas es uno de los más destacados artífices activos en la Ciudad de los Reyes, documentado como natural de Jerez,²⁴⁴ activo en Ecija y en Sevilla entre 1616 y 1617. Lo encontramos en Lima a partir de 1620, aproximadamente, ya que en 1621 firma el dibujo del túmulo que se erigió en la Catedral para celebrar las exequias del rey Felipe III.²⁴⁵ Más adelante participa en la obra de mayor envergadura que se hacía en Lima, la sillería de coro de la Catedral,²⁴⁶ aparte de retablos para la recolección de los franciscanos descalzos, y para la iglesia recoleta de Santa María Magdalena, entre otros. En 1627 regresa a España y lo ubicamos activo en Málaga en 1634 trabajando en la sillería de coro de la Catedral y en 1643 en Sevilla, donde contrató la hechura del retablo de la Virgen de los Reyes.

La ostentación de la ciudad de Lima se hace latente en 1648 cuando aparte del arco que se levanta en 1648 para don García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra, en la calle de mercaderes, se cubre el pavimento con 300 barras de plata.²⁴⁷

Las primeras noticias sobre exequias reales en Lima y su arquitectura efímera

La fiesta entendida como acontecimiento de la vida humana comprende también lo luctuoso, es decir, la manifestación del dolor por la muerte de un ser amado. En Lima virreinal así como se celebraron fiestas profanas por la llegada de los virreyes, subida al trono de reyes, nacimientos de príncipes o fiestas religiosas con desfiles procesionales, representaciones teatrales y fuegos artificiales, también se realizaron pompas fúnebres por la muerte de un

²⁴⁴ HARTH-TERRE, Emilio. *Escultores Españoles en el Virreinato del Perú*. Lima, Editorial Jurídica S.A., p. 153, 1977.

²⁴⁵ MARCO DORTA, Enrique. "La escultura en el Perú y Bolivia". En *Historia del Arte Hispanoamericano*. Barcelona, Editorial Salvat, p. 332, 1950.

²⁴⁶ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII". En *La Escultura en el Perú*. Lima, Editorial del Banco de Crédito del Perú, p. 100, 1991. Ver también SAN CRISTOBAL, Antonio. *Arquitectura Virreinal Religiosa de Lima*. Lima, Editorial Rocarme, Librería Studium S.A., p. 54, 1988.

²⁴⁷ MUGABURU, José y Francisco. *Chronicle of Colonial Lima*. Oklahoma, University of Oklahoma Press, p. 22, 1975.

personaje real, papa o arzobispo. Ambos con similar despliegue de expresiones culturales, que incluían la metamorfosis del lugar con el llamado arte efímero.

En lo que respecta al siglo *xvi* manuscritos de la época demuestran que desde fechas tempranas se oficiaron exequias por la Emperatriz Isabel en 1539, por el Emperador Carlos *v*, en 1559, y por Ana de Austria, en 1581; pero los túmulos levantados no se pudieron llevar a la estampa por entonces por falta de imprenta.

Sobre la primera de las exequias mencionadas hay muy pocas referencias, sin embargo, de las del Emperador en Lima se sabe que se celebraron al año siguiente de su muerte, en 1559, en tiempos del virrey don Andrés Hurtado de Mendoza, quien se encargó personalmente de todo. El túmulo levantado en la Catedral, de planta en cruz griega, con un cuadrado inscrito y dos cuerpos de tamaño decreciente sobre plataforma con escaleras en cada lado, alcanzaba la altura de casi veinte metros. El primer cuerpo con arcos sobre pilares cuadrangulares y el segundo adintelado sobre columnas, con balaustres. En el interior del segundo cuerpo una pirámide escalonada sobre la que se ubicó el catafalco.

Los túmulos de Carlos *v*, levantados en Valladolid, Toledo y Méjico, son de la misma tipología del limeño en cuanto a la superposición de cuerpos decrecientes, con la diferencia que éstos llevan la tumba en el primer cuerpo. Ramos Sosa encuentra precedentes del túmulo limeño en el que se hizo en Sevilla, en 1555, para la reina Juana. Sostiene su hipótesis con la presencia en dicha ciudad por esas fechas de don Andrés Hurtado de Mendoza, quien llevaría la idea a Lima y probablemente encargaría el trabajo al alarife más conocido en la ciudad por entonces, llamado Alonso Beltrán, a quien hemos citado construyendo el puente sobre el río Rímac. El decorado del túmulo todavía responde en lo ornamental a escudos y estandartes que le darían cierto aire medieval, además de figuras de la muerte. Sin embargo, algunos versos y sonetos incluidos ponen ya en él el toque humanista.²⁴⁸

²⁴⁸ RAMOS, R. Op. cit., p. 136, 1992.

En 1581 en tiempos del virrey don Martín Enríquez se oficiaron en la iglesia de San Francisco de Lima las exequias por la reina Ana de Austria, fallecida un año antes. Por un registro de cuentas existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid se tiene conocimiento de los pagos hechos a albañiles, carpinteros y pintores, como a Miguel Ruiz de Ramales, por los escudos, figuras de santos, virtudes y naciones con sus insignias, a Melchor Rodríguez por doce figuras de virtudes y a Juan Yllescas por la corona. No se informa del arquitecto autor de la traza, ni sobre el diseño del túmulo; pero, se deduce basándose en lo expuesto que tuvo un programa iconográfico más rico que el del Emperador y que el lenguaje renacentista ya tenía una mayor presencia en la arquitectura luctuosa. Lo particular en esta obra efímera es la participación de albañiles, lo que ha permitido deducir que la fábrica en parte fue de adobe, tal como se hacía en algunos casos en los arcos estudiados.²⁴⁹

Los primeros libros de exequias reales y los grabados de túmulos efímeros

Los libros de exequias editados por las imprentas limeñas desde la primera mitad del siglo xvii contenían, en detalle, todo el acontecimiento propiciado desde la llegada de la noticia del fallecimiento en España del personaje real; los preparativos para la ceremonia, el protocolo en las procesiones, los sermones y una descripción de la estructura arquitectónica diseñada por lo general por un arquitecto de prestigio en Lima. Al final se incluía un grabado que immortalizaba la obra efímera.

Es necesario considerar que en su conjunto el túmulo, además de la arquitectura, comprendía esculturas y pinturas que obedecían a un programa iconográfico preparado por un intelectual de la época, por lo general procedente de las cátedras de la Universidad de San Marcos. La mayoría de las descripciones de estos programas dan cuenta de la erudición del intelectual y del espíritu

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 138.

de la época, inmerso dentro de un arcaizante humanismo renacentista donde se trata de resaltar las cualidades y virtudes del difunto en un afán de trascendencia histórica. Con el fin de conseguir dicho objetivo no se dejó de lado en los programas las alegorías, jeroglíficos, emblemas y hasta pinturas de temas mitológicos no considerados en la plástica de la vida cotidiana donde predominaba lo religioso.

Juan Martínez de Arrona y el túmulo de la reina Margarita de Austria, grabado por Francisco Bejarano

El primer libro que incluyó en Lima un grabado de túmulo efímero fue el de fray Martín de León,²⁵⁰ salido de la imprenta de Pedro de Merchán en 1613. En él encontramos datos de suma importancia, como por ejemplo en el folio 3v se menciona:

mandó que los maestros de arquitectura hiziesen diferentes plan-
tas para el túmulo y aviendolas visto y que qualquiera de ellas
fuera bastante porque eran grandes artífices, hizo eleccion de la
de Juan Martínez de Arrona, maestro mayor merecidamente de
las obras de este reino, que sin comparacion se aventajó a las
demas (sic).

En el folio 4v certifica:

este es el primero después del túmulo que hizo la ilustrísima ciu-
dad de Sevilla a las honras del rey Don Philipe Segundo nuestro
Señor. Algo se vera en su estampa (algo) que por ser la primera
vez que esta forma de estampar le dio principio en este reino,
no fue posible sacarse con mayor perfeccion y lo que no pudo
dar a entender el buril en la siguiente descripcion se vera.

La descripción amplia y detallada permite tener una idea de la magnificencia arquitectónica donde esculturas y pinturas se alternan sobre la base de un complejo programa iconográfico que

²⁵⁰ LEÓN, Fray Martín de. Op. cit., 1613.

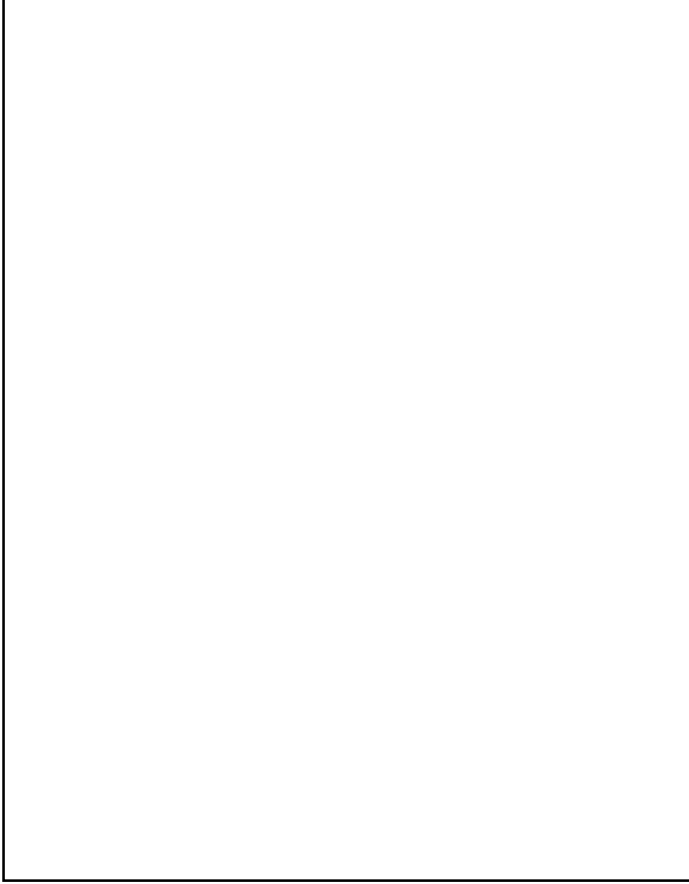
resume el espíritu de la época en que vivió nuestro artista. Un buen ejemplo de ello lo vemos en uno de los lienzos, donde aparece la muerte sentada sobre un sepulcro con una perla en las manos y delante de ella la ciudad de Lima con hábito triste de mujer que le ofrece las tres coronas de sus armas. Encima este mote "La que más, lo menos" y debajo:

Pues llevas mi Margarita
y tanto de ello blasonas
llévate mis tres coronas.

