

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1977

Precio: 300 Pesetas

Publicaciones de la
EXCM. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
Director: ANTONIA HERRERA HERRERA



ARCHIVO HISPALENSE

RESERVADOS LOS DERECHOS

REVISTA

HISTORICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

2.^a ÉPOCA
AÑO 1977

Deposito Legal, SE - 27 - 1978

Impreso en España en los talleres de la Imprenta Provincial - Sevilla



Publicaciones de la

EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

ARCHIVO HISPALENSE

RESERVADOS LOS DERECHOS

REVISTA

HISTORICA, LITERARIA

Y ARTISTICA

Depósito Legal, SE - 25 - 1958

Impreso en España, en los Talleres de la IMPRENTA PROVINCIAL. — SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL



2.^a ÉPOCA
AÑO 1977

TOMO LX
NÚM. 185

LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local (1840-1877)

REAL DÍAZ, Isabel

Critica de libros

Redacción, Administración y Distribución: PLAZA DE TRINIDAD 10B
LABOR DE CORREOS Y TELÉGRAFOS DE SEVILLA (ESPAÑA)
SEVILLA, 1977

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA

1977

SEPTIEMBRE-DICIEMBRE

Número 185

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

SECRETARIO DE REDACCIÓN: JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO

CONSEJO DE REDACCIÓN:

MANUEL LAGUNA RODRÍGUEZ, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.

JESÚS ARELLANO CATALÁN.

OCTAVIO GIL MUNILLA.

ANTONIO MURO OREJÓN.

LUIS TORO BUIZA.

JOSÉ GUERRERO LOVILLO.

FRANCISCO MORALES PADRÓN.

SR. SECRETARIO Y SR. INTERVENTOR DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

ADMINISTRADOR: CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1.

APARTADO DE CORREOS, 25 - TELÉFONO 223381. - SEVILLA (España)

Virilar Movelán, Alberto: Juan Tinieblas y Heredia.—Lo
se Hernández Díaz

SUMARIO

ARTICULOS

Páginas

GARCÍA FUENTES, Lutgardo.—*Cien familias sevillanas vinculadas al tráfico indiano (1650-1700)* 1

RODRÍGUEZ NEILA, Juan Francisco.—*Notas sobre la "Contributio" en la administración municipal de la Bética romana* 55

MENA GARCÍA, Carmen.—*La enseñanza en el Colegio de San Telmo a través de las Ordenanzas de 1876* ... 63

RANDOLPH, Donald A.—*La génesis de "La espada y la lira" de Fernando de Gabriel* ... 79

CARBONERO CANO, Pedro.—*Juan Ramón Jiménez y la estética en el lenguaje* ... 103

SERRERA, Juan Miguel.—*Antón Pérez, pintor sevillano del siglo XVI* ... 127

PÉREZ ESCOLANO, Víctor.—*Los túmulos de Felipe II y de Margarita de Austria en la catedral de Sevilla* ... 149

MISCELANEA

DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora.—*Notas para una nueva tipografía hispalense* ... 179

GARCÍA OLLOQUI, M.^a Victoria.—*Una obra nueva y segura de Pedro Roldán y Bernardo Simón de Pineda que estuvo en la iglesia de San Vicente de Sevilla* ... 185

MORALES, Alfredo J.—*Pedro de Campaña y su intervención en la Capilla Real de Sevilla* ... 189

LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local (mayo - agosto 1977)

REAL DÍAZ, Isabel ... 197

Crítica de libros

COBOS RUIZ DE ADANA, J.: *El clero en el siglo XVII. (Estudio de una visita secreta a la ciudad de Córdoba)*.
por José Manuel Cuenca Toribio ... 201

VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Juan Talavera y Heredia*.—José Hernández Díaz ... 201

CASTEJÓN MONTIJANO, Rafael: *La Casa Carbonell de Córdoba (1876-1918). Génesis y desarrollo de una sociedad mercantil e industrial en Andalucía*.—José Manuel Cuenca Toribio ... 203

CASTRO DÍAZ, Antonio: *Los "Coloquios" de Pedro Mería (un género, una obra y un humanista sevillano del siglo XVI)*.—Juan Fernández Jiménez ... 204

55 ...

63 ...

79 ...

103 ...

127 ...

149 ...

MISCELANEA

179 ...

185 ...

189 ...

LIBROS

197 ...

201 ...

LOS TÚMULOS DE FELIPE II Y DE MARGARITA DE AUSTRIA EN LA CATEDRAL DE SEVILLA

A) ARQUITECTURA EFÍMERA. TÚMULOS

Montajes en los recibimientos de monarcas, en sus coronaciones, monumentos de Semana Santa y Corpus Christi, túmulos en las honras fúnebres reales: estas son las más singulares manifestaciones de la arquitectura efímera que tan grandemente se desarrolló en nuestra Edad Moderna. Un ámbito "nuevo", ideal, en los momentos señalados para la fiesta, alegre o luctuosa, religiosa o civil. Una ciudad, una arquitectura idealizada por medio de la tramoya. Pero con la idealidad está lo factible, lo posible económica y temporalmente, en una época en la que, con palabras de Julián Gállego, "la rapidez está de moda en todas las artes, sin olvidar, por desgracia, la arquitectura, que no pasa de decoración efímera" (1).

Más allá de la relación entre arquitectura, escenografía y recuperación filológica del teatro clásico, propia de las ciudades italianas de los siglos XV y XVI, toda la cultura occidental irá teatralizándose, como un vector decisivo en la formación de nuestra modernidad (2). Y es que, junto a la afición por el teatro, la vida española del Siglo de Oro está dominada por un sentido teatral, en lo cotidiano y en lo singular, cotidianizado al máximo, hecho legible visualmente, en la constelación de la monarquía y la religión, que, además de poseer los máximos atributos

(1) Julián Gállego, "Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro. Madrid 1972 (edición francesa 1968), pág. 141. Ver, del propio Gállego: "El Madrid de los Austrias; un urbanismo de teatro", en "Revista de Occidente", núm. 73, Madrid, 1969; y "L'Urbanisme de Madrid au XVIIe. siècle", en Aa.Vv., "L'Urbanisme de Paris et de l'Europe, 1600-1680. Travaux et documents inédits présentés par Pierre Francastel", París, 1969.

(2) Esta componente ideológica está expuesta en diversos artículos de M. Tafuri, algunos de los cuales figuran en "Retórica y experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII", Sevilla, en prensa.

simbólicos del poder, también lo atesoran institucionalmente y, en consecuencia, disponen del dinero necesario.

Junto a las entradas y las exequias reales el culto a las reliquias, las procesiones, las fiestas de canonización, beatificación o de proclamación de dogmas, son los acontecimientos que alfombran el transcurso cotidiano del aparato iconográfico con el que la sociedad española del XVII, al tiempo que la estimula, hace demostración de su ideología contrarreformista (3).

La Muerte es el centro de una de las manifestaciones básicas de esta cultura teatral, pues, siguiendo con Gállego, "si las gloriosas entradas de reyes, reinas y príncipes han hecho trabajar a arquitectos, escultores, pintores, poetas del Siglo de Oro, no son nada junto a la severa suntuosidad de los capelardentes o catafalcos, que brotan en todos los rincones de España en cuanto fallece una persona de sangre real, lo que sucede muy a menudo en la Casa de Austria" (4). La pintura española recogerá en no pocas obras el tema de los entierros, Carlos I dará un giro a la cuestión de los sepulcros reales, y su idea de un panteón familiar será realizada por Felipe II: entre 1573 y 1574, España será recorrida por las comisiones encargadas de recoger los restos dispersos por la geografía del país, hasta convertir El Escorial en el más impresionante contenedor de cadáveres regios.

Pero nos interesa detenernos en los catafalcos, dentro de cuya serie destaca el erigido en honor de Felipe II en la Catedral de Sevilla, conforme a la traza de Juan de Oviedo.

¿Cuál es el origen de los catafalcos? ¿Son una invención de la época; se insertan en una tradición; qué orígenes tienen?

Dentro de nuestra cultura occidental fue Grecia la que potenció el carácter de homenaje de las piras funerarias. Así, según Homero, la que levantó Aquiles al morir Patroclo, o la de Héctor. Llegaron a alcanzar tal desarrollo que Platón, en su República, reglamentó su erección, recomendando sencillez y buen gusto, al tiempo que limitaba su factura a lo que un máximo de diez obreros pudieran erigir; asimismo, Platón redujo a pocas líneas los versos y epitafios.

Roma dio mayor solemnidad a las piras. Telas, hachones,

(3) Emilio Orozco ha estudiado la interacción entre medios teatrales y vida espiritual de la España barroca en diversos escritos. Véanse desde su "Mística y plástica", en "Boletín de la Universidad de Granada", núms. 55-56, Granada, 1939, hasta "El teatro y la teatralidad del barroco", Barcelona, 1969.

(4) J. Gállego, "Visión y símbolos...", cit., pág. 161.

objetos de arte las cubrían, pues las descritas por Virgilio en la Eneida, severas y campestres, tienen que ver más con la imitación homérica y con el bucolismo propio de los tiempos de Augusto. Roma, además, incorporó una novedad: la suelta de un águila real, que atada a los pies del muerto, presta se elevaba, como si de su espíritu se tratara, en apoteosis final.

La Iglesia, al igual que con tantas otras costumbres paganas, acogió el homenaje que las piras grecorromanas encerraban, pero como puro símbolo, ya que la cremación quedó prohibida, y así, al enterrarse al muerto, se deshacía el túmulo.

En el ocaso de la Edad Media, pero sobre todo con el Renacimiento, se hizo habitual la erección de tales monumentos a la muerte de reyes, papas y cardenales. Obras de arquitectura efímera que con el Barroco alcanzarían niveles de pompa y monumentalidad increíbles, homenajes de gloria mundana de poderosos señores, que ya en el XIX pudieron desvincularse de toda significación religiosa, alcanzando, incluso, a agnósticos próceres.

B) LOS TÚMULOS DEL SIGLO XVI EN ESPAÑA

A lo largo del siglo XVI se siguen realizando túmulos de tipo medieval, es decir, con una forma rememorante de la pira funeral, constituida por un baldaquino piramidal cuajado de cirios ardientes.

Esta permanencia tipológica se daba, alguna vez, incluso en Italia, por ejemplo en las exequias florentinas del Emperador Matías en 1619 (5). Pero es sobre todo en Francia donde esa permanencia se prolonga por más tiempo. Ya entrado el siglo XVII, en 1608, el túmulo del duque Carlos III de Lorena es de características medievales (6), y con él todas las manifestaciones paralelas —decoración, cortejo, vestuario—. El jesuita padre Menestrier, a finales del siglo XVII, nos dice que en la época de Luis XIV, concretamente en los túmulos levantados para Luis XIII y el cardenal Richelieu, se utilizaban formas de campanarios, torretas y pirámides (7).

(5) Aguafuerte. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 8014. Ver "Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II. Mostra di disegni e incisioni", Florencia, 1969, págs. 175 a 179 y figura 58.

(6) Gabriel Mourey, "Le livre des Fêtes Françaises", París, 1930; Pierre Marot, "Les pompes funéres des ducs de Lorraine", París, 1936.

(7) P. Menestrier, S. I., "Des Décorations Funebres ou il est amplement traité des tentures, des lumières des Mausolées, Catafalques", París, 1684.

En realidad, lógicamente es en Italia donde nace la tipología clasicista de las pompas fúnebres, pero su desarrollo en España, al que a continuación pasaremos, se produce antes que en Francia.

Los túmulos renacentistas italianos introducen el lenguaje clásico en el sistema de baldaquino con remate piramidal ardiente. El baldaquino recogerá toda la teoría de los templetos de planta central con la estructura formal de los órdenes clásicos, uno u otro en razón de las correspondencias oportunas, aunque los más comunes, los de reyes, papas o grandes personajes, utilicen el orden dórico o el toscano. Las cuatro columnas angulares aumentaron en número, manteniendo el segundo cuerpo piramidal "aún en fecha avanzada", por ejemplo, el levantado para las exequias romanas del rey Segismundo de Polonia en 1572. La analogía con el templete tendrá un gran impulso gracias a Bramante y su S. Pietro in Montorio; pensemos, por ejemplo, en las exequias del cardenal Alejandro Farnesio en el Gesú de Roma (8).

