

ual  
uco  
uma

Máster Oficial Interuniversitario



Representación y Diseño  
en Ingeniería y Arquitectura

Trabajo Fin de Máster

# Recuperando un ejemplo de arquitectura efímera: Análisis y reconstrucción virtual del túmulo funerario de Carlos II en la ciudad de Zaragoza.

**Recovering an example of ephemeral architecture: Analysis and virtual reconstruction of the burial mound of Carlos II in the city of Zaragoza.**

**Óscar  
GÓMEZ RUIZ**

Curso | 2022-2023  
Convocatoria | Junio

Director/es:

**Paula REVENGA DOMÍNGUEZ**

## **Índice**

1. Introducción.....	3
2. Objetivos.....	4
3. Metodología.....	5
4. Aproximación histórica.....	8
5. La relación de sucesos como fuente documental.....	12
6. <i>Teatro Augusto del amor y del dolor</i> .....	15
6.1 Análisis formal.....	18
6.2 Análisis iconográfico.....	22
7. Reconstrucción virtual.....	27
8. Conclusiones.....	37
9. Fuentes y Bibliografía.....	39
9.1 Fuentes documentales consultadas.....	39
9.2 Bibliografía.....	39
9.3 Bibliografía web.....	41



## **Resumen.**

Los funerales de un rey durante la Edad Moderna suponían uno de los acontecimientos más importantes que se podían producir en un país debido a los preparativos y a las celebraciones que estaban ligadas a los mismos. La casa de Habsburgo se caracterizó por la magnificencia de estos cultos y, sobretudo, por la construcción de enormes arquitecturas efímeras para conmemorar y celebrar los funerales de cualquier miembro de la familia real. En este caso analizaremos el túmulo funerario erigido en la Catedral de Zaragoza para las exequias del rey Carlos II, diseñado por Juan Zábalo y explicado en la *relación de sucesos* escrita por Miguel de Monreal para la ocasión. En esta investigación han sido empleadas las descripciones del túmulo recogidas en la *relación de sucesos*, así como el grabado conservado del mismo, a partir de los cuáles haremos un análisis formal y otro iconográfico.

Por último, este proyecto presenta una reconstrucción virtual de dicha arquitectura efímera, la cual, por su propia denominación, no se ha conservado hasta nuestros días. Para ejecutarla se han tenido en cuenta los parámetros y referencias especificados en la *relación*, con la intención de conseguir una recreación lo más afín posible a la obra original.

## **Palabras clave.**

Arte efímero, túmulo funerario, Carlos II, Juan Zábalo, reconstrucción virtual, Barroco.



## **Abstract.**

The funeral of a king during the Modern Age was one of the most important events that could take place in a country due to the preparations and celebrations that were linked to it. The House of Habsburg was characterised by the magnificence of these services and, above all, by the construction of enormous ephemeral structures to commemorate and celebrate the funerals of any member of the royal family. In this case we will analyse the burial mound erected in Zaragoza Cathedral for the funeral of King Charles II, designed by Juan Zabalo and explained in the account of events written by Miguel de Monreal for the occasion. In this research we have used the descriptions of the tumulus contained in the account of events, as well as the engraving of the same, from which we will carry out a formal and iconographic analysis.

Finally, this project presents a virtual reconstruction of this ephemeral architecture, which, by its very name, has not been preserved to the present day. In order to execute it, the parameters and references specified in the report have been taken into account, with the intention of achieving a recreation as close as possible to the original work.

## **Key words.**

Ephemeral art, burial mound, Charles II, Juan Zabalo, virtual reconstruction, Baroque.



## 1. Introducción.

La investigación que a continuación presentamos busca profundizar en el estudio del catafalco funerario erigido en la ciudad de Zaragoza para la celebración de las exequias reales de Carlos II. Para su estudio se analizarán los aspectos formales y simbólicos de la construcción efímera, así como todo lo relativo al contexto histórico, artístico y social concerniente a la fiesta y a los funerales regios en época barroca. En último lugar, y para culminar esta propuesta, se presentará una reconstrucción virtual de dicho catafalco que ilustre las ideas vertidas en la descripción del túmulo y sirva para comprender la grandiosidad de estos aparatos efímeros.

En este sentido, el concepto de arte efímero ha sido muy discutido en los últimos años por algunos autores especializados en la materia, según los cuales, la dimensión temporal de una obra de este tipo no debería servir de recurso para identificarla puesto que su propia naturaleza temporal ocupa un periodo corto de tiempo (Cruz de Amenábar, 1997: 213). De hecho, algunos trabajos de investigación ya han discutido sobre la imprecisión del término "arte efímero", aunque nosotros no entraremos a debatir esta teoría ya que consideramos que se trata de un asunto que no nos compete debido a las propias características de nuestra investigación.