El libro de las exequias de la reina Margarita contiene los dos primeros grabados firmados provenientes de las imprentas limeñas. El primero de ellos, fechado por Bejarano en 1612, representa el escudo en el frontispicio, donde se indica que las mandó hacer el Virrey Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros; el segundo, la estampa del túmulo levantado en la Catedral de Lima, firmada en 1613. Lastimosamente esta segunda estampa ya no se ubica en el libro consultado en la Biblioteca Nacional del Perú; sin embargo fue hallada en un ejemplar de la Biblioteca del Congreso de Diputados de Madrid por Adita Allo Manero. La estampa fue publicada por Ramos Sosa; en ella se puede observar un túmulo de dos cuerpos donde se superponen los órdenes dórico y jónico y se incluyen figuras alegóricas para destacar las virtudes de la reina, igualmente de heroínas del Antiguo Testamento, de santas con su nombre, así como alegorías de las cuatro partes del mundo.²⁵¹ (Lámina 71)

En cuanto al esquema básico, el túmulo limeño responde a los caracteres compositivos de los que hizo en Sevilla Juan de Oviedo y de la Bandera en 1598 a la memoria de Felipe II, y en 1611 para las exequias de Margarita de Austria. Igualmente es posible notar la afinidad entre el diseño que hiciera Martínez de Arzona para la portada principal de la Catedral de Lima y el de este túmulo.

²⁵¹ ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. Op. cit., p. 264, 1984. RAMOS SOSA, Rafael, Op. cit., p. 147, 1992.



Lamina 71.

Túmulo de la reina Margarita de Austria Firmado por Francisco Bajarano Lima 1612

La importancia de los grabados que ilustran el libro de las exequias de la reina Margarita pone en relieve al pintor y grabador agustino fray Francisco Bejarano, uno de los discípulos más sobresalientes del italiano Mateo Pérez de Alesio en Lima. A pesar de que hasta el momento no se ha podido identificar ninguna de sus pinturas, el libro que nos ocupa nos permite apreciar su obra como grabador.²⁵²

El túmulo levantado en Lima en 1621, para las exequias del rey Felipe III, no fue llevado a la estampa; sin embargo, es posible conocerlo gracias a un dibujo dejado por Luis Ortiz de Vargas, como ya anotamos líneas atrás. En el dibujo se aprecia que, en líneas generales, sigue la estructura del de Margarita de Austria que hizo Martínez de Arzona en 1612; pero con un lenguaje arquitectónico no tan austero, que implica cambios estilísticos hacia un protobarroco.²⁵³ Es también semejante al levantado en la catedral hispalense.

Pedro de Noguera y el túmulo de la reina Isabel de Borbón, grabado por Guillermo de Oliva

Antes de promediar la primera mitad del siglo XVII muere la reina Isabel de Borbón, en 1644; las honras fúnebres a su memoria se dispusieron en Lima para los días 1 y 2 de junio de 1645, perennizadas en el libro de Gonzalo Astete de Ulloa.²⁵⁴ Tanto el desarrollo del texto como la firma que figura en la estampa del túmulo que lo ilustra nos informa que el autor del diseño fue el maestro mayor de la Catedral de Lima por aquellos años, Pedro de Noguera, natural de Barcelona, España. Basándose en este documento se sabe que Noguera tomó como referencia un modelo peninsular

²⁵² ESTABRIDIS, R. Op. cit., p. 147, 1982.

²⁵³ MARCO DORTA, E. Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano. Estudios y Documentos. Tomo II, documento 61, lámina 36, Sevilla, p. 97, 1960.

²⁵⁴ ASTETE DE ULLOA, G. Pompa fúnebre y exequias... en la muerte de la Reyna nuestra Señora Doña Isabel de Borbón. Lima, 1645.

no identificado, pero prometió reformarlo y mejorarlo. Asimismo, se tienen noticias del concierto con Juan de Arce quien se encargaría del pintado y dorado del túmulo, de las dieciséis figuras alegóricas y las doce banderas.²⁵⁵

Después del ensayo que publicáramos en Sevilla sobre el tema del grabado, donde no incluimos la estampa del túmulo de la reina Isabel de Borbón, porque no existía en el ejemplar consultado en la Biblioteca Nacional de Lima, en nuestra búsqueda la ubicamos en la Biblioteca de la Recoleta de Arequipa. La lámina aún está unida al libro y es de un formato nueve veces mayor que el de los folios de la relación. En la parte superior de la lámina se lee:

Diseño del Túmulo Real que el Excmo. S.D. Po. de Toledo Marqués de Mansera Virrei del Perú Hizo en las Honras de la Serenísima Reina de España Doña Isabel de Borbón Nuestra Señora.

En la zona inferior figuran las firmas de Noguera y de Guillermo de Oliva, este último aún sin documentar y del cual por el momento sólo esta obra da fe de su actividad en las artes calco-gráficas. (Lámina 72)

La estampa del túmulo de Isabel de Borbón muestra un monumento turriforme ochavado de tres cuerpos decrecientes octogonales con columnas dóricas. El primer cuerpo alberga el catafalco con las insignias reales, custodiado por leones sedentes y delante de las columnas los reyes de armas correspondientes a Sevilla, Granada, Toledo, Viscaya, Navarra, Aragón, Sicilia y Portugal; en el segundo cuerpo, al centro la figura de la reina de pie y sobre los ejes de las columnas del primer cuerpo, figuras de cuerpo entero de cuatro emperatrices y cuatro reinas; el tercer cuerpo con ocho imágenes alegóricas de virtudes que en similar distribución a los personajes reales se ubican en los ejes de las columnas. Toda la estructura arquitectónica remata en cupulín coronado con un obelisco y un ave fénix sobre un globo terráqueo, como símbolo de inmortalidad. Son ostensibles igualmente las banderolas

²⁵⁵ HARTH-TERRE, E. Op. cit., p. 145, 1977.

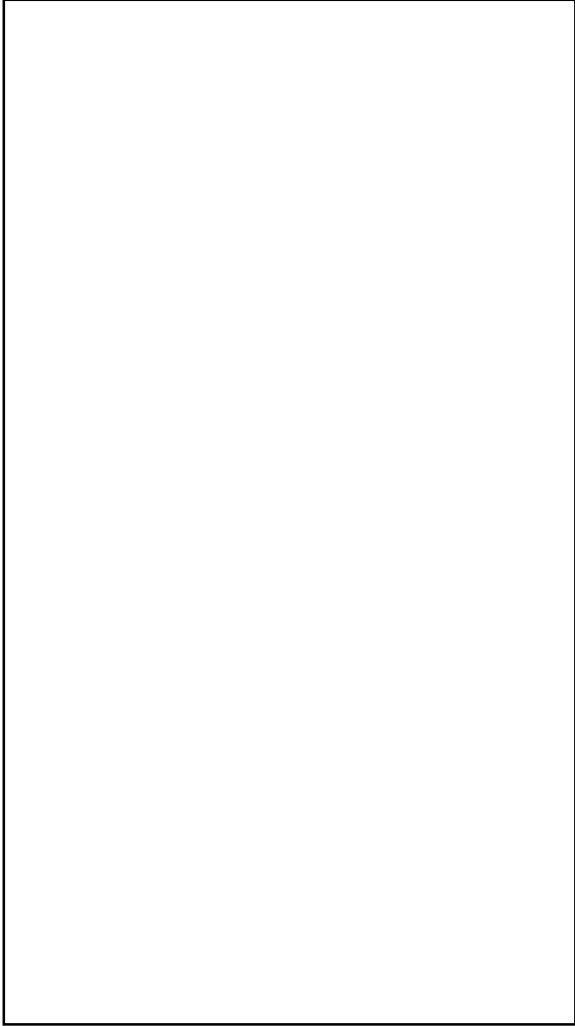


Lámina 72

Túmulo de la reina Isabel de Borbón

Firmado por Guillermo de Olivas Lima, 1645

pintadas por Juan de Arce, con las armas del rey, aunque no la serie de alegorías pintadas que da cuenta el libro de las exequias, así como los versos que exaltan el triunfo de su memoria sobre la muerte, como se hiciera en el túmulo de la reina Margarita de Austria.

Al estudiar en el capítulo de los túmulos en España, el que se levantó por Felipe IV en Madrid, en 1666, obra de Sebastián de Herrera Barnuevo, anotamos, basándonos en Soto Caba, que este túmulo marcó un desarrollo en las estructuras de este tipo por mostrar la continuidad de un mismo sistema octogonal en los tres módulos;²⁵⁶ curiosamente ya vemos esa articulación en el túmulo de Isabel de Borbón en Lima, veinte años antes. Creemos que en el aspecto formal todavía ambos reflejan caracteres del Renacimiento tardío español. (Lámina 73)

El nacimiento del barroco en la arquitectura efímera limeña. El lenguaje de las alegorías y los emblemas como marco conceptual de la fiesta barroca

Podemos decir que en la segunda mitad del siglo XVII ya se define el barroco en la arquitectura limeña; en su desarrollo inicial juegan un papel muy importante los alarifes Asensio de Salas y Cristóbal Caballero.

Asensio de Salas, natural de Logroño, se le ubica activo en Lima desde la década de los treinta hasta 1669, con una gran producción en el campo de la retablistica²⁵⁷ entre las que deseamos destacar el retablo de la capilla mayor del Monasterio de Santa Clara concertado en 1651. Según el concierto citado por Harth-Terré la obra incluyó ciertos detalles que son hitos en el desarrollo de la arquitectura de retablos en Lima. Es decir, columnas de fuste estriado y melcochado, con colgantes de paños y frutos, elementos que incluirá igualmente en su famoso retablo de la Concepción de la Catedral, realizado tres años después, y en el túmulo del rey Felipe IV.

²⁵⁶ SOTO, V. Op. cit., p. 115, 1991.

²⁵⁷ HARTH-TERRE, E. Op. cit., p. 167, 1977. Ver también VARGAS UGARTE, Rubén. Op. cit., p. 262, 1947. SAN CRISTOBAL, A. Op. cit., p. 59, 1988.