Los primeros túmulos españoles de gusto italiano son los trazados por Machuca para la traída a Granada del cuerpo de la emperatriz Isabel (incidencia portuguesa con su acusada inclinación hacia las celebraciones fúnebres), esposa de Carlos V, y el de las exequias de la princesa Doña María, en la misma ciudad (9). Estos túmulos de Machuca señalan un momento importante en la introducción de la arquitectura renacentista en España. El carácter "programático" de la arquitectura efímera, de la arquitectura en madera o en plata, con respecto a la arquitectura real es bien conocido. En esas obras se avanza muchas veces, lo que luego será realidad en la auténtica, o lo que nunca podrá llegar a serlo.

Los túmulos de Machuca rompen con los baldaquinos me-

(8) El túmulo del rey Segismundo figura en un grabado de Antonio Lafreri (ejemplares en la Biblioteca del Escorial y en la Doucet, de París). El uso de la edícula de cuatro columnas con pirámide ardiente en proximidad a otra cupulada, se extendió a usos estrictamente festivo-religiosos; por ejemplo, en la fiesta dada por los españoles en la celebración de la Resurrección de 1589 en la plaza Navona de Roma (grabado de Lafreri en la Biblioteca del Escorial). Ver Aurora Casanovas, "Catálogos de la Colección de Grabados de la Biblioteca de El Escorial", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. XVI, años 1963-1964, 2 vols.

(9) Manuel Gómez Moreno, "Las Águilas del Renacimiento Español", Madrid, 1947, págs. 137-8 y 233-5, fig. 334. Don Manuel cita también otro esbozo de Machuca. Habría que analizar, si hubiese posibilidad, el carácter italianizante que pudieron tener otros túmulos de la época, especialmente los de las honras fúnebres de personajes abiertos a la nueva cultura, por ejemplo el levantado para los funerales del marqués de Tendilla, en Granada.

dievales, y son de un clasicismo vitruviano notorio. Marcarían el origen de la posterior evolución de estos monumentos. En efecto, los que se levanten para las exequias de Carlos V, emperador de claras inclinaciones humanistas, lo harán en esa dirección.

El profesor Bonet Correa ha estudiado los túmulos carolinos (10) y su relación con los de Machuca. Así, mientras el erigido en la catedral de Bruselas (1559) es una pira funeral de claro tipo medieval, el levantado en la entonces corte de Felipe II en Valladolid (1559), y que Bonet atribuye a alguno de los Corral de Villalpando (11), es más plateresco que vitruviano, está más atrás estilísticamente que los de Machuca, y el levantado en el convento de San Francisco en Méjico (1560), uno de los primeros encargos en América de Claudio de Arciniega, está alineado con los granadinos, lo que no es extraño dada la formación adquirida por Arciniega junto al propio Machuca y Siloé.

Entre los primeros túmulos españoles al gusto italiano, no cita Bonet uno particularmente importante para nuestro interés: el de la Emperatriz Isabel levantado en la Catedral de Sevilla (12) entre los dos coros, donde se mandó hacer "un muy suntuoso anfiteatro"; con dos calles de una puerta a otra, fue de tres cuerpos, de planta cuadrada, con arcos y cuatro "pilares a la jónica sobre lienzo prieto, tan anchos que por dentro de ellos podía subir un hombre por unos caracoles". El primer cuerpo tenía un águila bicéfala, y en las cuatro esquinas porteros de mazas; el segundo, sobre cuatro órdenes de gradas cubiertas de luto, el túmulo todo cubierto de luto, y en torno las siete virtudes teologales, candeleros con las armas de España y Portugal, y en cada columna un rey de armas "con muy entristecido gesto"; encima del túmulo "otro pavimento muy alto, del cual salía una rueda de serafines". Dice el cronista que "mirado todo así junto parecía al Coloso del Sol que escriben que estaba en Rodas, o al túmulo de Domiciano que dice Papinio que estaba en Roma, o al sepulcro del rey Mausolo que hizo Caria Artemisa su mujer, que escriben que era de tal manera

(10) Antonio Bonet Correa, "Túmulos del Emperador Carlos V", en "Archivo Español de Arte", Madrid, 1960, núm. 33, págs. 55 a 66.

(11) A. Bonet Correa, "Túmulos..", cit., pág. 62.

(12) "Diálogo en el cual se refieren las honras que se hicieron en Sevilla por la princesa Nuestra Señora", Sevilla, Andrés de Burgos, 1545. Este Diálogo ha sido atribuido a Pedro de Mexía. Ver S. Montoto, "Sevilla en el Imperio (Siglo XVI)", Sevilla, 1938, págs. 257-260.

edificado que se podía contar por uno de los siete milagros del mundo”.

El tipo de templo con cúpula es el que se adopta en España a partir de este momento, aunque no dejan de realizarse otros modelos: baldaquinos, pirámides, círculos ardientes que llegaron a imponerse más tarde (el baldaquino durante el barroco, la pirámide en el neoclasicismo).

En los túmulos del siglo XVII, arquitectos, escultores y pintores famosos se empeñaron al máximo (concurando entre ellos a veces), por dar en ellos lo mejor de sí mismos. Su efímera vida se compensaba con las amplias y detalladas relaciones, con la celebración de los poetas.

Los túmulos de la dinastía de los Austria, y en particular los realizados para las exequias de miembros de la familia real en la Catedral de Sevilla, tienen un hito singular en los catafalcos carolinos y su precedente formal en aquellos trazados por Machuca (13). Así el de Hernán Ruiz II para el funeral del Emperador, emplazado bajo el cimborrio, era de tres cuerpos superpuestos y de más de treinta metros de altura, aunque el ejemplo más destacado de la serie, por su complejidad y trascendencia cultural, fue el levantado para las exequias de Felipe II.

Para comprender la importancia del túmulo sevillano, vale la pena establecer como referencia el que, para las honras del mismo rey, mandó levantar en la cuna del Renacimiento, Florencia, el gran duque Fernando de Médicis, en las iglesias de San Lorenzo y Santa María Novella, donde se celebraron ceremonias los días 10 de noviembre y 22 de diciembre de 1598 (14). Gracias a las descripciones (15) y a los dibujos de Ludovico Cigoli (16), apreciamos como en ambos templos hubo un engala-

(13) Basándose en las relaciones de honras fúnebres celebradas en la Catedral de Sevilla en honor de la Familia Real, que se encuentran en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, Vicente Lleó Cañal estudia esos túmulos en un capítulo de su tesis doctoral, en vías de realización.

(14) Ver E. Borsook, "Art ann Politics at the Medici Court III: Funeral Decor for Philip II of Spain", en "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", XV; "Feste e apparati medicei...", cit., págs. 86 a 95, figs. 18 y 19.

(15) Vincenzo Pitti, "Essequie della Sacra Cattolica Real Maestà del Re di Spagna D. Filippo II D'Austria. Celebrate dal Serenissimo D. Ferdinando Medici Gran Duca di Toscana nella città di Firenze", Florencia, 1598; Aurelio Biondi, "Essequie della Sacra Cattolica Real Maestà del Re di Spagna D. Filippo II d'Austria. Celebrate dal Serenissimo D. Ferdinando Medici Gran Duca di Toscana nella città di Firenze", Florencia, 1598; Aurelio Biondi, "Essequie della Sacra Cattolica Real Maestà del Re di Spagna don Filippo II d'Austria. Celebrate in Firenze della Nobilissima Nazione Spagnnola".

(16) Dibujos núms. 2654 A, 2653 A. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Florencia.

miento amplísimo, y el aparato decorativo fue pleno en alegorías y descripciones. Mas el túmulo propiamente dicho, de un solo cuerpo, cuatro columnas angulares y remate en pirámides, es un trasunto de la solución presente, casi cincuenta años antes, en el apunte que Machuca hizo para el túmulo de las honras fúnebres de la Princesa María de Portugal, en Granada, al que antes hicimos referencia.

C) EL TÚMULO DE FELIPE II EN SEVILLA

El día 13 de septiembre de 1598 moría el rey Felipe II; cuatro días después llegaba a Sevilla la carta que lo notificaba. El domingo 20, a la una del día, comenzaron a doblar todas las campanas y al día siguiente se pregonó el luto por S. M. Sevilla se cubrió de negro, todas las personas de cualquier estado, calidad o condición, debían llevarlo; todo el mundo iba enlutado y quien no lo llevaba —los pobres no podían comprar la bayeta, pues sufrió una fuerte alza— fue, en principio, detenido. La Inquisición, la Audiencia, el Cabildo y la Contratación, gastaron 48 piezas de paño muy fino, “porque hasta los criados y escribanos públicos y toda la justicia y sus caballos y mulas hubo luto, que fue la mayor grandeza que jamás los nacidos han visto” (17).

Ciertamente que el espectáculo de toda una gran población de negro (por otra parte, el color favorito del monarca fallecido), sería muestra elocuente de cómo llegó al límite toda una cultura teatral instalada en los comportamientos sociales. Pero si ese bullir de gentes enlutadas mostraban el “atrezzo” del “espectáculo”, las celebraciones fúnebres de Felipe II en Sevilla lo fueron hasta límites exasperados en todas sus facetas. Pues ese “atrezzo” se utilizó en las honras catedralicias, en las que la “representación” llegó a la “tragedia formal” de un enfrentamiento protocolario, por razones de etiqueta, entre la Inquisición y la Audiencia de la Ciudad (18), en medio de una “esce-

(17) Francisco de Ariño, “Sucesos de Sevilla de 1592 á 1604 recogidos por...”, Sevilla, 1873 (edición de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces), prólogo y apéndice de Antonio María Fabié, págs. 101 y 102.

(18) Todos los analistas relatan el suceso de la misa del 26 de noviembre, cuando por haber cubierto el regente de la Real Audiencia su asiento con un paño de luto, la Ciudad se molestó creándose tal situación que la Inquisición suspendió la misa e incluso acabó lanzando excomuniones. Con detalle pueden conocerse estos sucesos a través de dos artículos: A. Alvarez Jusué, “Guerra de justicias”, en “Archivo Hispalense”, 1952, núms. 54-6, págs. 76 y sigs.; y en particular, S. B. Vranich, “Escándalo en la catedral”, en “Archivo Hispalense”, 1973, núm. 167, págs. 21-52.

nografía" pasmosa, extraordinariamente apropiada: el túmulo.

El túmulo de las honras fúnebres de Felipe II en Sevilla es, quizá, el más famoso de cuantos en Sevilla se hicieron, y en España difícil es buscarle parangón. Suspendidas las exequias el día 25 de noviembre, tras el escándalo que estalló en plena misa solemne, se pospusieron hasta el 29 del siguiente mes, con lo que, como dice Ariño, el túmulo de grandísima traza hecho, "acudió a verlo media España "(19). Mitad con mitad, la pasmosa arquitectura y lo pasmoso de los sucesos, llevó a Cervantes —"un poeta fanfarrón", dice Ariño (20)— a entrar en la Santa Iglesia y a viva voz decir su famoso soneto:

¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por escribilla!
¿A quién no le espanta y maravilla
esta máquina insine, esta belleza?

Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más que un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, oh gran Sevilla,
Roma triunfante en ánimo y grandeza.

Apostaré que el ánima del muerto
por gozar deste sitio hoy ha dejado
el cielo donde habita eternamente.

Esto oyó un valentón y dijo: "Es cierto
lo que dice vuecé, seó soldado;
y el que pensare lo contrario, miente".

Y luego incontenente coló el capelo
y requirió la espada, miró al soslayo,
fuese, y no hubo nada. (21)

(19) F. de Ariño, "Sucesos...", cit., pág. 104.