Como veremos a lo largo de todo el desarrollo del trabajo, no nos encontramos ante una pieza independiente de arte efímero, sino que este tipo de obras deben ser interpretadas en un contexto global de arte festivo y consideradas una *summa* estética. Es decir, la obra de arte efímero no es un objeto único e irrepetible, sino que supone un conjunto y una pluralidad que se proyectaba en los sentidos del espectador fuera de su vida cotidiana, todo ello con el objetivo de producir el asombro y el encantamiento de la sociedad (Cruz de Amenábar, 1997: 219). La ceremonia barroca, dentro de la que se encontraba el túmulo funerario, suponía un estado de ánimo, una forma de actuar e incluso un protocolo para vestirse, a lo que habría que sumarle un sinfín de celebraciones solemnes, modificaciones urbanas, minuciosos preparativos y simbología. En los siguientes epígrafes comprobaremos esta apoteosis simbólica, donde cada elemento, cada gesto y cada acción adquirirían un valor y un significado que se hacía entonces patente y cobraba realidad (Cruz de Amenábar, 1997: 220). Por tanto, será este conglomerado de arte, religión, sociedad y poder, con todo lo que conlleva cada término, el que conformaría la auténtica fiesta barroca y la verdadera percepción de la obra que nos disponemos a analizar.

En la actualidad, el estudio de las arquitecturas efímeras de la Edad Moderna permite novedosos enfoques y aproximaciones, gracias a la utilización de las nuevas tecnologías. Este tipo de construcciones tan prolíficas en el Barroco y tan desconocidas en la actualidad, se prestan por sus características al desarrollo de investigaciones de tipo interdisciplinar, en el que las nuevas herramientas digitales cobran protagonismo. Una de esas herramientas es la que se pretende aplicar en este trabajo, la reconstrucción virtual, en este caso empleada para recuperar una construcción desaparecida de la que sólo queda registro documental. En general, esta simbiosis pretende ser un elemento de difusión que se adapte a las necesidades e intereses actuales, por lo que creemos que puede tratarse de una gran oportunidad investigativa.



## 2. Objetivos.

Al abordar este estudio debemos proponernos acometer una serie de objetivos, algunos de carácter general y otros específicos, que nos sirvan como hilo conductor de la investigación que queremos emprender. La premisa inicial y fundamental de este trabajo ha sido desde el primer momento la de conseguir una visión y un análisis integral del catafalco funerario de Carlos II en la Seo de Zaragoza. Para poder llegar a ella de forma objetiva se contemplarán los aspectos históricos, sociales, artísticos y morfológicos que afectan a esta construcción de manera directa e indirecta, teniendo igualmente en cuenta toda la información conocida sobre la misma. Una vez superado esto, podemos enumerar otros objetivos más específicos que exponemos a continuación:

- Analizar la estructura y los elementos formales y arquitectónicos que conformaban el aparato efímero erigido en Zaragoza con motivo de la celebración de los funerales del rey Carlos II. Trataremos de individualizar los componentes más significativos para estudiarlos en detalle y los compararemos con formas arquitectónicas reales, propias de la etapa artística que se estaba atravesando. Prestaremos especial atención a los materiales usados en la construcción del túmulo, los cuales solían imitar los colores y/o las texturas de materiales nobles, mucho más costosos. Una de las características principales de estos túmulos era el artificio y la teatralidad, por lo que la morfología de estas estructuras tiene mucho que aportarnos acerca de la percepción que podrían tener los espectadores al ver la obra.
- Conocer la organización y protocolo de las celebraciones de exequias regias durante el Barroco, cuyo eje central fueron las arquitecturas efímeras, ejemplo cumbre de la estética Barroca. Analizaremos al mismo tiempo la fuerte carga simbólica, retórica y teatral que tuvieron las mismas y su poder sobre la población general.
- Estudiar la iconografía del túmulo, el contenido simbólico y el mensaje que se quería transmitir del difunto rey y sus virtudes. A lo largo de todo el catafalco podemos observar decenas de elementos simbólicos repartidos a lo largo de la construcción. Los más usuales serán aquellos relacionados con la muerte o la fugacidad de la vida, es decir, esqueletos, relojes de arena, guadañas, etc. Otro tipo de representaciones son las alusivas a la ciudad de Zaragoza, entre las que destacan una personificación de la misma o la constante repetición del escudo de la ciudad. En último lugar, no podemos olvidar los elementos referentes al propio rey, encargados de ensalzar sus virtudes y mostrar los dominios del mismo. Entre estas últimas podemos citar algunos ejemplos como la representación de las virtudes o los cuatro continentes, a los que debemos sumar varios jeroglíficos y un retrato del mismo que presidía la obra. Cada uno de estos elementos responden a un complejo programa iconográfico, al que prestaremos especial atención, ideado para mostrar al pueblo la grandiosidad del difunto monarca y elevarlo a la gloria.
- Subrayar el valor de las *relaciones de sucesos*, y en general de todas las fuentes históricas, para la investigación científica. La documentación custodiada en



archivos históricos, proporciona la única información existente en lo que se refiere a descripciones de honras fúnebres durante la Edad Moderna, por lo que su conservación y estudio es clave si queremos seguir manteniendo este legado histórico.