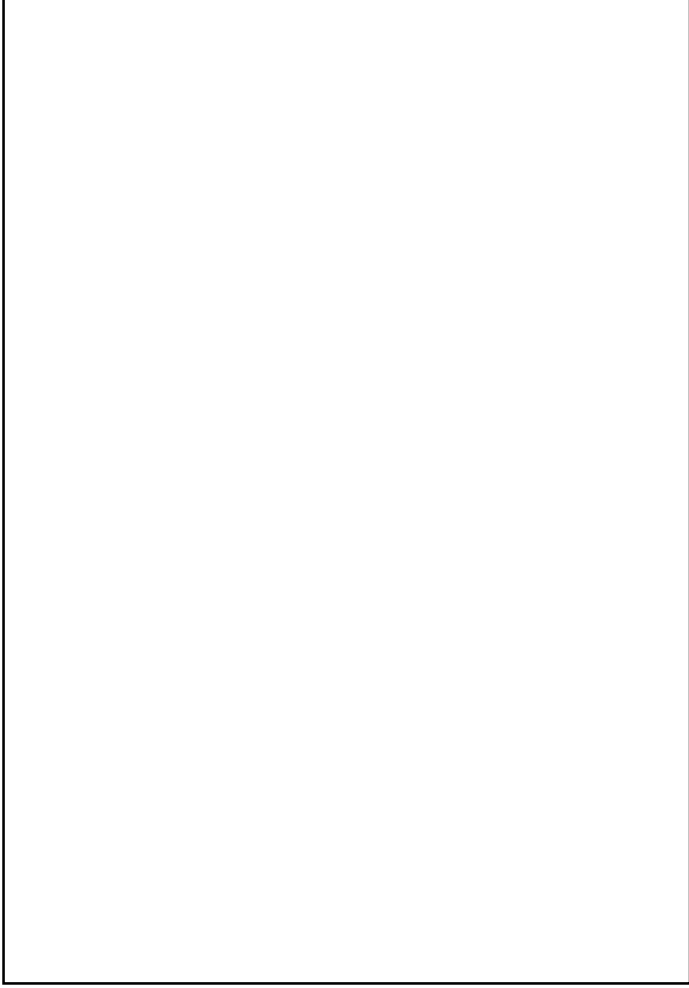


Lámina 73

Túmulo del rey Felipe «Ora de Sebastián de Herrera Barrueco Madrid 1666

Es importante anotar que Salas entre su vasta producción también realizó, aparte de obras efímeras luctuosas, otras dentro del espíritu de lo lúdico, como aquel carro pletórico de figuras alegóricas y mitológicas para las fiestas por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero, celebradas en Lima en 1659, comentada por los Mugaburu.²⁵⁸

A fray Cristóbal Caballero, se le encuentra activo en Lima, entre la segunda mitad del siglo xvii y los primeros años del xviii, donde alcanzó el título de maestro mayor de fábricas reales de esta ciudad. Existe una documentación conocida sobre la actividad de este alarife en varios monumentos limeños, sobre todo aquella que lo enlaza con Asensio de Salas, ya que fue él quien en 1671 continuó la obra del retablo del monasterio de la Santísima Trinidad que había dejado inconclusa a su muerte.²⁵⁹ En los últimos años Antonio San Cristóbal ha aportado documentos y atribuido a este maestro la portada de la iglesia de la Merced, donde aparecen elementos que se ven también en una obra efímera hecha por el alarife en 1666, el monumento para la Proclamación de Carlos II.²⁶⁰

El mundo hispánico del Barroco recogió la herencia renacentista en su aspecto iconográfico; es difícil entender el simbolismo de este siglo sin el Renacimiento. Ya el siglo xvi vemos nacer el mundo de los emblemas con Alciato;²⁶¹ asimismo el de los jeroglíficos con Piero Valeriano, al que se va a sumar el de Ripa,²⁶² que tiene el gran mérito de haber sabido clasificar la confusión de varios significados contradictorios dejados por Valeriano, convirtiendo sus aportes en un manual de fácil aprovechamiento por los artistas;²⁶³ se puede decir que la alegoría barroca nace con Ripa.

²⁵⁸ MUGABURU, J. y F. Op. cit., p. 51, 1975.

²⁵⁹ VARGAS UGARTE, R. Op. cit., p. 136, 1947. Ver también HARTH-TERRE, E. Op. cit., p. 196, 1977.

²⁶⁰ SAN CRISTOBAL, A. Op. cit., pp. 30 y 92, 1988.

²⁶¹ ALCIATO. Emblemas. Madrid, Editorial Akal, edición y comentario de Santiago Sebastián, 1993.

²⁶² RIPA, C. Iconología I-II. Madrid, Editorial Akal, 1987.

²⁶³ VALBERT, Christian. La Iconografía Simbólica en el Arte Barroco en Latinoamérica. La Paz, Editorial Los Amigos del Libro, p. 22, 1987.

Estos libros más los de autores españoles, como el de los Emblemas Morales de Covarrubias, circularon por Lima. Una de las mayores pruebas se dan en la arquitectura efímera del Barroco donde se desarrolla, principalmente, el emblema como resultado de un discurso completo que incluye, tanto en arcos como en túmulos, dioses de la mitología, alegorías, jeroglíficos acompañados de motes y poemas que dan el marco conceptual a la intencionalidad de un poder político y eclesiástico.

Arcos de triunfo y monumentos en el barroco limeño

En la segunda mitad del siglo xvii dos acontecimientos importantes motivan ceremonias en la capital del virreinato peruano, cuyas relaciones son llevadas a la imprenta perennizándolas no sólo a través de la literatura sino de las artes plásticas ya que fueron ilustradas con grabados. Una de ellas es el fallecimiento del Rey Felipe iv, cuyas exequias se celebraron en Lima en 1666 y la otra la consabida proclamación del sucesor, el rey Carlos ii. Ambas relaciones fueron escritas por don Diego de León Pinelo, rector de la Universidad de San Marcos e ilustradas con grabados que dejaron la evidencia de la arquitectura efímera levantada; la del túmulo, hecho por Asensio de Salas y la del Monumento de Proclamación, obra de fray Cristóbal Caballero.

En el libro de León Pinelo sobre la proclamación del rey Carlos ii,²⁶⁴ la relación incluyó una estampa del monumento efímero, firmado por Cristóbal Caballero como creador y Delhom como grabador.²⁶⁵ En la estampa, que es la única que se conserva de esta tipología de monumento, se aprecia un monumento a manera de retablo donde es posible ver el desarrollo del Barroco temprano en la arquitectura limeña. Aquel que iniciara Asensio de Salas a

²⁶⁴ LEÓN PINELO, D. Op. cit., 1666 [a].

²⁶⁵ RODRÍGUEZ CAMILLONI, Humberto. "El conjunto monumental de San Francisco de Lima en los siglos xvii y xviii". En Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas N.º 14. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, p. 49, 1972.

²⁶⁶ MUGABURU, J. y F. Op. cit., p. 121, 1975.

mediados del siglo xvii en el retablo de la iglesia de Santa Clara, con sus columnas estriadas y melcochadas, con máscaras femeninas entre paños y guirnaldas con frutos, distribuidas en diversas escalas y planos, con la intención de marcar una dinámica de movimiento ficticio. (Lámina 74)

Según nos relata el cronista Mugaburu, don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, fue recibido en Lima en 1667. Y al igual como sucedió en 1648 para recibir al conde de Salvatierra, los mercaderes usaron la plata para la ornamentación de los arcos triunfales sólo que en este caso no se dejó espacio libre y se usaron aparte de fuentes, palanganas y salvillas, quinientas cincuenta barras de plata que darían al conjunto una suntuosidad decorativa propia del Barroco.²⁶⁶

En 1674, con motivo de la llegada a Lima de don Baltasar de la Cueva Enríquez, conde de Castellar, Mugaburu nos informa que se levantó un arco en la calle de Mercaderes, el más suntuoso de los revestidos en plata que se hicieron en la época, lastimosamente no lo describe.²⁶⁷ La arquitectura efímera corrió a cargo de fray Cristóbal Caballero.²⁶⁸

A diferencia de lo que sucedió en las entradas del siglo anterior, en este siglo xvii todos los arcos fueron efímeros y no implicaron una transformación urbanística de la ciudad. Han quedado como evidencia de la existencia de los arcos triunfales, levantados para el ingreso de los virreyes, dos grabados de fray Pedro Nolasco fechados en 1685 y 1687. Éstos muestran dos planos de la ciudad de Lima donde se ve, aún en el primero de ellos, dos arcos en el puente sobre el Rímac; en el segundo sólo uno.²⁶⁹

²⁶⁷ *Ibíd.*, p. 215.

²⁶⁸ SAN CRISTOBAL, A. *Op. cit.*, p. 31, 1988.

²⁶⁹ Detalles destacados por Rafael Ramos Sosa, en *op. cit.*, pp. 67-68.



Lámina 74.
Monumento para la Proclamación del rey Carlos I.
Firmado por Del hom Lima, 1666

Asensio de Salas y el túmulo del rey Felipe IV, grabado por Delhom

En 1666 sale de la imprenta de Juan de Quevedo en Lima el libro de don Diego de León Pinelo sobre las exequias del rey Felipe IV.²⁷⁰ Gracias a esta relación impresa sabemos que el autor del túmulo fue el arquitecto y escultor Asensio de Salas y que P.A. Delhom lo llevó al grabado. El artífice del monumento efímero como hemos anotado es conocido por su arquitectura de retablos, sobre todo por el de la Inmaculada Concepción (1654-56), conservado en la Catedral de Lima, obra que reúne elementos característicos del Barroco inicial en la arquitectura limeña de la época. Del grabador Delhom sólo se conocen tres estampas, dos que ilustran este libro de exequias, la primera en el frontispicio con los retratos alegóricos del rey Felipe IV y su hijo Carlos II, ya tratados en el acápite de retratos; la segunda que corresponde al túmulo y una tercera que ya citamos líneas atrás con el monumento de Aclamaciones al rey Carlos II.

En la estampa se aprecia el túmulo de Felipe IV imponente sobre enorme escalinata, desplegado en dos cuerpos decrecientes de planta centralizada y orden dórico, con balaustres y frontones que albergan el escudo real. El primer cuerpo al parecer desarrollado en cruz griega con esculturas de los reyes de armas; en el segundo cuerpo de planta octogonal se aprecian las figuras alegóricas de América, Europa y África, y todo remata en una cúpula sobre tambor igualmente octogonal, flanqueado por las alegorías de la Fe y la Justicia y coronado por la figura alegórica de España con banderola eucarística, como fiel defensora de la fe. (Lámina 75)

El Barroco limeño, marcado en la arquitectura de retablos por Asensio de Salas, se hace perceptible en este monumento efímero, sobre todo en la tipología de columnas estriadas con paños colgantes con frutos y en esa búsqueda de alternancias y contrastes lumínicos al colocar unas columnas delante de otras, o hacerlas

²⁷⁰ LEÓN PINELO, Diego. Op. cit., 1666 [b].