(20) F. de Ariño, "Sucesos...", cit., pág. 105.

(21) Así transcribe Ariño, "estando yo en la Santa Iglesia" (F. de Ariño, "Sucesos...", cit., págs. 105-106), el soneto que Cervantes dijo, pero con la ortografía con que lo presenta Palomo en su prólogo a la edición (1869) de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces de la "Descripción del Túmulo y relación de las exequias que hizo la Ciudad de Sevilla en la muerte del Rey Don Felipe Segundo por el licenciado Francisco Gerónimo Collado". Palomo, en ese prólogo, recoge otras tres versiones del soneto: la que publicó D. Vicente Salvé en su Gramática (París, 1835, 2.ª edición), la que figura en las "Poesías varias de grandes ingenios españoles, recogidas por Josef Alfay" (Zaragoza, 1654), y la publicada por D. José Velasco Dueñas en 1852 tomándola de un códice de la Biblioteca de Palacio; de la colección de Alfay la tomaron D. Vicente de Ríos y D. José López Sedano ("Parnaso español"), de las que se multiplicó en diversas antologías. Las diferencias no afectan en lo que toca a nuestro interés. Las ediciones más modernas del soneto figuran en las "Obras Completas" de Miguel de Cervantes, de la

Y no fue éste el único reflejo en escritores importantes, pues, por su parte, Lope de Vega compuso el romance "A las honras de Filipo", incluido en la comedia "El amado agradecido" (22).

¿Cómo era la bella, insigne e inmensa máquina del túmulo? Lope hace una descripción sucinta en su romance, pero afortunadamente no faltan descripciones contemporáneas, la de los "Sucesos..." de Ariño muy breve (23), más amplia la de Espinosa de los Monteros (24), y por encima de todas ellas la detalladísima de Collado (25); Ortiz de Zúñiga (26) no describe el "túmulo suntuosísimo" por no repetir —dice— lo que imprimió Espinosa. Modernamente han llamado la atención sobre el Colón (27) y Montoto (28), amén del prólogo de Palomo y los comentarios del Dr. Thebussem (29), entre otros, pero sin aportar ninguna novedad fundamental a nuestro caso, a lo no poco conocido.

Nos han llegado descripciones escritas del túmulo, pero no se conservan las trazas originales, ni hemos tenido aún la fortuna de encontrar ningún ejemplar de las estampas que Diego López Bueno grabó.

Sabemos que ya en el Cabildo del 16 de octubre de 1598 se acordó, de conformidad con los diputados del túmulo, "hagan imprimir en estampas el túmulo y pendón con todas las cosas que tocan a ambos actos" (30). En los meses siguientes hay

Real Academia Española, 1923 (Tomo II, pág. 253), y en la edición de Aguilar (pág. 1.939). (Ver: Francisco de Borja Palomo, prólogo a F. G. Collado, "Descripción del túmulo y relación de las exequias que hizo la ciudad de Sevilla en la muerte del Rey Don Felipe Segundo", Sevilla, 1869, págs. XXXV a XLI.)

(22) El romance de Lope de Vega, muy descriptivo, comienza así: "A las honras de Filipo, / gran columna de la Iglesia, / Sevilla, en la mayor furia, / hizo estas dignas obsequias."

(23) F. de Ariño, "Sucesos...", cit., págs. 103 y 104.

(24) Espinosa de los Monteros, "Segunda Parte de la historia y prodigios de la gran ciudad de Sevilla", Sevilla, 1630. Libro séptimo, capítulo VII. Del Cardenal y Arzobispo de Sevilla Don Rodrigo de Castro, y de las cosas memorables que en su tiempo sucedieron, págs. 112 a 117 v.

(25) F. G. Collado, "Descripción del túmulo...", cit. Esta edición de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces corresponde al capítulo 63, folios 127 a 171 del manuscrito inédito del licenciado Collado, "Historia... de Sevilla".

(26) D. Ortiz de Zúñiga, "Anales...", ed. cit., págs. 190 a 192. Más prolijo es en referir algo de lo acaecido en la ceremonia.

(27) José Colón y Colón, "Túmulo levantado en la Catedral de Sevilla y suceso muy notable acaecido en las honras de Felipe II. Año 1598", en "Semanario Pintoresco Español", Madrid, 5 junio 1842, págs. 177-9. Colón vio el manuscrito de Collado, inédito entonces, para redactar su artículo.

(28) Santiago Montoto, "Sevilla en el Imperio", Sevilla, 1937, págs. 247 a 255.

(29) El Dr. Thebussem, "Carta bibliográfica del Dr. E. W. Thebussem a D. Francisco de B. Palomo sobre la descripción del túmulo y exequias del Rey Don Felipe II...", Sevilla, 1869.

(30) A.M.S. Actas Capitulares, 16 octubre 1598. (Ver F. Ariño, "Sucesos...", cit., pág. 525.)

noticias acerca de la idea de imprimir un libro sobre el túmulo que es probable no se hiciera (31). El 17 de junio de 1600 el licenciado Juan Bermúdez expidió libranza para que el Mayordomo de los propios y rentas de la ciudad pagase 1.000 reales a López Bueno "por gratificación del trabajo que ha tenido en hacer el modelo y estampas del túmulo para las honras del Rey D. Felipe II en la Iglesia Mayor", y el siguiente año se le dieron 600 reales por tal motivo. El 21 de junio de 1605 López Bueno otorga poder a Juan Armero para que recoja al capitán García de Cuadro, en México, 200 papeles del túmulo (100 pegados y amoldados de 10 en 10, y otros 100 en forma de libro) y los venda y me envíe lo que cobrase con el registro del rey (32). Ni uno solo de esos papeles conteniendo la estampa del túmulo ha podido todavía ser encontrado en los archivos españoles (33).

Sin embargo, sí tenemos una imagen gráfica del túmulo. Es la que figura impresa en Amsterdam en 1741, en un libro de viajes, y lo más seguro, a la vista del grabado, de López Bueno. Esta vista figura con el pie: "Catafalco erigé à l'honneur de Philippe III à Seville" (con el ordinal germánico de nuestro segundo Felipe), y fue calcada, no sin torpeza, para su reproducción en 1842 en el *Semanario Pintoresco Español*, junto al artículo de Colón al que hicimos referencia (34). Palomo, en la edición del túmulo de Collado (35), reprodujo nuevamente la estampa es una versión menos distraída pero de inferior veracidad y calidad en los detalles que la holandesa dieciochesca.

A la vista de esa ilustración y de la descripción de Collado, fundamentalmente, hemos podido dibujar un alzado y las diversas plantas del túmulo más importante de su época en España (de la descripción de Collado se deduce debió existir alguna planta entre las estampas impresas).

La decisión de realizar el túmulo se produjo en el cabildo

(31) A.M.S. Actas Capitulares, 11 noviembre 1598. Collazos comunica que el libro del túmulo y pendón costaría más de 500 ducados. Y A.M.S. Actas Capitulares, 4 diciembre 1598, un particular, el licenciado Barbosa, pide poder imprimir un libro del túmulo. (Ver F. Ariño, "Sucesos...", cit., apéndice, págs. 268 y 285.)

(32) C. López Martínez, "El escultor y arquitecto Diego López Bueno", en "Boletín de la Academia de Buenas Letras", Sevilla, 1933, núm. 63, págs. 74 a 85; ídem, "El escultor y arquitecto Juan de Oviedo...", cit., págs. 39-40.

(33) Un ejemplar de estas estampas —¿quizá un original?— figura en el testamento de Andrés de Ocampo. A.P.S., oficio 4, 13-1-1623. (Ver M. Bago, "Aportaciones documentales", en "Documentos...", Vol. II, vit., pág. 49.)

(34) J. Colón, "Túmulo...", en "Semanario...", cit., pág. 177.

(35) F. G. Collado, "Descripción...", ed. cit., grabado fuera de texto.

Lámina I.—Catafalco erigido en honor de Felipe II en la Catedral de Sevilla, según un grabado holandés de mediados del siglo XVIII.

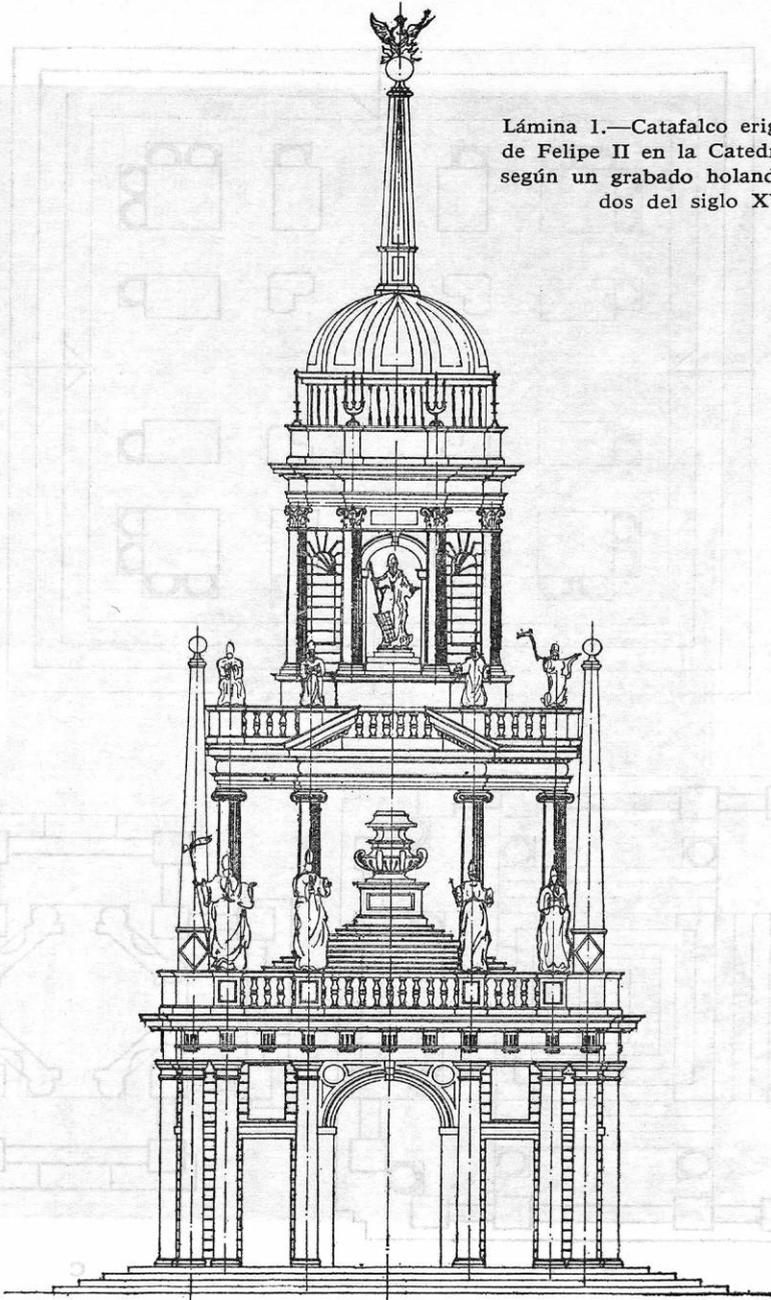
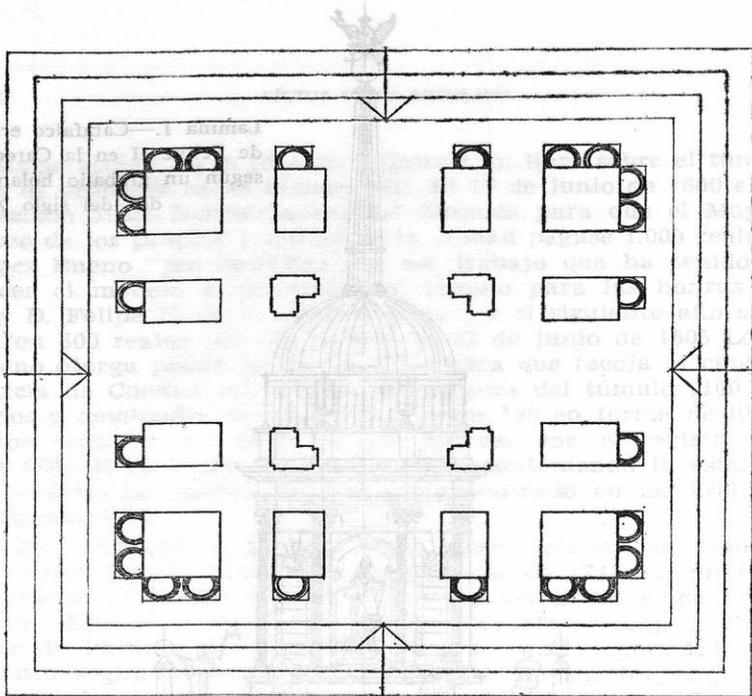
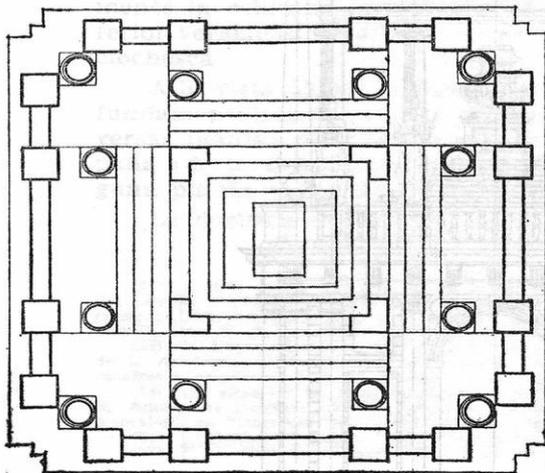


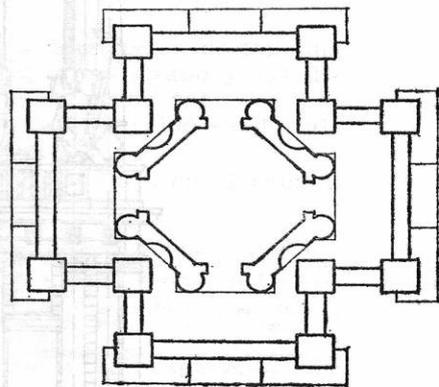
Lámina 2.—Plano de los tres niveles del túmulo de Felipe II en la Catedral de Sevilla.
Hipótesis basada en la descripción de Collado.



A



B



C

Lámina 2.—Planta de los tres niveles del túmulo de Felipe II en la Catedral de Sevilla.
Hipótesis basada en la descripción de Collado.

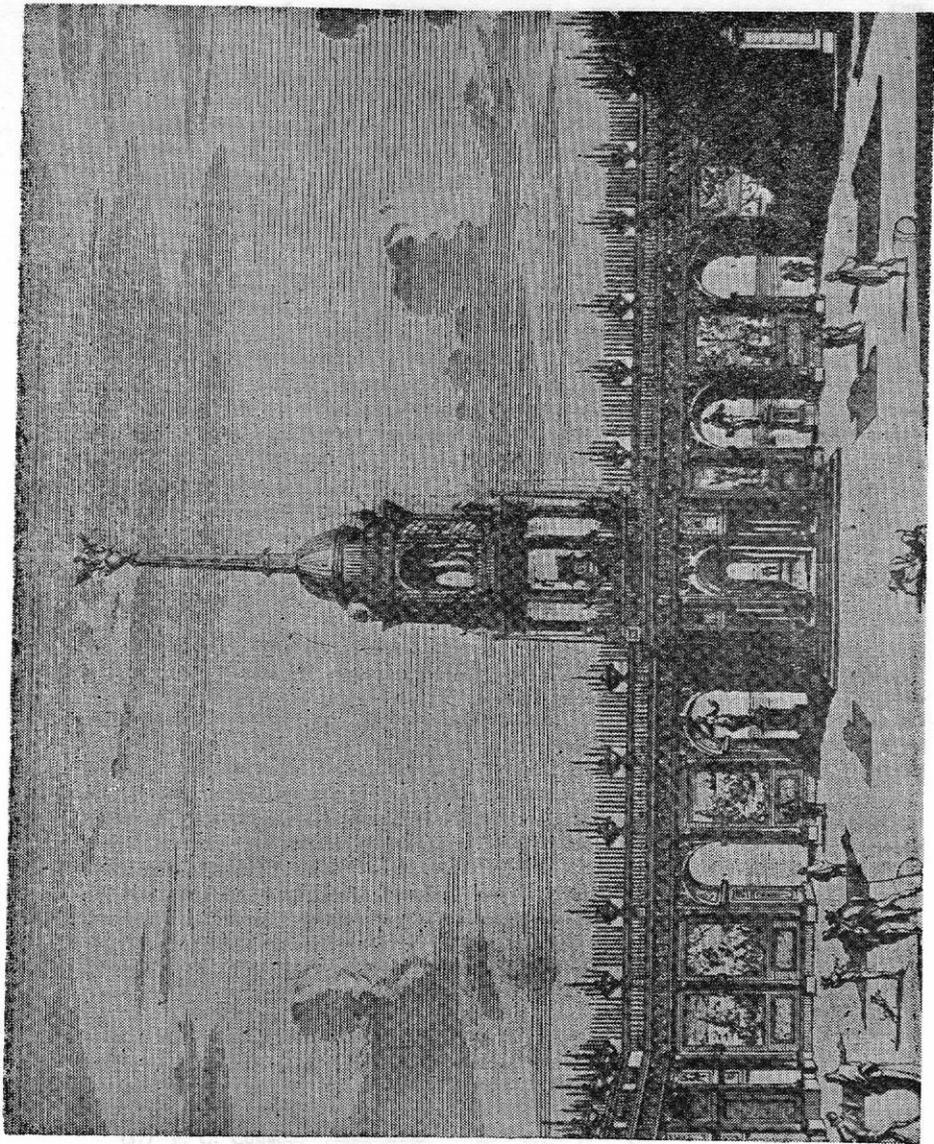
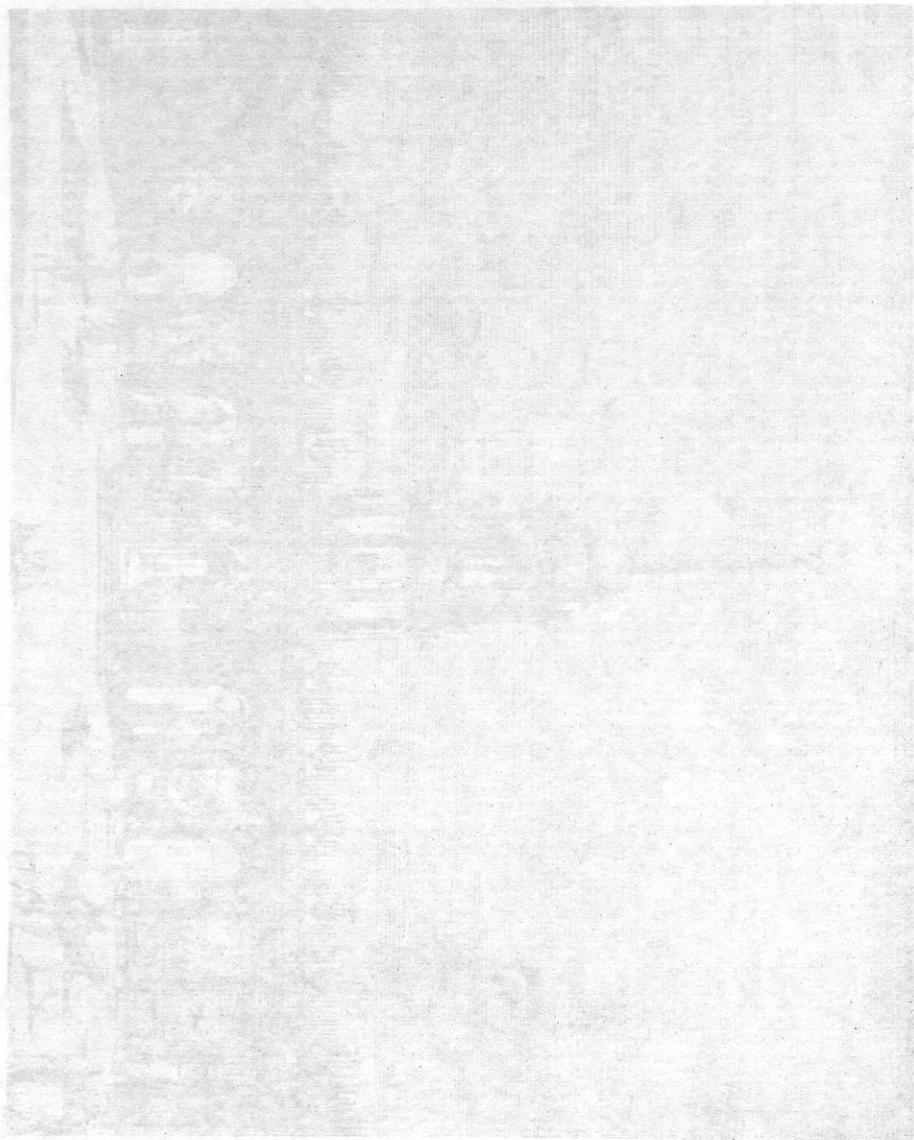


Lámina 3.—Alzado del túbulo de Felipe II en la Catedral de Sevilla. Basado en la descripción de Collado y en el grabado holandés de 1741.

Representação de Colégio 7 em 1780, por João de Almeida.
Linha 3 - Vista do Colégio de São João em 1780, por João de Almeida.



del 17 de septiembre (el mismo en el que se acordó el luto popular y el oficial). Collado lo relata así: "dio luego orden el Cabildo de Sevilla, como se hiciese el túmulo con la mayor grandeza y aparato que fuese posible, nombrando para la fábrica y ornato del a Hernando Díaz de Medina veintiquatro y correo mayor, y a Francisco García de Laredo jurado y capitán de infantería de la dicha ciudad confirmado por el Rey nuestro señor, para que juntándose con los caballeros que la Santa Iglesia hubiese nombrado de su Cabildo, dispusiesen y ordenasen todo lo necesario, como se esperaba de su saber y prudencia bien conocida y experimentada" (36). ¿Cómo se decidió la traza a ejecutar? La decisión debía ser rápida, pues en este negocio el tiempo era factor fundamental en el encadenamiento de celebraciones luctuosas por toda la geografía hispana, pues la pompa debía ser grande, cuanto más grande mejor, pero no tardía.

Según indica el propio Collado, hubo concurso para seleccionar la traza que debiera aplicarse para su construcción. "Habiendo discurrido y practicado (sic) los diputados del túmulo acerca de muchas trazas y modelos que se hicieron y vinieron de otras partes, y aunque todos muy acertados, fue elegido y aprobado, el que hizo Francisco García de Laredo, porque fue de más alto pensamiento que todos los demás. Fue comunicado con los diputados de la Santa Iglesia, que fueron D. Antonio Pimentel canónigo y chantre della, y D. Iñigo de Villalobos canónigo, y Olalla de Roxas Racionero y Mayordomo de la Santa Iglesia, diputados todos tres para este asunto por el Cabildo della; los cuales de conformidad, dieron su parecer y aprobación con todo calor y ayuda en todo lo que fue menester para esta obra, acomodando sus talleres, sus peltrechos y otras cosas necesarias, mandándolas dar de su fábrica para servir en esta con mucha voluntad y largueza; con que se comenzó a edificar el túmulo en primero de Octubre" (37). Collado dice que se hicieron muchas trazas y modelos, incluso de autores de fuera de Sevilla. ¿Quiénes pudieron ser? No se conocen. Sabemos que la elegida fue la del maestro mayor de la ciudad, Juan de Oviedo, jurado de la misma (la referencia a Francisco García de Laredo es un evidente lapsus de Collado; Laredo era de la comisión

(36) F. G. Collado, "Descripción...", ed. cit., pág. 14. Datos que se confirman en el A.M.S. Actas Capitulares, Cabildo extraordinario de jueves en la tarde del mes de septiembre de 1598. (Ver F. Ariño, "Sucesos...", cit., pág. 221.)