Lámina 75
Túmulo del rey Felipe V
Firmado por Del hom Lima, 1666

de diferentes tamaños para simular distancias. El túmulo levantado por Herrera Barnuevo para las exequias de este rey, en la iglesia de la Encarnación de Madrid, conocido a través de los grabados de Pedro de Villafranca, resulta sobrio con relación a la ornamentación del limeño.

Cristóbal Caballero y el túmulo de la Reina Mariana de Austria, grabado por fray Pedro Nolasco

La reina Mariana de Austria, madre de Carlos II, murió el 17 de mayo de 1696 y las exequias se celebraron en Lima los días 4 y 5 de marzo de 1697 con gran túmulo levantado en la Catedral, obra de fray Cristóbal Caballero. La fiesta luctuosa celebrada por la reina madre se perennizó en un libro escrito por Bernardo de Romero González de Villalobos.²⁷¹ El ejemplar que se guarda en la Biblioteca Nacional de Lima está quemado, presenta hojas sueltas y no conserva el grabado; sin embargo, ha sido posible conocerlo gracias a la publicación de Ramos Sosa, ilustrada con la estampa del túmulo real conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.²⁷² El grabado está firmado por fray Pedro Nolasco, importante representante de esta rama de las artes plásticas en la segunda mitad del siglo XVII; han llegado hasta nosotros varios de sus grabados entre los cuales éste corresponde al último conocido.

La estampa nos alcanza un monumento efímero que refleja el espíritu de la época en programa iconográfico y en los gustos arquitectónicos de la Lima del XVII. Aún responde a los modelos de tipo turriforme, el primer cuerpo de planta octogonal con pilares de base cuadrada, decorados con los rostros enconchados con paños colgantes, que sostienen en el ochavo apreciable un arco escarzano y dos laterales de medio punto con veneras. Corona el primer cuerpo una balaustrada donde asoman esculturas de reinas con escudos, que según la relación representan a los reinos de España. El segundo cuerpo de planta cuadrangular con pares

²⁷¹ ROMERO GONZÁLEZ DE VILLALOBOS, Bernardo de. *Funeral Pompa... Doña Mariana de Austria*. Lima, 1697.

²⁷² RAMOS SOSA, R. Op. cit., p. 173, 1992.

de pilastras cajeadas, con capiteles en modillón y entre ellas hornacinas con esculturas de alegorías de la Justicia, la Fortaleza, la Fe y la Templanza. Al centro de este cuerpo se simuló el catafalco real. El remate, igual que en el cuerpo anterior, cuadrangular con balaustrada con otras figuras de reinas alegóricas. El monumento efímero termina en un globo terráqueo sobre el que vuela una paloma con una rama de olivo en el pico, en alusión al alma de la reina. (Lámina 76)

Aparte de los elementos decorativos particulares que ya hemos comentado adopta la arquitectura limeña avanzado el siglo xvii, en este caso se aprecian modillones y esgrafiados que son particularidades aportadas por Caballero.

Consideramos necesario destacar que el túmulo de la reina Mariana de Austria, levantado en la Ciudad de los Reyes, supera en diseño arquitectónico y riqueza ornamental a los austeros que se hicieron en Madrid, Sevilla, Pamplona, entre otros.

Cristóbal Caballero y el túmulo del rey Carlos II grabado por fray Miguel Adame

El túmulo levantado en Lima para honrar la memoria del rey Carlos II fue encargado en 1700 al fraile mercedario Cristóbal Caballero, a quien Buendía en el libro que recogió las exequias celebradas en la Catedral halaga con las siguientes palabras:

sobre la gracia y talento que tiene para el púlpito añade el magisterio del compás.

La fiesta luctuosa por el último rey de la dinastía Austria, celebrada en Lima en 1701, inicia la serie dieciochesca de túmulos funerarios. Fue llevado a la estampa por fray Miguel Adame, de la orden de predicadores, destacado pintor y grabador de la escuela limeña, para ilustrar el libro de José de Buendía.²⁷³ En el ejemplar ubicado en la Biblioteca Nacional del Perú se pudo apreciar la existencia de tres estampas, una en la anteportada y dos en el interior

²⁷³ BUENDÍA, José de. Parentación real... al serenísimo señor Don Carlos II. Lima, 1701.

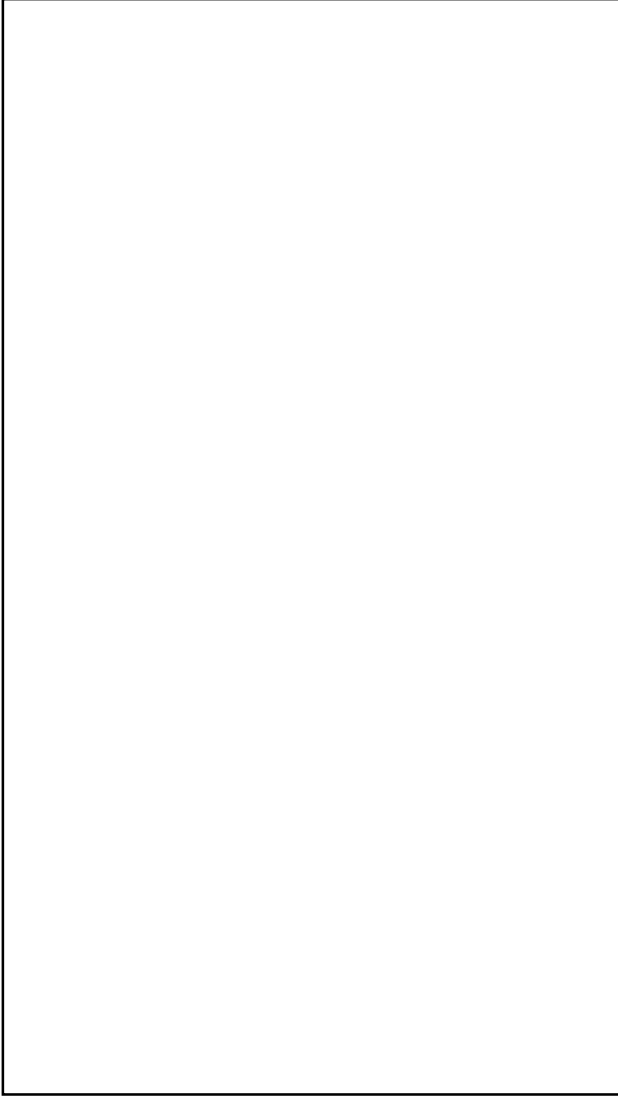


Lámina 76

Túmulo de la reina Mariana de Austria

Firmado por Pedro Nolascó. Lima, 1697.

del libro, a la que se sumó más adelante la lámina con el túmulo separada del libro y conservada suelta en la caja fuerte. El grabado de la anteportada con el retrato alegórico del rey Carlos II ya lo hemos estudiado en nuestro capítulo de retratos; igualmente los grabados que figuran entre las páginas 148 y 148 vuelta, con el retrato del impresor Contreras y el interior de su imprenta.

La estampa del túmulo de Carlos II muestra que en esencia guarda aún la estructura turriforme; sin embargo, aquí Caballero plantea un diseño de túmulo más complejo que el de Mariana de Austria. Guiados por la estampa y por la descripción de Buendía es posible ver un monumento cuyo primer cuerpo está formado por dieciséis columnas, de fuste ricamente ornamentado, que soportan cuatro templetas en las esquinas y una cúpula al centro. El autor del libro destaca las pinturas con alegorías de las virtudes, además de las mitológicas, como la de Ganimedes sobre un águila arrebatado de la tierra a servir la copa de Júpiter en el cielo, y la de Prometeo subiendo al cielo con una antorcha en la mano. También cita las esculturas en este primer cuerpo con las alegorías de las cuatro partes del mundo.

El segundo cuerpo de dieciséis pilastras en cuadro, con las tres virtudes teologales, además de la alegoría de la Iglesia con tiara, cáliz y cruz pontifical. En el interior de este segundo cuerpo dos mundos que sustentaban la corona real y las alegorías de Madrid y Lima, además de la pintura del Carro del Sol precipitándose al ocaso. El tercer cuerpo en cubo con balaustres y una cúpula rematada en un fénix batiendo las alas para recrear su incendio. Los elementos decorativos resaltados en estas líneas no son todos, el programa iconográfico es mucho más complejo. (Lámina 77)

A través de las obras efímeras de fray Cristóbal Caballero enunciadas podemos ver la evolución del barroco en la arquitectura limeña en esta segunda mitad del siglo. Mientras en el monumento de la proclamación de Carlos II de 1666, se aprecia un tratamiento que lo entronca con el barroco temprano de Asensio de Salas, el túmulo de Mariana de Austria de 1697 y el de Carlos II de 1701, permiten catalogarlo como un innovador con arcos abocinados en



Lámina 77.

Título del rey Carlos II. Firmado por Miguel Adame Lima, 1700

forma de venera, columnas con fuste revestido íntegramente con ornamentación y querubines entre roleos de volutas que son perceptibles en la portada de la iglesia de La Merced, obra considerada del maestro mercedario.²⁷⁴

El túmulo del papa Benedicto XIII, grabado por fray Miguel Adame

En las Adiciones a la Imprenta en Lima Graciela Araujo Espinoza²⁷⁵ incluye el libro de Alonso del Río: *Fúnebre/Religiosa pompa/a Nuestro Santísimo Padre Benedicto XIII...Oración Fúnebre...*, salido de la imprenta de Juan José Cossío en 1731, en Lima. Asimismo menciona una lámina plegada sobre una alegoría del tema, sin citar al autor. Hemos podido localizar dicho libro en una colección particular limeña y ver la lámina grabada donde se representa el túmulo funerario levantado para las exequias de referido papa, por mandato de M.R.P.M.F. Pedro Benegas, prior del Convento del Rosario de Lima; según la leyenda que figura en la zona inferior de la estampa, donde igualmente se lee la firma del grabador dominico Miguel Adame.

Por la estampa conservada en el libro de las exequias es posible afirmar que el túmulo del papa Benedicto XIII se hizo de tres cuerpos, sostenido por columnas de capitel compuesto ornadas en su fuste por cabezas y paños colgantes con frutos, además de símbolos de dignidades eclesiásticas y la calavera de la muerte. En él, a pesar de tener elementos decorativos arcaizantes, se rompió con el tradicional túmulo turriforme, desarrollándose sobre la base de una planta de línea quebrada, diseñada por un arquitecto aún no identificado.²⁷⁶ En el primer cuerpo se ubicó un altar con un crucifijo y sobre cojín los símbolos papales. La figura orante del

²⁷⁴ SAN CRISTOBAL, A. Op. cit., p. 255, 1988.

²⁷⁵ ARAUJO ESPINOZA, Graciela. Adiciones a la Imprenta en Lima. Lima, 1954.

²⁷⁶ POUNCEY, Lorene. "Tumulos of colonial Peru". En *The Art Bulletin*. Volumen LXVII, N.º 1. Nueva York, marzo, p. 27, 1985. Cita el grabado del túmulo en referencia pero erróneamente afirma que fue diseñado por Fray Pedro Benegas y que el grabado es de Fr. Alamo.

difunto se colocó en el segundo cuerpo flanqueada por ángeles y por las alegorías de los cuatro continentes. En el tercer cuerpo y ático figuras alegorías de virtudes como la Fortaleza y la Justicia, entre otras y en la cúspide la alegoría de la Iglesia en la figura de un pontífice con sus respectivos atributos. (Lámina 78)

En el marco de los túmulos se puede afirmar que es el primero documentado que se levantó en Lima por la muerte de un pontífice.

Manuel Sánchez y el túmulo del duque de Parma, grabado por Juan José Espinoza

Otro de los grabadores documentados en Lima en la primera mitad del siglo XVIII es Juan José Espinoza. De él se tiene referencias que hizo, en una lámina de cobre, el grabado del catafalco, que para las honras del hijo de Felipe V, Luis I, se levantó en la Catedral de Lima en el año de 1725, obra aún no localizada.²⁷⁷

Al igual que Adame, Espinoza ilustra obras de don Pedro Peralta Barnuevo, tal como el libro de las exequias de Francisco Farnese, duque de Parma,²⁷⁸ celebrada en la Catedral de Lima en 1728. Según refiere el autor, para la erección del túmulo se escogió al arquitecto Manuel Sánchez, a quien califica como perito arquitecto y lo alaba al mencionar que fue el monumento más grandioso que se vio en el templo metropolitano, con una altura de 74 pies castellanos, y con una base que tenía 30 pies de lado, compuesto de tres cuerpos; en el centro del primero se apreciaba el túmulo propiamente dicho y la estatua del difunto, y en el último sus armas. La solemne ceremonia se celebró el 8 de mayo con asistencia del virrey marqués de Castellfuerte.

Al observar el grabado del túmulo en referencia, éste difiere en parte a la descripción de Peralta; en la estampa vemos un túmulo de dos cuerpos y no tres, con columnas de capitel compuesto de

²⁷⁷ TORREJON, Tomás de. Parentación Real... luctuosa pompa fúnebre... reales exequias... Luis I... Lima, Imprenta de Ignacio de Luna y Bohórquez, 1725.

²⁷⁸ PERALTA BARNUEVO, Pedro de. Fúnebre Pompa... Francisco Farnese. Duque de Parma... Lima, 1728. Ver también LOHMANN VILLENA, Guillermo. Op. cit., p. 357, 1940.



Lámina 78.

Túmulo del papa Benedicto XI.

Firmado por Miguel Adame. Lima, 1731.

fuste decorado con cabezas y paños colgantes, ya arcaizantes para la época, las que sostienen arcos escarzanos. En el primer cuerpo se aprecia el catafalco flanqueado por pirámides de luces y coronado por el escudo de España. En el segundo cuerpo se colocaron figuras alegóricas, en alusión a las virtudes del personaje. Toda la estructura arquitectónica remataba en un cupulín con escudo y pirámide de luces. Aunque no aparecen en el grabado, se cita en el documento de Peralta que en el segundo cuerpo se colocaron las esculturas de Pedro Luis Farnese, Alejandro Farnese, Octavio Farnese y Ranucio Farnese, ilustres antepasados del Duque de Parma.²⁷⁹ En la zona inferior del grabado la firma de Espinoza. (Lámina 79)

A diferencia del túmulo que hizo Juan Román en la corte madrileña por el mismo personaje, donde se dio la tipología de arco triunfal deudora de Churriguera, el de Lima responde aún al tradicional modelo turriforme.

El túmulo del arzobispo Diego Morcillo Rubio de Auñón,
grabado por Juan Francisco Rosa

A la novedad de las exequias por un Papa llevadas a cabo en la Ciudad de los Reyes en 1731, se suman en este siglo las que se realizan por un arzobispo, don Diego Morcillo Rubio de Auñón; pero no por su muerte sino por el traslado de su sepultura a la Capilla de la Purísima en la Catedral. Ello motivó, al igual que en las exequias, la construcción de un monumento efímero y la publicación de un libro a cargo de fray Alonso del Río Salazar y Figueroa, en 1743.²⁸⁰ En dicha edición se incluyó un grabado firmado por Juan Francisco Rosa donde aparece un túmulo muy particular, en forma de pirámide truncada escalonada, pintado con

²⁷⁹ VARGAS UGARTE, Rubén. Op. cit., p. 348, 1947; dice: "el 26 de febrero de 1728 se le encomendó la pintura del túmulo que había de erigirse en la catedral de Lima, con motivo de las exequias del Duque de Parma". Se refiere a la misma obra pero con error en la técnica empleada.

²⁸⁰ RÍO SALAZAR Y FIGUEROA, Alonso del. Magnífica Parentación y Fúnebre... trasladarse de la sepultura... Lima, 1744.



Lámina 79.

Túmulo de Francisco Farnese, duque de Parma

Firmado por Juan José Espinoza Lima, 1728.

elementos de follaje y símbolos eclesiásticos e iluminado con infinidad de hachones con cirios en cada escalinata, y en el remate de la pirámide un lecho bajo dosel. (Lámina 80)

El modelo de túmulo levantado en la Catedral de Lima, para el traslado de los restos del arzobispo Morcillo, lo encontramos próximo al que se hizo por Carlos II en Barcelona, de planta hexagonal y más aún al del mismo rey en Palma de Mallorca, de planta cuadrangular, de casi medio siglo atrás.

El túmulo del rey Felipe V, grabado por Juan José Espinoza

Juan José Espinoza, veinte años después de haber grabado el túmulo de las exequias del duque de Parma, lleva a la estampa el del rey Felipe V en 1748, obra de arquitecto aún desconocido. La relación de las exequias del primer rey de la dinastía borbónica en España la escribió Miguel Sainz de Valdivieso y Torrejón, y en sus líneas se da fe de su ejecución:

Pero porque tan bella obra depositada como pensamiento en la razón, no quedase expuesta al diferente arbitrio de la idea, se procuró imitar en breve lamina: cuya estampa, o fuese otra descripción para los ojos: o del mismo túmulo perpetuo monumento.²⁸¹

El autor sigue la retórica barroca que persiste todavía en esta época y en sus líneas elegíacas se remonta a Egipto y a la antigüedad clásica y hace una apología de la arquitectura efímera en honor de los monarcas españoles. El túmulo según la descripción y la estampa difiere del anterior grabado por Espinoza, es de dos cuerpos de planta octogonal y de orden corintio, el segundo rematado en una cúpula, ornado con figuras alegóricas de las virtudes del monarca.²⁸²

²⁸¹ SAINZ DE VALDIVIESO Y TORREJON, Miguel de. Parentación Real... Felipe V... Lima, p. 18, 1748. El ejemplar consultado en la Biblioteca Nacional del Perú no conserva la lámina. Es posible verla en Lorene POUNCEY. "Grabados de túmulos peruanos". En Documentos de Arquitectura Nacional y Americana. DANA 28/29. Argentina, Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, p. 86, 1989-1990.

²⁸² *Ibíd.*



Lámina 80

Túmulo del arzobispo Diego Morúa o Rubio de Auñón

Firmado por Juan Francisco Rosa Lima, 1744.

El túmulo de la reina doña Mariana Josefa de Austria grabado por Antonio de Contreras

En la segunda mitad del siglo XVIII encontramos activo al fraile mercedario Antonio de Contreras, autor del grabado del túmulo de la reina viuda de Portugal doña Mariana Josefa de Austria.²⁸³ La relación de las exequias de la reina fue llevada a la imprenta por fray Alexo de Alvites, de la orden de San Francisco en 1756.²⁸⁴ Estas exequias se realizaron gracias al celo de don José Manso de Velasco del Orden de Santiago, conde de Superunda... Virrey Gobernador y Capitán general de los Reinos de Perú y Chile.

Con la finalidad de tener una idea aproximada de la magnificencia de la arquitectura efímera levantada con motivo de estas exequias, ya que hasta la fecha no se ha ubicado el grabado que la ilustró, es que nos detendremos en algunos acápites de la página 30 del libro de Alvites donde se inicia su descripción:

La construcción de túmulos magníficos tuvo un primer origen en la errada imaginación de los Egipcios, continuóse loca vanidad de los romanos y se conserva religiosa constumbre entre los católicos...

La iglesia catedral arruinada en el temblor del 28 de octubre (cuando Júpiter despide el rayo no exceptúa de la llama ni aún a su templo). Se admira hoy en gran parte restituída...

En la Nao principal, por el extremo que mira azia el Oriente se fabricó el Regio Túmulo. Era su arquitectura del orden compuesto o italiano. Su figura exagonal con tres aspectos, vestidos de hermosura y majestad.

Sobre un Soccolo de un pie se levantó un pedestal de quatro con su cordón, listoncillo, gola y filete. Cargaban sobre él seis columnas de 12 pies de elevación cada una con su astrágalo entre dos cordones caulicolo y óvalos debaxo del abaco...

²⁸³ VARGAS UGARTE, R. Op. cit., p. 302, 1947.

²⁸⁴ ALVITES, Alexo de. Puntual descripción/fúnebre lamento/y sumptuoso túmulo/...Dona Mariana Josepha de Austria... Lima, 1756.

Sobre los Parastades Postes y chambas de los columnarios se volaron 8 arcos rebajados con sus claros correspondientes. En el centro del arco principal se colocó la tumba sobre un paño y cojín de terciopelo negro bordado de plata se puso la corona y centro de oro.

En los ángulos, sobre pedestal de vara y media asistieron en pie los Reyes de Armas...

Entre los epitafios se leía:

Su nombre aun es Maria... Austria su vuelo, Viena su cuna. Portugal su trono: su fama el Mundo y su Descanso el cielo.