(37) F. G. Collado, "Descripción...", cit., págs. 16 y 17.

nombrada por el Cabildo para entender en el asunto, capitán de infantería y jurado de la ciudad, al igual que Oviedo). Otro testimonio, eso sí, algo posterior al de Collado, el de Espinosa de los Monteros, quien dice textualmente que el Cabildo "mandó a su Maestro Mayor, como tan eminente arquitecto (que a la sazón era Juan de Oviedo, Caballero del hábito de Montesa) ordenase en bosquejo una traza del túmulo la mejor que su ingenio alcanzase; la cual puso en ejecución, y acabada la presentó en el Cabildo, de que todos quedaron muy agradados, pareciendo cosa muy superior: y aprobada por otros Maestros del propio arte, se siguió luego sin perder perfil del original que se guardó puntualmente como en el se contenía todo" (38). Del elogio de Pacheco se confirma, sin embargo, que hubo concurso (hizo "señaladamente dos famosos túmulos, el de Felipe II y Reina Margarita, por oposición: siendo el del Rey obra la más grandiosa de España" (39)), lo que no quiere decir que por fuerza el arquitecto oficial de la ciudad, y jurado en el Cabildo convocante, tuviese grande competencia, pues la reunión que convino realizar el túmulo se celebró el 17 de septiembre y el primero de octubre se comenzó a edificarlo.

Juan de Oviedo, arquitecto muy experimentado en obras en madera, autor de los excelentes retablos de Cazalla de la Sierra y Constantina, en los que se aprecia un profundo dominio del lenguaje clásico y un amplio conocimiento de la tratadística italiana, se encontraba en perfectas condiciones para proyectar un gran túmulo, como así fue. Con respecto a los otros artistas que en él colaboraron, dice Llaguno que de las características del mismo "todo manifestaba el delicado gusto del caballero Juan de Oviedo, que supo sacar gran partido de la habilidad de los célebres profesores que había entonces en Sevilla" (40).

El túmulo fue el más impresionante ejemplo de arquitectura aparente. La teatralidad del retablo adquiere en el túmulo su máximo carácter. Asentado en el centro del crucero, entre el coro y la capilla mayor, sobre una base —que luego veremos cómo se construyó— de 44 pies (12,35 m.) de lado, se elevó casi

(38) Espinosa de los Monteros, "Segunda Parte...", cit., pág. 112.

(39) Francisco Pacheco, "Libro de los verdaderos retratos...", elogio núm. 16. Ver "Vida del jurado Juan de Oviedo, escrita por el erudito pintor Francisco y Amirolo", apéndice núm. XXXI, de las ediciones de Ceán Bermúdez a Eugenio Llaguno y Amirolo, "Noticias de los arquitectos y arquitectura de España, desde su restauración... acrecentadas con notas, adiciones y documentos", Madrid, 1829 (reedición facsímil, Madrid, 1977), 4 vols., ver III, pág. 369.

(40) E. Llaguno, "Noticias...", cit., pág. 166.

hasta los 141 pies (39,48 m.) de la clave del cimborio, una máquina de madera y lienzo, imitando con pintura a la piedra parda la arquitectura, y al bronce los adornos de basas, capiteles, escudos de armas, historias, estatuas y otros follages, a excepción de las cabezas, pies y manos de las estatuas que simulaban ser de mármol blanco. ¡Impresionante remedo en el corazón de la catedral, en la gran sala de la vida social, corazón de una ciudad en la que todos circulaban de negro, simulando, por decreto, la pena terrible de haber perdido su superlativo monarca! *¡Terribile est ei quiquoe fert spiritus, Terribile apud omnes Reges terrae!* (41).

Este inmenso artificio costó más de 15.000 ducados (más de once millones de pesetas actuales), y ello sin contar las ingentes cantidades de cera que se consumieron por dos veces (42). Mas ésto no significa que "sobrara" ese dinero, antes al contrario, el Cabildo tuvo grandes dificultades de tesorería en esa especie de carrera contra el reloj en la que la construcción del túmulo se había convertido.

El 23 de septiembre se comisionó a Francisco Alonso de Malvenda, veinticuatro, para que tratase con Felipe Pinelo, diputado de propios, a fin de que señalase 203 rentas hasta 3.000 ducados y luego con un banco para obtener ese crédito, "para que se haga el túmulo" (43). Dos días después se acuerda el libramiento, para su abono a fin de año, a Lorenzo de Rivera o la persona que por él entregara el dinero (44).

En el mes de septiembre el Cabildo, a través de terceras personas, busca insistentemente los adelantos bancarios que le permitan hacer frente a los gastos de construcción del túmulo. Pero no parece que tuviera un éxito suficientemente amplio su capacidad crediticia ni la de los intermediarios, pues una vez comenzadas las obras el día primero de octubre, una semana después, el día 7, Collazos de Aguilar anuncia para el siguiente

(41) Estos versículos del salmo LXXV fueron el tema que para el sermón de las honras (¡definitivas!) del 31 de diciembre predicó el Padre Bernal y en la que fue preste el arcediano de Sevilla D. Luciano Negrón, personaje notable de la Iglesia en la ciudad de aquellos años. (Ver los respectivos elogios primero y decimocuarto, del "Libro de retratos", cit., de Francisco Pacheco.)

(42) El túmulo y sus laterales tenían seiscientos y veinte y cuatro hachas de a cuatro pávilos de a ocho libras de cera amarilla cada una; es decir, casi cuarenta mil libras (más de dieciocho toneladas) de cera entre las dos celebraciones.

(43) A.M.S., Actas Capitulares, 23 septiembre 1598. (Ver F. Ariño, "Sucesos...", cit., apéndice, pág. 233.)

(44) A.M.S., Actas Capitulares, 25 septiembre 1598. (Ver F. Ariño, "Sucesos...", cit., apéndice, pág. 235.)

el paro de las obras por falta de dineros (45). Estas referencias muestran las dificultades en las que se movía la ciudad como institución para gestionar financieramente sus proyectos. A la postre se veía obligada a hipotecar sus ingresos para contar con liquidez suficiente, a fin de realizar el más importante y costoso de los túmulos que Sevilla jamás hizo.

Tras las segundas celebraciones, se acordó que el último día del año se comenzase su desmantelamiento. Las esculturas y pinturas debían pasar al Alcázar y "lo demás se haga inventario y se saque a vender" (46).

El gran montaje se plantó en medio del crucero de la catedral, el catafalco entre el coro y el altar mayor, y los elementos adicionales en toda la anchura de doscientos y sesenta y seis pies (casi 75 m.). El cuadrilátero formado entre los cuatro pilares centrales dejó un cuadrado libre de 44 pies (12,32 m.) de lado, en el cual se organizó la sustentación del catafalco.

El sistema seguido fue el de formar un encadenamiento doblado de dieciséis pinos "que llaman comendadores", de cuarenta y ocho pies de longitud y muy gruesos. Estos troncos se empalmaban unos con otros a media madera, dando una elevación de tres pies, que era la de los pavimentos de la capilla mayor y del coro.

Sobre este entramado se levantaron los elementos verticales fundamentales que sostenían a la máquina del túmulo. Eran dieciséis mástiles de navío bastante gruesos, cuatro en el centro, ocho en los cuatro frentes y cuatro en los ángulos, de ochenta pies (22,40 m.) de altura. Estos mástiles encajaban en el entramado a través de escopladuras hechas en el grueso de los pinos, "de manera que llegaron a plantarse de pie derecho sobre el suelo hollado de la iglesia" (47).

A los treinta y tres pies de altura se formó otro encadenamiento, ahora sencillo, a manera de forjado del siguiente piso, cuyo tránsito se formó entablándolo "de punto y en blanco".

Con esta estructura tan elemental se construyó de tramoya un templete de tres cuerpos con superposición de órdenes dórico, jónico y corintio.

(45) A.M.S., Actas Capitulares, 7 octubre 1598. (Ver F. Ariño, "Sucesos...", cit., apéndice, págs. 242-7.)

(46) A.M.S., Actas Capitulares, 30 noviembre 1598. (Ver F. Ariño, "Sucesos...", cit., pág. 291.) Fabié dice que a la postre no se salvaron "figuras" ni pinturas de las que "ni la erudición conserva noticia".

(47) F. G. Collado, "Descripción...", ed. cit., pág. 18.

En el primer cuerpo, de planta cuadrada, con grandes pilastres cuadrados en los ángulos y en cada frente otros dos rectangulares menores formando un arco entre sí, cuya imposta, que recorría todo el túmulo, formaba la altura de los dos pasos adintelados laterales. Frente a estos machones y en toda la altura seis columnas, dos pares en los extremos y aisladas las dos centrales, y sobre ellas los correspondientes arquitrabe, friso y cornisa. En el interior cuatro pilastres en ele, con orden dórico, asimismo, formaban el "cuerpo incluso" en el que se pintaron muchas nubes, y en ellas en forma de ángeles algunas victorias, y en medio del cuadro se mostraba un grande resplandor y una corona real en él, sustentada de cuatro serafines, con la siguiente inscripción alrededor: CORONA INCLITA PROTEGET TE. Y en el friso interior debajo de este cielo otro disco, sobre la corona, el símbolo por excelencia, de tan amplia significación iconográfica. Por su parte, las gradas y todo este cuerpo simulaba en pintura la piedra berroqueña de color entre pardo y blanco, "como lo son las del templo de San Lorenzo el Real, que se procuraron imitar con la planta del, en cuanto el sitio dio lugar para mayor propiedad de la representación deste sepulcro. Repartióse la sillería de los muros con la debida proporción y correspondencia, estriadas las columnas de alto abajo, con basas y capiteles imitando el bronce muy al natural, adornadas conforme a su orden, y el que se suele guardar y seguir en esta parte; y no menos el cornisamento repartidos sus triglifos, y en lugar de metopas, varios despojos de guerra, con trofeos de todos géneros de muy valiente pintura" (48). Ocho "hieroglíficos", que representaban a la Pública Felicidad, la Felicidad del Imperio, el Protector de la redondez de la Tierra, la Pública Seguridad, la Equidad Soberana, a los turcos vencidos, la Pública Felicidad y la igual ley para todos (49), se

(48) F. G. Collado, "Descripción...", ed. cit., págs. 21 a 23.

(49) Como ejemplo del complejo mundo simbólico que inundaba toda la máquina del túmulo, los jeroglíficos, imprescindibles en aparato tan importante, eran en las enjutas de los arcos los siguientes: 1) Dos manos trabadas y en medio de ellos un manojo de espigas y flores, y un círculo con la inscripción FIDES PUBLICA, que lo explicaba; 2) Águila real dentro de un círculo hecho de una culebra que le entraba la cola por la boca (AETERNITAS IMPERII); 3) Águila real sobre el orbe terrestre con las alas abatidas en protección (ORBIS PROTECTOR); 4) Ave echada en su nido fabricado en el mar tranquilo y quieto (SECURITAS PUBLICA); 5) Águila real junto a una paloma cerca de un orbe terrestre, con un timón de navío encima (AEQUITAS AUGUSTA); 6) Cruz sobre una media luna sobre dos trofeos que la elevaban (TURCIS DEVICTIS); 7) Dos cornucopias cruzadas llenas de flores con una Cruz levantada en medio con un manojo de espigas de trigo (FELICITAS PUBLICA); y 8) Un órgano con sus desiguales cañones (OMNIA LEGE PARD). (Ver F. G. Collado, "Descripción...", ed. cit., págs. 35 a 41.)

situaban en los cielos de las enjutas de los arcos; sobre las ocho entradas colaterales se pintaron de color de bronce las figuras de ocho Reinos, Inglaterra, Francia, Italia, Flandes, Nápoles, Austria, Sicilia y América; en los machones centrales, por encima de sus impostas, ocho altares pintados dedicados a santos y arzobispos de devoción sevillana, Santas Justa y Rufina, San Leandro y San Isidoro, San Laureano y San Pedro mártir, San Clemente y San Geroncio, San Hermenegildo, San Jerónimo, San Diego y Santiago; y en el friso sobre las cuatro entradas principales figuraban cuatro piedras que imitaban el mármol, relevadas y sostenidas cada una por dos victorias a manera de ángeles, simulando ser de bronce, con palmas en las manos libres, y cuatro epitafios dedicados al monarca fallecido (50).