En el segundo cuerpo, según la descripción, los soportes estaban conformados por seis columnas, adornado con tableros, volutas, arcos y cinco tarjas donde se leían las empresas que declaraban los servicios hechos a la Iglesia por la nobilísima casa de Austria. En la primera tarja se pintó un diamante, en la segunda una nave, en la tercera el águila con dos cabezas, en la cuarta un río y en la quinta el firmamento. Este segundo cuerpo remataba en una cúpula de media naranja y estaba flanqueado por pirámides de luces. Culmina la descripción con las siguientes palabras:

Fabricado en esta forma el Regio Túmulo se dexo ver proporcionado en sus modelos - robusto en sus pedestales, sólido en sus columnas, sublime en sus arcos...

El túmulo del obispo Juan de Castañeda Velázquez y Salazar grabado por José Carlos de Zelada

José Carlos de Zelada es el único grabador del virreinato que al lado de su firma escribía que era peruano. Conocemos de él la estampa del túmulo del obispo de Panamá y del Cusco, Juan de Castañeda Velázquez y Salazar, firmada en 1763, obra que ilustra la relación escrita por Isidro Joseph Ortega y Pimentel,²⁸⁵ Catedr-

²⁸⁵ ORTEGA Y PIMENTEL, Isidro. Relación de las exequias de D. Juan de Castañeda Velázquez y Salazar... Lima, 1763.

tico de Método en la Real Universidad de San Marcos, dedicada al virrey Amat. Exequias mandadas celebrar por don Joaquín de Lamo y Zúñiga, conde de Castañeda y de los Lamos, teniente coronel del Regimiento de la Infantería Española de Lima.

A diferencia de otros libros de fiestas luctuosas citados, no se encuentra en la relación de Ortega y Pimentel la descripción del túmulo del obispo Castañeda; sin embargo, es posible conocerlo gracias al ejemplar ubicado en la biblioteca del convento de la Recoleta de Arequipa, que aún posee la lámina con la imagen de la arquitectura efímera levantada en la catedral metropolitana. Según este documento gráfico el túmulo se hizo sobre un alto podio y se desarrolló en dos cuerpos de planta octogonal, flanqueados por pirámides de luces. El primer cuerpo sostenido por ocho columnas de fuste liso albergaba el catafalco; en el segundo, a manera de templete con cúpula, se mostraban las dignidades episcopales del difunto, y la alegoría de la muerte en un esqueleto con la guadaña. En el remate destacaba un gran escudo del dignatario eclesiástico. (Lámina 81)

La semejanza entre este túmulo y el del rey Felipe IV, diseñado por Herrera Barnuevo casi una centuria antes, en 1666, en Madrid, es sorprendente; el arquitecto que hizo el catafalco del obispo en Lima aún no ha sido identificado; sin embargo, no cabe duda que debió conocer la estampa madrileña. Debemos resaltar que en este túmulo se usó por primera vez en Lima la figura de la muerte con su guadaña. Años después la alegoría de la Muerte será una constante en los túmulos grabados por Vázquez.

Antonio Bejarano Loayza y los túmulos de la reina María Bárbara de Portugal, del rey Fernando VI y de la reina María Amalia de Sajonia, grabados por Camacho

En la segunda mitad del siglo XVIII surge la figura de un grabador que firma simplemente: "Camacho", del cual se han ubicado tres grabados que demuestran que tuvo una buena formación en las artes calcográficas, los que corresponden a las estampas de los monumentos efímeros levantados en Lima por las exequias de la



Lámina 81.

Túmulo del obispo Juan de Castañeda Velázquez y Salazar.

Firmado por Carlos de Zelada. Lima, 1763

reina doña María Bárbara de Portugal, fechado en 1759, el de su esposo Fernando VI, fechado en 1760 y el de doña María Amalia de Sajonia esposa de Carlos III, fechada en 1761. La autoría arquitectónica de estas tres obras recae en Antonio Bexarano Loayza, artífice a quien se le encargaron los monumentos para las fiestas luctuosas en la Catedral de Lima.

El grabado del catafalco de la reina doña María Bárbara de Portugal ilustra el libro de Fray Mariano Luxán.²⁸⁶ En él se aprecia un edificio de tres cuerpos, el primero de planta en cruz griega y los otros dos de planta octogonal, dentro del tradicional corte turriforme en decreciente. Cada cuerpo lleva ocho columnas de orden dórico que soportan cornisas sobre las que descansan balaustradas, y entre las columnas se forman arcos mixtilíneos basado en elementos de rocalla. En el interior del primer cuerpo, detrás del altar, se colocó el túmulo con las dignidades reales y en el segundo y tercer cuerpo arañas de luces. La ornamentación principal se dio en las enjutas de los arcos, formados por volutas y elementos de rocalla, asimismo en las enormes pirámides de luces colocadas en cada uno de los cuerpos, rematadas en una torre y el león con cetro y corona, símbolos de la realeza española. Todo el aparato funerario terminaba en gigantesca corona imperial sobre dos mundos. (Lámina 82)

En conclusión, la gran novedad en el túmulo de la reina María Bárbara de Portugal radicó en la inclusión de elementos de rocalla usados por primera vez en este tipo de arquitectura en Lima; en la estampa se aprecian en los arcos mixtilíneos, en sus enjutas y en las pirámides de luces que flanquean cada cuerpo.

La lámina del túmulo del rey Fernando VI, grabada por Camacho, ilustra el libro que sobre sus exequias escribió el padre Juan Antonio Rivera en 1760.²⁸⁷ El diseño arquitectónico realizado por Antonio Bexarano Loayza fue dirigido por el doctor don Pedro Bravo de Rivero por encargo del Virrey Manso de Velasco. (Lámina 83)

²⁸⁶ LUXAN, Fray Mariano. Relación fúnebre... María Bárbara de Portugal... Lima, 1760. Estampa publicada por Lorene POUNCEY, op. cit., p. 29, 1985.

²⁸⁷ RIVERA, Juan Antonio. Pompa funeral en las exequias del Rey Don Fernando VI... Lima, 1760.



Lámina 82

Túmulo de la reina María Bárbara de Portugal.

Firmado por Camacho. Lima, 1759.

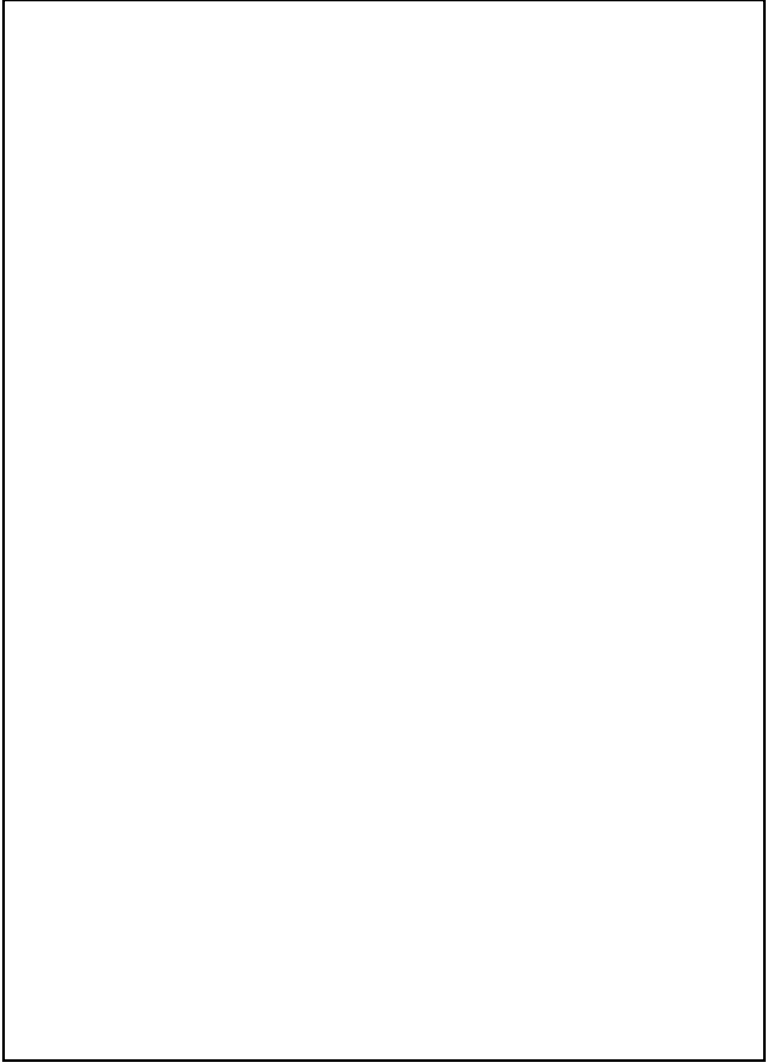


Lámina 83

Túmulo del rey Fernando VI.

Firmado por Camacho. Lima, 1760

Victoria Soto Caba, en su estudio sobre los catafalcos reales, ha considerado el monumento luctuoso de Fernando VI en la Ciudad de los Reyes como: "una estructura barroca elaborada con los mismos materiales y piezas de las exequias anteriores".²⁸⁸ Basándonos en la estampa podemos afirmar que el túmulo efímero de Fernando VI fue novedoso en Lima ya que aparecen en ella pilares cimbreantes nunca antes usados, que le dan inestabilidad y movimiento; además, los elementos de rocalla recorren con mayor profusión todo el monumento. Si buscamos antecedentes en España podemos encontrarlos en los diseños de túmulos de la corte en los años treinta del mismo siglo influenciados por las estampas publicadas por fray Matías de Irala, difusor de la ornamentación Rococó.

El grabado del catafalco de la reina María Amalia de Sajonia, obra igualmente de Camacho, que ilustra el libro de Victoriano Cuenca,²⁸⁹ guarda cierta semejanza con el de Fernando VI. Ambos están sobre plataformas escalonadas seguidas de un gran edificio de tres cuerpos con columnas de orden dórico, elementos de rocalla, volutas y contravolutas, balaustres y enormes pirámides de lucas en las esquinas, rematadas en torres y leones. Bajo el primer cuerpo sobre pedestal, la tumba real y coronándole el escudo correspondiente. A nuestro parecer el de la reina fue más elaborado, con un segundo cuerpo cerrado a manera de templete, con muros ondulantes que soportan una cúpula sobre la cual va un remate derivado del estípite, que cumple la función de pedestal del escudo de Lima, los dos mundos y la corona imperial²⁹⁰ (Lámina 84). Parte de este segundo cuerpo nos recuerda al diseño del túmulo del rey de Cerdeña, hecho en Madrid por Pedro de Ribera en 1733, catafalco que nunca llegó a erigirse.

Si bien los diseños de los túmulos de Antonio Bejarano Loayza responden en líneas generales al Barroco centroeuropeo es apreciable en ellos, al margen de la ornamentación, ciertas variantes en su estructura arquitectónica que marcan una evolución de la

²⁸⁸ SOTO, V. Op. cit., 1761.

²⁸⁹ CUENCA, Victoriano. Parentación solemne... Doña María Amalia de Saxonia... Lima, 1761.

²⁹⁰ ESTABRIDIS, R. Op. cit., p. 286, 1984.



Lámina 84.

Túmulo de la reina María Amalia de Sajonia

Firmado por Camacho. Lima, 1761.

forma turriforme tradicional empleada en el de la reina María Bárbara de Portugal en 1759, a la que sigue un complejo rococó en el del rey Fernando VI en 1760, hasta ciertos aires neoclásicos que se anuncian en el túmulo levantado por María Amalia de Sajonia en 1761.

José Vázquez y sus grabados de arquitectura efímera luctuosa. El túmulo de la reina madre doña Isabel Farnesio. El túmulo del Papa Clemente XIV. Los túmulos de los arzobispos Pedro Antonio de Barroeta y Ángel, y Diego Antonio de Parada. El túmulo del rey Carlos III

Vázquez fue uno de los más representativos grabadores del Perú virreinal, así lo demuestra la variedad de su producción y la calidad de su gubia, sobre todo en el tema de los retratos y los túmulos, inmortalizados en sus estampas. Para el presente estudio hemos seleccionado, dentro de la vasta producción de Vázquez, los grabados de la arquitectura efímera luctuosa. Entre ellos se cuentan los que se levantaron en Lima para las exequias de la reina madre Isabel Farnesio en 1768, para el Papa Clemente XIV y para el arzobispo Pedro Antonio de Barroeta y Ángel en el mismo año de 1776, para el arzobispo Diego Antonio de Parada en 1781, y por último en 1789 para las exequias del rey Carlos III.

El primer túmulo funerario llevado a la estampa por nuestro artista data de 1768 y corresponde al de la Reina Madre doña Isabel Farnesio, segunda esposa del rey Felipe V de España, incluido en el libro de José Antonio Borda y Orosco, editado en la Imprenta Real de la Calle del Palacio por Nicolás Urdín y Cevallos.²⁹¹

El autor del diseño del túmulo de Isabel Farnesio, levantado en la Catedral de Lima, aún es desconocido. La traza de esta obra guarda estrecha relación con la que realizó Antonio Bejarano Loayza y grabó Camacho, para las exequias de María Bárbara de Portugal años atrás, en 1760. Ya que la estructura general responde al mismo esquema de un túmulo de tres cuerpos, el primero de

²⁹¹ BORDA Y OROSCO, José Antonio. Relación...reales exequias...Isabel Farnesio. Lima, 1768.

planta en cruz griega y los otros dos de planta octogonal, dentro del tradicional corte turriforme en decreciente, y al igual que en él, incluye elementos de rocalla en los arcos. La diferencia fundamental radica en el programa iconográfico y en el cambio, en el de Isabel Farnesio, de las pirámides de luces por dos grandes columnas con urnas flameantes, flanqueando el túmulo regio.

El programa comprendía la inclusión de ocho esculturas alegóricas de virtudes: las tres Teologales, cuatro cardinales y la Piedad, de las cuales sólo se aprecian cuatro en el grabado. En el primer cuerpo la alegoría de la Prudencia en el lado izquierdo representada por una mujer con un compás, a su lado la Fe Cristiana, que sostiene cruz y libro abierto y con el dedo índice de la mano derecha señala su oreja; al otro extremo la Fortaleza con una lanza y una columna, junto a ella La Piedad con una cornucopia.²⁹²

En el segundo cuerpo se dispusieron cuatro alegorías geográficas de las partes del mundo: Europa, Asia, África y América, de las cuales sólo se aprecia en el grabado a Europa y América, representadas la primera por una dama con corona en mano y la segunda por un indígena con faldellín y penacho de plumas, que lleva en las manos arco y flecha y colgado a la espalda un carcaj.²⁹³ Sobre el tercer cuerpo se colocaron cuatro alegorías de idéntica iconografía, con corona en mano, que pueden corresponder a reinos peninsulares, de las cuales se aprecian dos en la estampa. En el remate la alegoría de Lima en la figura de una mujer, con vestiduras agitadas al viento, que sostiene con la mano derecha el escudo de la Ciudad de los Reyes y lleva la mano izquierda en alto con un fruto. (Lámina 85)

Es importante destacar la inclusión de la alegoría de la muerte por segunda vez en un túmulo limeño, después de la que se colocó en la del obispo Juan de Castañeda Velázquez y Salazar, en 1763. En el de Isabel Farnesio la alegoría de la Muerte, a diferencia del citado, llevaba un arco y una flecha, modalidad iconográfica usada por primera vez en un catafalco limeño. Podemos ver

²⁹² RIPA, Césare. Iconología. Tomo I, pp. 162-402-437; tomo II, p. 207, Madrid, Editorial Akal, 1987.

²⁹³ *Ibidem*, tomo II, p. 104.



Lámina 85

Túmulo de la reina madre doña Isabel Farnesio

Firmado por José Vázquez Lima, 1768

en la estampa, en el tercer cuerpo, esta famosa obra escultórica no efímera realizada por Baltazar Gavilán, bautizada con el nombre de "El Arquero de la Muerte", que actualmente se conserva en la iglesia de San Agustín de Lima. Suponemos que esta escultura fue tallada por Gavilán para la procesión que salía de este templo en los días de Semana Santa. Es posible comprobar su uso en cuatro de los cinco túmulos que Vázquez llevó a la estampa, con excepción del monumento del papa Clemente XIV. (Lámina 86)

El segundo monumento funerario por un papa en Lima, después del grabado por Adame de Benedicto XIII en 1731, fue el del papa franciscano Clemente XIV, incluido en el libro de fray Agustín Delso en 1776,²⁹⁴ donde se detalla el ritual que llevaron a cabo los franciscanos en su iglesia, en obediencia a la Real Cédula de Carlos III y además porque era el quinto de sus pontífices.

La estampa del túmulo del papa Clemente XIV, del cual se desconoce aún la autoría del diseño, nos permite ver una estructura arquitectónica sobria de planta ochavada, alzada en tres cuerpos decrecientes sobre seis soportes de orden compuesto cada uno. Al centro del primer cuerpo sobre cojines de terciopelo negro la tiara y cruz pontifical. En el segundo cuerpo dentro de su frente principal una escultura del papa de rodillas ante el crucifijo, y en los colaterales el roquete y el sombrero de cardenal, todo soportado por pedestales decorados con rombos, tal como aparecerán en grabados posteriores de Vázquez. En el centro del tercer cuerpo vestiduras sacerdotales y mitra, sobre el mismo tipo de soporte.

Todo remata en un frontón triangular que albergaba, según Delso, una competente escultura de Cristo Crucificado y sobre ella el escudo franciscano. A los extremos laterales de cada uno de los cuerpos y en el remate, se colocaron pirámides sobre pedestales. La austera ornamentación estaba circunscrita a pequeñas tarjas de caracteres Rococó sobre estas pirámides y en los ángulos formados por la calle central y las laterales, en cuyo interior se ubicaron cráneos con coronas, tiaras y mitras, dignidades efímeras. (Lámina 87)

²⁹⁴ DELSO, Agustín. Relación de las exequias...Clemente XIV. Lima, 1776.



Lámina 86

"El Arquero de la Muerte".

Escultura de Baltazar Gavilán, Lima, siglo XIX.



Lámina 87.

Título del Papa Clemente XI. Firmado por José Vázquez Lima, 1777.

Al parecer el grabado del túmulo del papa Clemente XIV fue ampliamente conocido porque hemos podido comprobar que doce años después se tomó como modelo para el túmulo levantado para las exequias de Carlos III en la Catedral de Valparaíso en Chile.²⁹⁵ La única variante radica en el cambio del ochave de la planta del túmulo del papa, por una planta recta y los consabidos atributos papales por los reales. (Lámina 88)

El siglo XVIII trae como innovación que al igual como se celebraban exequias por reyes se hicieron también por papas y arzobispos. Se suman a las celebradas anteriormente por los papas Benedicto XIII y Clemente XIV, por el arzobispo Diego Morcillo y el obispo Juan de Castañeda, las exequias celebradas en Lima en 1776 por el arzobispo Pedro Antonio de Barroeta y Ángel; y en 1781 por el arzobispo Diego Antonio de Parada, obras de arquitecto desconocido, conocidos gracias a los grabados que dejó de ellas José Vázquez.

La relación de las exequias del arzobispo Pedro Antonio de Barroeta y Ángel fue escrita por Joseph Potau, Abogado de la Real Audiencia y cura Rector de la Parroquia de San Sebastián de Lima,²⁹⁶ y editada en la imprenta de los Niños Huérfanos, en tiempos del Virrey Amat. La estampa incluida en este libro, firmada y fechada por Vázquez, nos muestra un túmulo de planta octogonal, levantado sobre amplia plataforma escalonada decorada con motivos de rombos. Su alzado fue de dos cuerpos, soportados por ocho columnas toscanas cada uno y flanqueado por dos enormes pirámides de luces.

En el interior del primer cuerpo se colocó el catafalco con los atributos episcopales, y en el del segundo cuerpo, bajo cupulín, la alegoría de la Muerte en la figura del Arquero de Baltazar Gavilán, ya usado en el de la reina Isabel Farnesio. El programa iconográfico incluyó alegorías de las virtudes teologales y cardinales, distribuidas delante de las columnas en ambos cuerpos, entre las cuales es posible distinguir a la Templanza, Prudencia, Justicia y

²⁹⁵ RAMOS SOSA, R. Op. cit., p. 45. s/f.

²⁹⁶ POTAU, Joseph. Op. cit., 1776.



Lámina 88

Túmulo del rey Carlos II. Catedral de Valparaíso Santiago de Chile, 1789

Fortaleza; además de dos de las cardinales: la Esperanza y la Caridad, todas ellas con sus atributos característicos. Remata la estructura arquitectónica un cupulín con óculos, sobre tambor, coronado por la alegoría de la Iglesia en la figura de una mujer con tiara, cruz papal y ostensorio.²⁹⁷ (Lámina 89)

El grabado del túmulo del arzobispo de Lima don Diego Antonio de Parada, firmado por Vázquez en 1781, ilustra el libro escrito por Alphonso Pinto y Quesada, Abogado de la Real Audiencia y Prior del Santo Oficio,²⁹⁸ libro editado en Lima por la imprenta de los Niños Huérfanos. El catafalco si bien tiene algunas semejanzas sobre todo iconográficas con el del arzobispo Barroeta, la estructura es diferente y creemos que superior; aquí se elimina la amplia plataforma escalonada y se coloca sólo un zócalo, igualmente decorado con motivos de rombos, que se repiten en cada cuerpo; sobre ella se levanta el catafalco de planta octogonal pero compuesto de tres cuerpos y no de dos, soportados por ocho columnas cada uno, con profusa decoración de rocalla en arcos y fustes.