Al segundo cuerpo se accedía por dos escaleras de caracol, hechas dentro del grueso de sus muros de esquina. Encima de los cuatro ángulos se elevaban cuatro obeliscos, de cuarenta y cinco pies de altura (que coincidían con los mástiles de las esquinas), dedicados a las reinas María de Portugal, María Tudor, Isabel de Valois y Mariana de Austria. Correspondiendo con las dieciséis columnas del primer cuerpo se pusieron dieciséis pedestales sobre los que asentaban otras tantas figuras esculpidas por Montañés, de casi cuatro metros de altura, que representaban virtudes (Vigilancia, Sagacidad, Consultación secreta, Clemencia —del lado de la Inquisición—; Oración, Religión, Sabiduría y Libertad —a la parte del Coro—; Monarquía, Severidad, Victoria y Paz —al Sur donde estaría la Ciudad—; Ejecución, Moderación, Verdad y Constancia —a la parte del

(50) Estos epitafios eran:

PHILIPPO II / CAES. CAROLI V. IMPE. / HISPANIARUM REGI /
O.M. OB ME. / S.P.Q.H. / DD.

(A Felipe segundo, hijo del César Carlos Quinto Emperador, Rey bonísimo, y grandísimo Rey de las Españas, por sus méritos, el Senado y pueblo Sevillano, dieron don digno de santo.)

PHILIPPO II / JURIS ET AEQUI OBSERVANTISS. /
D. AUG. SEMPER INVICTO. / S.P.Q.H. / FF.

(A Felipe segundo, del derecho y justicia observantísimo, Señor Augusto, siempre invencible, el Senado y pueblo Sevillano, hicieron.)

PHILIPPO II / S.S. FIDEI PROPUGNATORI / ACERRIMO /
S.P.Q.H. / D. SUO / PP.

(A Felipe II, de la Sacrosanta Fe defensor vehementísimo, el Senado y pueblo Sevillano a su señor puso.)

PHILIPPO II / P.P. PIENTIS S. ORBIS / TERRARUM ASSERTORI. /
B.R.P.N.S.P.Q.H. / DD.

(A Felipe Segundo, padre de la patria, piadosísimo, y de la redondez de la tierra Restaurador, para bien de la República nacido, el Senado y pueblo Sevillano dedicaron.)
Ver F. G. Collado, "Descripción...", ed. cit., págs. 57 a 59.

Altar Mayor—) (51). Entre estos pedestales corría un balaustre de barandas (todo de cuatro pies de altura).

La segunda planta, de orden jónico, tenía planta de cruz griega "como se pinta la de Hierusalem", asentando las ocho columnas sobre el macizo de los muros centrales de los lados del cuadrado inferior, pero en su parte de dentro y encerrando sus fustes (de dos pies y cuarto de diámetro) otros ocho mástiles de los que dijimos sustentaban todo el conjunto. En el crucero se formó un cuerpo cuadrado a base de cuatro pilastras, también jónicas, a plomo sobre las centrales del cuerpo inferior. En su cielo de artesa cuatro círculos con los hábitos de las órdenes militares (Santiago, Calatrava, Alcántara y Christus con Montesa) y en uno grande central el águila real coronada. Dentro del cuerpo central se levantó un banco de diez pies y medio con gradas en sus cuatro lados, y sobre él un altar "de color de mármol blanquísimo" con losas en sus cuatro lados, con pentámetros latinos en los menores y epitafios y epigramas en los mayores (52); y la urna, "como conviene con grandeza en semejantes exequias, encima del dicho altar en este segundo cuerpo para tal fin fabricado, a imitación de los famosísimos túmulos que Roma, señora del mundo, en honra y memoria de sus Emperadores solía edificar, dedicados y consagrados, según su costumbre, a la inmortalidad" (53). La urna tenía un remate a modo de tumba cubierto con un paño brocado, y su aspecto se asemejaba a alabastro con molduras doradas; junto a ella, las armas de Castilla y León con un león vigilante tendido a su lado y el estandarte real en un asta negra, y junto a las pilastras cuatro reyes de armas, amén de otros detalles. Todo el paramento de este segundo cuerpo, incluso las gradas hasta el altar, se cubría de paños de luto.

Por una de las pilastras interiores se subía al tercer nivel. Este, alrededor de la cruz formaba una balaustrada, y a plomo con las ocho columnas de abajo iban otros tantos pedestales, sobre los que se colocaron las figuras de la Iglesia, la Fe, la Esperanza, la Prudencia, la Justicia, la Templanza, la Fortaleza y la Caridad. En cada uno de los cuatro frentes de la cruz se pusieron cuatro frontones quebrados para que permitieran ver

(51) Una descripción detallada de estas esculturas montañesinas figura en F. G. Collado, "Descripción...", ed. cit., págs. 63 a 87.

(52) Remitimos, para un conocimiento detallado de sus contenidos, a F. G. Collado, "Descripción...", cit., págs. 91 a 94.

(53) F. G. Collado, "Descripción...", cit., págs. 95 y 96.

a su través lo que detrás había, y que se sobreelevaba ocho pies para acoger el cielo del cuerpo incluso inferior y, al tiempo, realizar lo que este tenía para poderse ver desde abajo. Este cuadrado central, a su vez, con balaustre corrido y pedestales con candeleros en sus ángulos. Dentro de él, se formó un tercer cuerpo ochavado, con lados menores y macizos en las esquinas y mayores en los frentes abiertos con arcos, en el eje de los del primer cuerpo, y columnas corintias adosadas (diámetro dos pies). Dentro de esta pequeña capilla, sobre cinco gradas, se colocó la efigie de San Lorenzo con un epigrama a sus pies (54). En el pedestal iban cuatro banderas de guerra, y fuera otras ocho.

Sobre esta capilla se formó una cúpula "en forma ochavada correspondiente a su cuerpo, y graduada en los cuatro lados principales, y falseada de piedra de color de los demás, con altos y fondos, muy galana y proporcionadamente" (55). Rodeaba un antepecho de barandas encadenado con ocho pedestales con candeleros iguales que los de abajo. Sobre la cúpula, como cumbre final del catafalco, se puso un pedestal "a manera de lanterna", del que salía un obelisco ochavado y estriado de dieciséis pies, siendo su remate una bola "sobre la cual se veía a manera de nido, una hoguera compuesta con leños de fuego fingido tan al natural, que se determinaba con la vista desde el suelo, y sobre él el Fénix", su cuello levantado, la cola y las alas sacudiendo el fuego, "como que procuraba encenderlo para abrasarse en él y renacer", pintada con los colores que refiere Firmiano (56), y con la cabeza que casi llegaba al cimborio del templo.

(54) Según Collado, "Descripción...", ed. cit., pág. 114, decía así el epigrama:

INMENSAM COELO TIBI, REX, ATTOLLERE MOLEM TEMPLI, IN ME
PIETAS RELIGIOSA FUIT. ASTRA PATENT MERITA, PALMA RADIANTE
CORONA, IN TE NOSTER ADEST OFFITIO SUUS AMOR.

Pero Espinosa de los Monteros, "Segunda parte de su Historia y Grandezas de Sevilla", cia., fol. 114, da otra versión completamente diversa:

OMNIA QUOE SUPERANT VETERIS MIRACULA FAMAЕ AUSPICE ME,
VICTOR REX, MINI TEMPLA DICAS, MUNERIS ERGO PII MELIORIS
PROEMIA PALMAE EN DAMUS IN COELO QUOE POTIORA FERES.

(55) F. G. Collado, "Descripción...", ed. cit., pág. 115.

(56) Los colores con que se pintó el Fénix muestran el grado de simbolismo, teatralidad y correspondencia literaria que el túmulo tenía. De color lirio cárdeno con vislumbres de oro se pintaron el cuerpo y las alas, un collar al cuello, llevaba los colores del arco celeste, "a quien los Griegos llaman iris", el pico rojo tirando a carmesí, en la cabeza una corona como la del pavo real, "aunque más pobladas de plumas doradas entre rojo y azul", en la cola pintas verdes y los pies verdes claros. (F. G. Collado, "Descripción...", ed. cit., pág. 119.)

Esta era la disposición del túmulo en el centro del crucero, pero no estaba, en su magnificencia, solo.

En el resto del ámbito, que ya dijimos iba desde las puertas llamadas de San Cristóbal a la de la Concepción, a derecha e izquierda (sur y norte) del túmulo se formaron, a semejanza del primer cuerpo de éste, unos de su misma sillería, enfrentados a él junto a las puertas, con las mismas seis columnas dóricas, elevadas aquí los tres pies con zócalos toscanos, y con el mismo arco central, que correspondía a los accesos catedralicios, y sustituyéndose los pasos laterales por pinturas e inscripciones. En cada uno de los otros cuatro lados colaterales, se plantaron otros tantos cuerpos, cerrando la nave del túmulo, cada uno con dos arcos (uno por cada nave del templo para hacer fluido el tránsito), con una anchura de intercolumnios equivalente al grueso de los pilastrones y cuatro columnas, y otros dos más extremos con otros tantos, exentas e iguales a las de los cuerpos frontales. La pintura y apariencia de estos frentes era en todo igual al primer cuerpo del túmulo, salvo en el friso que aquí se pusieron en bronce las armas de setenta y un reinos, estados y señoríos de la casa real de Castilla. Por encima del cornisamento corrían balaustres atados con treinta y dos pedestales a plomo con las correspondientes columnas, y rematados por candeleros de cinco luces. Además de las correspondientes a los frontales en el grueso de los muros, bajo las impostas de los arcos, iban dieciséis historias, y en las enjutas otros tantos círculos con símbolos menores, empresas y jeroglíficos (57).

Los accesos a través de los arcos se cerraban con barandas de ocho pies dejando entradas con puertas. Sin puertas iban las de la nave principal desde donde se veía el túmulo. Para las celebraciones cada institución tuvo, como dijimos, su lugar y su acceso. Junto a la puerta del mediodía la Ciudad, y allí se colocó, sobre pedestal, la figura que representaba a Sevilla. En el arco opuesto se plantó la figura de la Lealtad. En el lado norte se situaba la Audiencia y en arcos enfrentados las figuras de la Nobleza y la Opulencia.

Para llevar a cabo obra tan compleja en tan pocos días se precisó un "equipo" numeroso y capaz. La ejecución del túmulo contó con el más importante conjunto que quizá haya tenido

(57) La descripción de todo este aparato simbólico la detalla Collado. "Descripción...", cit., págs. 124 a 193.

Sevilla nunca en una obra de este tipo. Ni más ni menos, fue el siguiente: la traza arquitectónica de Juan de Oviedo acompañaba a un inmenso programa iconográfico y una extensa redacción de textos dísticos, epitafios, lemas, que fueron obra del licenciado Francisco Pacheco, canónigo de la Iglesia Metropolitana, docto erudito e insigne escritor. En los trabajos de arquitectura Oviedo contó con la colaboración de Juan Martínez (58) y de Diego López Bueno, que trabajaron fundamentalmente en las calles; Martín Infante, a la sazón maestro mayor de los Reales Alcázares, fue quien se encargó del sistema de estabilidad y firmeza de la fábrica. Los oficiales que colaboraron en ella fueron Joan López de la Cruz, Joan de Paz, Joan Martínez, Joan de Arrieta y Baltasar de Reyes. Los escultores, que tan importante trabajo hicieron en tan corto plazo, fueron Juan Martínez Montañés y Gaspar Núñez Delgado; el primero hizo diecisiete figuras del túmulo (las dieciséis virtudes del segundo cuerpo y el San Lorenzo) y las dos que dijimos que representaban a Sevilla y la Lealtad en los arcos al sur de la nave; Núñez Delgado, amén de las de la Nobleza y la Opulencia del lado de la Audiencia, hizo las ocho que se colocaron en el tercer cuerpo. La pintura se encargó a cuatro renombrados maestros, Alonso Vázquez Perea, Francisco Pacheco, Vasco Pereyra y Joan de Salcedo, que se ocuparon respectivamente de cada calle desde el lado izquierdo del altar mayor (el orden fue sorteado), así como la de las figuras del túmulo, pues para el resto contaron con gran número de ayudantes.

Este impresionante grupo de artistas importantes trabajó febrilmente durante cincuenta y dos días hasta su conclusión. Y la maestría que desplegaron cabe entenderla, al margen de la calidad, en el oficio, en la buena factura, en el afán por una buena ejecución; toda la "máquina" se montó de manera que "no se desoló un solo ladrillo de la iglesia para ninguna cosa, ni para el túmulo, ni para las calles dél, ni menos tuvo arrimo de ninguna cosa, ni se clavó en toda la iglesia un clavo, sino que este edificio se tuvo en sí tan firme y tan fuerte, como si fuera de piedra" (59).

(58) Collado cita a un Joan Martínez como arquitecto y en seguida lo hace con Joan Martínez Montañés como escultor (Collado, "Descripción...", cit., págs. 194-5). Creo que se trata del mismo, dado que Montañés era autor de retablos y con el que Oviedo, su amigo, tenía un reciente concierto de colaboración. Por lo demás, no se sabe de ningún otro arquitecto Juan Martínez coetáneo.

(59) F. G. Collado, "Descripción...", ed. cit., pág. 222.

El túmulo de Felipe II en la Catedral de Sevilla se proyecta como un transunto formal y simbólico del monasterio del Escorial y más concretamente de su iglesia. Así se manifiesta expresamente en la Descripción de Collado (60), y así es en efecto, pues no son pocas las concomitancias formales que se advierten. El túmulo es como una síntesis de fachada y cuerpo central cupulado del templo; éste, como aquél, ofrece una sucesión de tres cuerpos, cuyo final, tercero, bóveda, linterna y remate ofrece una equivalencia fundamentalmente esquemática y simbólica en su universal y celeste cubrición y exaltación máxima. (El tercer cuerpo tendría más que ver con el templete que Herrera introduce en el Claustro de los Evangelistas). La mayor disparidad, lógica desde un punto de vista tipológico, es el segundo cuerpo, pues lo que en la iglesia ha de ser dimensión espacial, en el túmulo es foco visual máximo, el lugar de la urna; este cuerpo se fabrica "a imitación de los famosísimos túmulos, que Roma señora del mundo, en honra y memoria de sus Emperadores solía edificar". En el primer cuerpo es donde las semejanzas se ofrecen con más clara correlación: un frente dórico de seis columnas se levanta sobre unas gradas corridas. Ahora bien, las dimensiones obligan a que los ritmos sean también diversos, se produce una contracción; el ritmo de intercolumnios c-a-a-a-c, de la basílica escurialense, pasa a ser c-b-a-b-c en el túmulo, pero tenemos el mismo ritmo de columnas, 2-1-1-2 correspondiente a machones de esas proporciones. En el túmulo los tránsitos ya no pueden ser A-A-A triple arco y pasa a establecerse un hueco triple serliano B-A-B (dintel-arco-dintel). Pero es que por las necesidades dimensionales, estas diferencias en relación con el imafrente del templo, pasan a ser coincidencias con el cuerpo central, al que también simboliza esta estructura formal del primer cuerpo del túmulo. La matriz

1	2	1
2	3	2
1	2	1

en la que los guarismos aumentan con el aumento de su dimensión espacial (se trata, en definitiva, de la matriz de Bramante

(60) "El principal intento del cual, fue imitar el templo de S. Lorenzo el Real en la villa del Escorial, donde su Majestad el Rey nuestro Señor está sepultado en medio de sus cuatro mujeres" (F. G. Collado, "Descripción...", ed. cit., pág. 222).

para San Pedro retomada por Miguel Angel (61)), es común a ambos. En el túmulo, los recintos 1 se obtienen en función del carácter adintelado de los huecos laterales de sus frentes, el 2 se genera con el arco central, el 3 no puede ser físicamente una prolongación real hasta la cúpula, como en el templo, pero la bóveda celeste, símbolo de la monarquía si está presente, en forma simbólica, a su vez, pues en el cielo de este "cuerpo incluso" "se pintaron muchas nubes, ... y en medio del cuadro se mostraba un grande resplandor y la corona real en él".

No terminan aquí las concomitancias. Con respecto a los materiales (a su apariencia), "en cuanto fue posible se imitó y procuró que las piedras fuesen berroqueñas, del mismo color que las del templo". Y más, "en las figuras, se procuró imitar lo mismo, y en los encasamientos de los altares" (62). El orden dórico recoge a plomo pedestales en los que posan allí los reyes de Israel aquí las Virtudes montañesinas. La severidad del Vignola tratadista, la disponibilidad de Serlio están en ambos, a su modo; las granadas herrerianas son trasunto de las eolipilas serlianas (con origen en el Vitruvio de Cesariano como bien apunta Chueca (63)), en el remate final aparece una superlativa bola ardiente, nido del que renace el Ave Fénix, casi picando con su pico rojo, cúspide de tan extraordinario aparato, la piedra final, el cimborio, de aquello que fue hecho con añoranza de locura.

Podrían hacerse otros paralelismos, en la sintaxis, por ejemplo, las calles que recogen la visión del túmulo subrayando una dirección perspectiva (equivalente lectura a la del patio de los Reyes), o en los elementos, el uso insistente de los balaustres. En definitiva, se observa con toda claridad que no solo hay una voluntad de obsequiarle a Felipe II en el último acto a él dedicado, con la arquitectura que a él le placía y él, en definitiva, promovió casi desde dentro de ella. En la Sevilla finisecular, a tan solo una quincena de años de haberse concluido la magna empresa del Escorial, pero cuyas estampas grabadas por Pieter

(61) Aunque el templo del Escorial lo concluye Herrera, los planteamientos planimétricos del mismo están en el proyecto de Juan Bautista de Toledo, aparte de que "su formación como arquitecto no pudo ser otra que la que le dio su maestro Juan Bautista" (Fernando Chueca, "Arquitectura del siglo XVI", *Ars Hispaniae* XI, Madrid, 1953, pág. 375). La presencia de Juan Bautista de Toledo como segundo arquitecto en la etapa miguelangelesca de la construcción de San Pedro, ha quedado plenamente documentada recientemente. Ver Severino Giner Guerri, "Juan Bautista de Toledo y Miguel Angel en el Vaticano", en Goya, 1975, núm. 126, págs. 351 a 359.

(62) F. G. Collado, "Descripción...", ed. cit., pág. 222.

(63) F. Chueca, "Arquitectura del siglo XVI", cit., pág. 376.

Perret eran de distribución más reciente (se grababan en el 89 estos ejemplares de un instrumento de trabajo tan fundamental como son las estampas), el túmulo se levanta el mismo año que se concluye la herreriana Lonja (el propio Herrera había muerto el año anterior). Y es justamente en la Lonja donde Minjares ha introducido los obeliscos en los ángulos, elementos que ya había utilizado en el hospital de Afuera de Toledo; pues no hay que olvidar que poco antes, Sixto V, entre sus numerosos trabajos romanos, había promovido el traslado de los obeliscos a puntos cuya visión ayudase a articular perspectivamente el nuevo trazado rectilíneo. Pero aparte de estas consideraciones de tanta importancia en los estilístico, cabría formular la equivalencia compositiva que tienen con la estructura formal del catafalco; me refiero a la custodia de Juan de Arfe y al monumento de la Semana Santa. Arfe, "escultor de oro y plata e arquitecto" (64), en su "Descripción de la Traça y ornato de la Custodia de Plata de la Santa Iglesia de Sevilla", habla de la influencia de "el maravilloso templo de San Lorenzo el real", y en nombre de una observancia purista de las normas vitruvianas, desprecia a los "inconsiderados y atrevidos artifices", que copian "papeles y estampas flamencas y francesas", y utilizan las menudencias de resaltillos, estípites, mutilos, cartelas y otras burlerías, con las que adornan "o por mejor decir, destruyen con ellas sus obras, sin guardar proporción ni significado" (65). Arfe manifiesta haber huido de ello, "siguiendo la antigua observación del arte, que Vitruvio y otros excelentes autores enseñaron". La custodia, contratada en 1579 y que tuvo su primera salida procesional en 1587 (66), es "de figura redonda, dividida en cuatro cuerpos, y alta cuatro varas"; con

(64) Así se autodenomina él, y no platero, en la famosa querrela que sostuvo en 1593 con la cofradía de los plateros burgaleses al elegirle para llevar su pendón en la procesión del Corpus. Ver Antonio Bonet Correa, "Juan de Arfe y Villafañe: escultor de oro y plata y tratadista", estudio preliminar a Juan de Arfe y Villafañe, "De varia Commensuración de la Esculptura y Architectura", Sevilla, 1585 (edición facsímil, Madrid, 1974).

(65) Juan de Arfe y Villafañe, "Descripción de la Traça y ornato de la Custodia de Plata de la Sancta Iglesia de Sevilla", Sevilla, 1587. Transcrito en: Juan Agustín Ceán Bermúdez, "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España", Madrid, 1800 (reedición facsímil, Madrid, 1965), tomo I, págs. 60 a 63. Otra reedición en "Archivo Hispalense", tomo II, 1886, págs. 288 a 296, 321 a 343, y edición aparte, Sevilla, 1887, con otros materiales.

(66) Cuadernos de autos capitulares antiguos. Noticias recogidas en Francisco Colantes de Terán, "Notas y adiciones a la ilustración que puso D. Juan Agustín Ceán Bermúdez en el folleto de Juan de Arphe Villafañe con la descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla", en "Archivo Hispalense", tomo III, 1887, págs. 19 a 30; ídem, "Noticias y apuntes para la Historia de la Catedral de Sevilla tomados de varios legajos de papeles curiosos que se conservan en el Archivo de esta Iglesia", en "Archivo Hispalense", tomo cit., particularmente págs. 282 a 290. Ver también J. Gestoso, "Sevilla Monumental y artística", vol. II, Sevilla, 1890, págs. 460-73.

veinticuatro columnas en cada cuerpo, con órdenes jónico y corintio, con columnas pareadas y de doble altura en círculos concéntricos, la exterior mayor y decorada, la interior estriada con alternativos dinteles y arcos (ritmo serliano curvo, que en el segundo cuerpo es un peculiar ritmo de arcos de radios distintos). El juego de las figuras sobre pedestales a plomo con las columnas, los balaustres, son elementos también del lenguaje común afianzado en El Escorial. La claridad sintáctica de la Custodia, auténtica maqueta de arquitectura, se disminuye en su dimensión. su brillo material, la complejidad de su labra, y las no muy felices modificaciones.