En el interior tanto del primero como del tercer cuerpo se colocaron los atributos episcopales, y en el del segundo nuevamente aparece el "Arquero de La Muerte" de Baltazar Gavilán, sólo que para esta ocasión le colocaron alas. El programa iconográfico resalta igualmente las virtudes del difunto a través de esculturas alegóricas, colocadas delante de las columnas en el segundo y tercer cuerpo, en su mayoría reutilizadas del túmulo anterior y cambiadas de ubicación. En el remate, sobre el cupulín del tercer cuerpo, también decorado con rombos, la alegoría de la Iglesia en la figura de una mujer con tiara, cruz papal y ostensorio, en actitud más hierática que la usada para el túmulo del arzobispo Barroeta. (Lámina 90)

Las reales exequias oficiales por la muerte de Carlos III las mandó celebrar en Lima el virrey Teodoro Croix y fueron publicadas en el libro de Juan Rico en 1789,²⁹⁹ libro editado en la imprenta de

²⁹⁷ RIPA, C. Op. cit., tomo I, p. 437; Tomo II, pp. 9-233-353.

²⁹⁸ PINTO Y QUESADA, Alphonso. Relación de las exequias del Arzobispo de Lima D. Diego Antonio de Parada. Lima, 1781.

²⁹⁹ RICO, Juan. Reales exequias...Carlos III... Lima, 1789.



Lámina 89.

Túmulo del arzobispo Pedro Antonio de Barroeta y Angel.

Firmado por José Vázquez Lima, 1776



Lámina 90.

Túmulo del arzobispo Diego Antonio de Parada

Firmado por José Vázquez Lima, 1781.

Niños Expósitos. Para dicha publicación Vázquez llevó a la estampa el túmulo levantado en la Catedral de Lima por Francisco de Ontañón, ensamblador activo en la Ciudad de los Reyes a fines del siglo XVIII. Basándonos en el contrato publicado por Lohmann Villena podemos decir que Ontañón el 8 de junio de 1789:

Se comprometió a desarmar el monumento que hasta entonces se hallaba construído en la Catedral y a volverlo a levantar en el sitio acordado, proveyéndolo de pirámides y estatuas; ...haría las 16 estatuas que soportarían los tres cuerpos; en el remate del catafalco debía colocar un Globo y una estatua de la Fama;...³⁰⁰

Sobre el particular Vargas Ugarte agrega que para esa tarea utilizaría las piezas del Monumento que solía usarse el Jueves Santo.³⁰¹

Al estudiar el túmulo de Isabel Farnesio, obra anónima grabada por Vázquez en 1768, hemos establecido la relación de su diseño con el que realizó Antonio Bexarano Loayza y grabó Camacho para las exequias de María Bárbara de Portugal en 1759, ya que en estructura general responde al mismo esquema. Ahora al comparar el realizado para Isabel Farnesio y el de Carlos III, no cabe duda que se reutilizó el de la reina veintiún años después, con las siguientes pequeñas variantes: las columnas con urnas flameantes se reemplazaron por pirámides de luces, igual las urnas flameantes del tercer cuerpo por candelabros. Todas las figuras alegóricas mantuvieron la misma ubicación, con la excepción de la alegoría de La Piedad del primer cuerpo que fue sustituida por la de la Caridad. El reemplazo de las columnas por las pirámides está especificado en el documento citado de Lohmann.³⁰²

compondría las pirámides que serían puestas en sustitución de las columnas que habían servido en las anteriores honras fúnebres;..

El Arquero de la Muerte de Gavilán será usado aquí por cuarta vez, como lo atestiguan los túmulos grabados por Vázquez.

³⁰⁰ LOHMANN V., G. Op. cit., p. 365, 1940.

³⁰¹ VARGAS U., R. Op. cit., p. 330, 1947.

³⁰² LOHMANN V., G. Op. cit., pp. 365-366, 1940.

Aparte de éste y los otros temas alegóricos comunes y constantes en el mundo del Barroco efímero limeño, Ramos Sosa destaca la Alegoría de Lima del remate del túmulo de Carlos III; encuentra en ella y en el sermón de las exequias, donde el predicador alude a Lima y al Perú con la palabra "patria", el reflejo de aspiraciones sociopolíticas al calor de la ilustración.³⁰³ Esta idea tendríamos que trasladarla veintiún años atrás, ya que dicha alegoría se usó por primera vez en el túmulo de Isabel Farnesio. (Lámina 91)

Aparte de las exequias celebradas por Carlos III en la Catedral de Lima también se le hicieron honras fúnebres en la Universidad de San Marcos, contenidas en un libro de José Durán.³⁰⁴ En este libro no se hace mención a catafalco levantado en dicha casa de estudios, sin embargo hemos ubicado en él un grabado con el retrato del rey, firmado por Vázquez.

A través de los cinco túmulos llevados a la estampa por este insigne grabador, podemos ver que hasta finales del siglo XVIII se mantiene la constante de los túmulos turriformes decrecientes, la mayoría con plantas centralizadas deudoras del Renacimiento; pero con programas iconográficos sobre virtudes y alegorías de la muerte que los hacen barrocos, sin dejar de lado la ornamentación de rocalla presente desde mediados de siglo.

El epílogo virreinal y los túmulos

Durante las últimas décadas del siglo XVIII la idea enciclopedista europea va a jugar un papel muy importante en la transformación de la vida intelectual de las capitales coloniales hispanoamericanas, en las que se sustentarán más adelante los movimientos de emancipación. Frutos de esas ideas fueron, entre otras cosas, la fundación del Mercurio Peruano, las reformas de la Universidad propuestas por Toribio Rodríguez de Mendoza y la creación del Anfiteatro Anatómico. En el campo de la arquitectura, el Barroco recargado del siglo XVIII, era considerado a la luz de la Ilustración

³⁰³ RAMOS S., R. Op. cit., p. 39.

³⁰⁴ DURAN, José. Oración Fúnebre...celebró la Real Universidad de San Marcos...Carlos III... Lima, 1790.



Lámina 91.

Túmulo del rey Carlos II. Firmado por José Vázquez Lima, 1789.

como sinónimo de irracionalidad constructiva y de mal gusto; se prefirió lo clásico, identificado con lo moderno, con las ideas de adelanto, de cultura y de razón propugnadas por la filosofía de la época.

En la introducción del gusto Neoclásico en las diferentes expresiones artísticas jugó un papel importante Matías Maestro, arquitecto, escultor y pintor nacido en Vitoria, provincia de Alava en el país vasco en 1776 y muerto en Lima en 1865. En la Ciudad de los Reyes, después de una actividad como comerciante, vistió el traje eclesiástico a solicitud del arzobispo Juan Domingo González de la Reguera y tuvo como presbítero la batuta en las creaciones artísticas de la época, llevando a cabo una actividad calificada como iconoclasta por varios estudiosos ya que reemplazó varios altares barrocos de importancia en Lima por otros neoclásicos.

En el campo de la arquitectura luctuosa veremos en el último cuarto del siglo como se dan obras efímeras con tradiciones que se remontan a la planta centralizada del Renacimiento, con inclusión de elementos barrocos en emblemas, alegorías y jeroglíficos y algunos también con ornamentación Rococó. Los túmulos grabados por José Vázquez muestran esa complejidad, hasta el último grabado del túmulo del rey Carlos III, en 1789. Entre ellos el del papa Clemente XIV fue el único diferente, levantado en 1776, con una sobriedad de gusto Neoclásico. Ya en el nuevo siglo se desarrolla plenamente este estilo como lo muestran las obras grabadas de Ayala o Cabello. En el campo de la arquitectura luctuosa Cabello nos ha dejado un grabado representativo del siglo XIX, del cual nos ocuparemos a continuación.

Marcelo Cabello y su grabado del túmulo del arzobispo Juan Domingo González de la Reguera

Hasta la fecha hemos podido determinar que la actividad de Marcelo Cabello como grabador va de 1796 a 1827, y que a lo largo de esos años desarrolla todos los géneros del grabado, entre ellos el de los túmulos.

En 1805 Cabello ilustra el libro de las exequias del xvi Arzobispo de Lima, Juan Domingo González de la Reguera, escrito por José Manuel Bermúdez y salido de la Imprenta Real de los Huérfanos.³⁰⁵ En la colección del señor Sergio Guarisco ubicamos el libro de las exequias del arzobispo, el que contiene, aparte de su retrato, del cual ya nos ocupamos en el acápite correspondiente, el grabado del túmulo que se levantara en la Catedral de Lima para su eterna memoria.

El grabado de la arquitectura efímera de las exequias del arzobispo González de la Reguera inmortalizó el túmulo y lo dejó como un documento histórico que, en líneas generales, nos permite apreciar los gustos artísticos de la arquitectura de la época; ellos responden a los caracteres de la tipología de retablos que por aquellos años se levantaban en Lima bajo la batuta del Presbítero Matías Maestro. El monumento se levantó de dos cuerpos, el primero con las calles laterales orientadas en ángulo hacia la central, sostenido por columnas dóricas de fuste marmóreo que albergaban alegorías de las virtudes teologales y al centro la figura orante del difunto. El segundo cuerpo a manera de templete octogonal, con otra escultura del obispo en posición sedente con sus dignidades episcopales, acompañado por dos ángeles y por las figuras alegóricas de las virtudes cardinales.

El remate con el escudo del arzobispo, ángeles y la acostumbrada ave fénix, como símbolo de la inmortalidad. Desde la cúspide pendía un gran manto sostenido por ángeles, que servía como telón de fondo a todo el monumento funerario. En la zona inferior de la estampa se lee en una inscripción: "Ecclesia Limana Optimo Pastori" y la firma "Marcelo Cabello delineo y grabó en Lima". Creemos que aunque no figure la firma del arquitecto, los caracteres del monumento nos llevan a considerar la atribución a Matías Maestro ya que existen muchas semejanzas con su arquitectura de retablos en Lima. (Lámina 92)

³⁰⁵ BERMUDEZ, José Manuel. Op. cit., 1805.



Lámina 92

Título del arzobispo Juan Domingo González de la Reguera

Firmado por Marcelino Cabello Lima, 1825