Perdiendo su amplitud de recursos lingüísticos, ganando simplicidad, potenciando, precisamente, la visión de la Custodia de Arfe que en su interior se asentaba, el monumento de la Semana Santa es otro aparato derivado de la interrelación de los tipos templete y torre, de planta de cruz griega, tres cuerpos y cúpula, y con superposición de órdenes toscano, jónico y compuesto, que se proyecta pocos años antes del túmulo de Felipe II, y, aunque menor y más esquemático, en la misma línea estilística (67). No insistiremos más aquí, bástenos repetir que, además de las concomitancias escurialenses y la superación de la línea tipológica de los catafalcos fúnebres, el túmulo de 1598 es el colofón de una serie que tendría su ejemplo primero en el campanario de la Giralda de Hernán Ruiz II (1558-1568) (cuya enorme calidad arquitectónica es preciso entenderla también en este contexto del tipo templete-torre con planta central, superposición de órdenes y remate cupulado), y su sucesión en la custodia de Arfe (1578-87), el monumento de Semana Santa (antes de 1594), y el túmulo de Felipe II (1598).

D) EL TÚMULO DE MARGARITA DE AUSTRIA

La reina Doña Margarita murió, "de sobrepardo de un Infante", en sus aposentos de San Lorenzo del Escorial el 3 de

(67) El monumento de Semana Santa de Sevilla de fines del siglo XVI ha sido estudiado por Vicente Lleó Cañal, utilizando la ilustración contenida en el manuscrito "Discursos festivos... en la fiesta del Sacramento de la parroquia colegial y vezines de Sant Salvador hizieron. Por el licenciado Reyes Massía de la Cerda...", de 1594 (B.N.M., Mss., H-179). Ver Vicente Lleó Cañal, "El Monumento de la Catedral de Sevilla, durante el siglo XVI", en "Archivo Hispalense", núm. 180, 1976, págs. 97 a 111. Quedan delimitados dos monumentos distintos realizados en la segunda mitad del XVI. No puede aceptarse la continuidad que dio J. Colón y Colón, "El Monumento de Semana Santa, y las procesiones y cofradías de Sevilla", en "Semanario Pintoresco Español", año VII, 27 de marzo de 1842, págs. 97 a 99.

octubre de 1611. Sevilla y sus Comunidades cumplieron con la fastuosidad acostumbrada; así, la ciudad decidió levantar un suntuoso túmulo, conforme a la grandeza y ornatos que se apreciaban en las estampas que Diego Ortiz de Zúñiga vio (68).

Ningún ejemplar de esas estampas ha podido localizarse. Este es el resultado habitual en la búsqueda de documentos gráficos de arquitectura en España. ¿Qué ocurrió con ellos? ¿Qué hay de los numerosos materiales de ese tipo que debería existir en los archivos?

Hemos de contentarnos, nuevamente, con las descripciones literarias. Lógicamente, la fortuna que el túmulo de Felipe II, no podía repetirse en este caso, pero, al menos, sí contamos con una escrita por el licenciado Collado (69).

En su "Memorial de los servicios", Juan de Oviedo especifica que "hanse hecho por mis trazas los dos túmulos que hizo Sevilla en las honras de las Majestades de Felipe Segundo y de la Reina nuestra señora, que fueron los más grandiosos que se han hecho en España, y los llevé por oposición de muchos maestros" (70). La paternidad de Oviedo, afirmada también por Pacheco (71), queda definitivamente confirmada por Collado: "Habiéndose juntado el Cabildo de la Ciudad para acordar lo que se había de hacer, fueron primeramente nombrados quatro o seis diputados de los principales caballeros del Cabildo y consultado al maestro mayor de la ciudad y otras cuatro personas que sabían y entendían y tenían voto en este caso se determinó la traza del túmulo, la cual hizo el dicho maestro mayor Juan de Oviedo, que fue de muy grande majestad y ostentación, aspirando a hacer otro igual túmulo en todo al pasado de las honras de Felipe II" (72).

Efectivamente, la intención de la Ciudad fue la de repetir el levantamiento de una máquina como la que aún se recordaba de doce años antes. El proyecto de Oviedo era una rememoranza

(68) D. Ortiz de Zúñiga, "Anales...", tomo IV, cit., págs. 225 y 226.

(69) La descripción del túmulo de Margarita de Austria, al igual que la del de Felipe II, está contenida en el manuscrito inédito "Historia de la muy noble y más leal ciudad de Sevilla, escrita por el licenciado Collado por los años de 1610..." (Ms. original en la Biblioteca Colombina de Sevilla). La más prolija descripción del de Felipe II ya vimos gozó de una edición independiente hecha por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces; la del de Margarita de Austria, mucho más breve, fue publicada por Heliodoro Sancho Corbacho, "Contribución documental al estudio del arte sevillano", en "Documentos...", vol. II, cit., págs. 241 a 245.

(70) "Memorial de los servicios de Juan de Oviedo", recogido por C. López Martínez, "El escultor y arquitecto Juan de Oviedo...", cit., pág. 53.

(71) F. Pacheco, "Libro de los verdaderos retratos", ed. cit., pág. 369.

(72) Descripción de Collado citada, en "Documentos...", vol. II, ed. cit., págs. 241-242.

de aquel del rey: se ubicaría en el crucero, sería de tres cuerpos con remate cupulado y habría de tener "calles de arquitectura" desde el túmulo hasta las dos puertas. Los tres cuerpos se organizaban conforme a una superposición de órdenes jónico, corintio y compuesto. El orden jónico se adoptaba "por corresponder en los templos antiguos a mujeres y a diosas" (73); este razonamiento responde a una evidente línea de vitruvianismo renacentista, aquella columna hecha "con primorosos ornatos y proporciones femeniles" (74), originada en un Templo a Diana, y que Serlio decía que los cristianos lo podríamos aplicar a "quelle sante, che di vita matronale seranno estate" (75) como "la esclarecida y santa Reyna Doña Margarita" (76).

No hay detalles de los cuerpos del túmulo. Las columnas debían ser revestidas de hojas de olivos y vides, símbolos de la fecundidad y de la abundancia. El remate sobre la cúpula iría aquí coronada de una escultura muy grande del Angel Custodio, cuya festividad se instituyó en España a instancias de la reina, y todo el aparato llevaría "otras muchas figuras de diferentes virtudes a las que resplandecieron en la Catolicísima Margarita". Amén de esas múltiples efigies de virtudes, los cuatro frentes del túmulo irían adornados de las cuatro siguientes: España (mirando hacia el patio de los naranjos), Sevilla (haciéndolo sobre la Lonja), Austria (al altar mayor) y Baviera (al coro). Su planta, ¿sería cuadrada o en cruz griega?

Sí sabemos que las calles de arquitectura del crucero, proyectadas para contener un extenso repertorio pictórico, cuatro series de grandes temas (grupo suroeste: 1, el Angel de la Guarda expulsando a los moriscos; 2, la Batalla de las Navas de Tolosa; 3, el casamiento de Felipe III; grupo noroeste: 4, la batalla de Clavijo; 5, el Milagro de la Cruz de Oviedo; 6, la entrada de los Reyes en Valencia; grupo noreste: 7, Capítulo de caballeros de la orden del Toisón; 8, el Emperador Rodolfo; 9, el juramento del Príncipe; y grupo sureste: 10, San Felipe; 11, San Luis, rey de Francia, y 12, España), habrían de ir entre los arcos de pintura imitando al bronce; pero la premura en la ejecución a la que obligó el rey, fijando las honras para el

(73) Descripción de Collado citada, en "Documentos...", vol. II, cit., pág. 242.

(74) M. Vitruvio Polión, "Los diez libros de Arquitectura de...", edición castellana de José Ortiz y Sanz, Madrid, 1787 (edición facsimil, 1974), pág. 83.

(75) Sebastiano Serlio, "Tutte l'opere d'Architettura et prospetiva di...", Venecia, 1619, Libro IV, fol. 158 v.

(76) D. Ortiz de Zúñiga, "Anales...", tomo IV, cit., pág. 225.

25 de noviembre, obligó a constreñir este programa pictórico reduciéndose a cuatro historias (1, 2, 5 y 8). En los cuatro arcos se hicieron ocho nichos y en ellos se pusieron, pintados de color bronce, ocho reinas (Archiduquesa María —madre de Margarita—, María Tudor —segunda esposa de Felipe II—, Mariana de Austria —cuarta esposa de Felipe II y madre de Felipe III—, Isabel la Católica, Emperatriz María —mujer de Maximiliano II y hermana de Felipe II—, Catalina —esposa de Enrique VIII—, Isabel de Portugal —esposa de Carlos V—, y la Emperatriz Ana —mujer de Fernando I—). Y en los cuatro pilares que trababan estos arcos con el cuerpo del túmulo se pusieron en cuatro nichos cuatro virtudes (la Fecundidad, la Benignidad, la Religión y la Majestad).

En el cuerpo principal, cuatro tarjas grandes con las armas reales de España, las de Castilla, de Austria y de Sicilia. Y encima de las puertas menores, ocho cuadros con jeroglíficos.

No conocemos más detalles del túmulo. Las plantas debieron ser semejantes al de Felipe II; menos compleja la arquitectura de la calle.

En la ejecución participó un amplio equipo. No sabemos quiénes serían los escultores pero sí los pintores, que fueron Francisco Pacheco, Juan de Salcedo, Diego Gómez y Gerolano Lucente da Corregio (77).

Pocos años después (1621) se celebrarían las honras por el rey Felipe III. Juan de Oviedo, ocupado en tareas de ingeniero militar, en estos sus últimos años de vida, estaba ausente de la ciudad, y fue Andrés de Oviedo, quien le sustituía como Maestro Mayor de la Ciudad, quien quizá proyectara el “ostentoso, grave y magnífico” túmulo de “elevados cuerpos de arquitectura en que admirable el pincel casi excedió los verdaderos en fingidos mármoles; jaspes y bronces, muchas y elegantes inscripciones en latín y en castellano”; se levantó entre los dos coros, lugar ya tradicional, y sus características detalladas figuraban en la relación impresa que se hizo. El efecto popular de estas celebraciones promovía a la elaboración de panegíricos y descripciones curiosas (78).

(77) A.P.S., oficio 18, 29-10-1611. Ver H. Sancho, “Contribución...”, en “Documentos...”, vol. II, cit., págs. 240-241.

(78) D. Ortiz de Zúñiga, “Anales...”, tomo IV, cit., págs. 286 a 289. La relación que dice Ortiz de Zúñiga no hemos podido localizarla. Este transcribe unos versos conteni-

El teatro del mundo hispano, en la vida y en la muerte, abocado hacia el barroquismo total en los más altos grados de exasperación de la simbiosis entre arte y sociedad, al límite de su ruptura, iba entrecruzado por las crisis política y económica. Basta comparar el túmulo de Felipe II, con los grabados de la arquitectura efímera levantada en la propia Catedral sevillana en las fiestas de la canonización de San Fernando (79); los mundos de Oviedo, Montañés, Pacheco, frente a los de Bernardo Simón de Pineda y Valdés Leal, como soluciones diversas de una única ecuación. La España Imperial de los Austrias, un gran proyecto reducido a la postre a tela pintada en una "máquina" de exasperación irrepetible.

Víctor PEREZ ESCOLANO

dos en el pedestal de las urnas; un soneto castellano, laudatorio en extremo, que decía:

A filipo de España Rey Tercero,
Escudo de la fe, pio, clemente,
Magnánimo, castísimo, prudente,
Liberal, vigilante y justiciero.

En riqueza de Reyes el primero,
Del Ocaso Señor y del Oriente
Ceñida de trofeos su Real frente,
Divinamente, en la piedad severo,

Difunto, su Sevilla muy llorosa
Levanta mausoleo, y si pudiera
De su quicio sacar cielos y estrellas,

Estrella fuera cada antorcha hermosa,
Fabrica el cielo, y de cristal la estera
Urna, y los signos sus empresas bellas.

De los impresos hechos para la ocasión, hemos visto el que Francisco Ramos tituló "Grandezas que refieren del suntuoso Túmulo y honras que haze al Rey N. Señor el muy noble y leal Cabildo de la ciudad de Sevilla, las villas de su jurisdicción y el Rio Guadalquivir y Triana", A.M.S., Papeles varios antiguos, 321.

(79) Ver Fernando de la Torre Farfán, "Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando", Sevilla, 1671.