- Reconstruir virtualmente el catafalco de Carlos II en Zaragoza a partir de la descripción literaria y del grabado que se conserva del mismo, ya que por su carácter efímero, fue desmontado al finalizar los funerales del rey. En la actualidad podemos considerar que la realidad virtual es el método más indicado para ilustrar este tipo de construcciones; gracias a los datos recabados podemos crear una imagen completa y detallada muy próxima a lo que pudieron ser estas estructuras en su origen.
- Usar las nuevas tecnologías, concretamente la reconstrucción virtual, para difundir y acercar a la sociedad un tipo de monumentos representativos de la Edad Moderna, pero de los que -por su carácter efímero- no han quedado vestigios materiales. Es evidente que, por su envergadura y grandiosidad, estas construcciones tuvieron que ser auténticos acontecimientos en las respectivas ciudades donde se instalaran. Ya no sólo debemos de hablar de túmulos funerarios, sino de otras tipologías de arquitectura efímera como pueden ser los arcos triunfales, pórticos, templetos, pabellones, galerías, pirámides, obeliscos, altares, etc., que se colocaban en las ciudades con motivo de cualquier efeméride como una boda o bautizo real, la muerte de algún monarca o alguna celebración religiosa como el Corpus Christi. La instalación de estas estructuras solía estar acompañada de numerosos cultos y fastos en los que el pueblo participaba activamente, por lo que podemos imaginar que dichos acontecimientos formaban parte de la vida y la sociedad de la Edad Moderna. A pesar de su importancia, estas construcciones han pasado desapercibidas ante la historiografía y no han calado en la memoria de la ciudadanía actual. Por esta circunstancia nace nuestro proyecto, cuyo fin último es el de hacer accesible el arte efímero por medio de las nuevas tecnologías, haciéndolo mucho más atractivo e interesante.

### **3. Metodología.**

Para el trabajo planteado en esta propuesta se desarrollará una metodología interdisciplinar y complementaria que aúna las ramas de la historia del arte y del diseño. En cuanto a la primera de ellas, el trabajo comenzará por un intenso vaciado bibliográfico de todas las investigaciones relacionadas con nuestra problemática de estudio. Por ello, recurriremos a la búsqueda, tanto en biblioteca como por internet, de aquellos artículos científicos, monografías, capítulos de libro, tesis doctorales o páginas web oficiales que puedan ayudarnos en nuestra investigación, ya sea refiriéndose al túmulo de Carlos II o a cualquier otro objeto de interés. En este sentido debemos de destacar a dos autoras que han dedicado gran parte de su trayectoria a estas construcciones efímeras, Adita Allo Manero y Victoria Soto Caba, cuyos trabajos pueden servirnos como referencia. Sus trabajos han sido el resultado de una intensa investigación



donde han predominado las herramientas de búsqueda digital como *Web Of Science*, *Google Scholar*, *Scopus*, *Academia.edu* o *Dialnet*, entre otras.

Al mismo tiempo también será imprescindible una exhaustiva lectura de la *relación de sucesos* original que narra todo lo acontecido en la ciudad de Zaragoza durante los funerales del rey, a la cual hemos podido acceder *online* por medio de la página web de la Biblioteca Digital Hispánica. Gracias a esta herramienta de acceso libre hemos trabajado sobre un documento original sin la necesidad de desplazarnos hacia un archivo para leerlo. Además del propio texto, una parte fundamental para esta investigación era el grabado del túmulo, el cual estaba disponible en la web antes citada, pero con una resolución baja. Ya que con esa calidad no se podían analizar bien los elementos, hubo que buscar una alternativa, por lo que mediante el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (CCPB) cribamos aquellos archivos en los que se guardaba una copia original de este mismo documento. Con esta información, nos pusimos en contacto con la administración del Archivo Universitario de la Universidad de Zaragoza, quienes nos facilitaron una copia en alta calidad del grabado original conservado en sus fondos. De esta manera, el análisis formal de las fuentes gráficas se hace más sencillo. Por tanto, a la hora de leer los epígrafes en los que se explica pormenorizadamente cada uno de los detalles del túmulo, será imprescindible tener delante la imagen del grabado, permitiéndonos comparar ambas fuentes y comprobar si existen diferencias entre el testimonio escrito y el registro gráfico.

Vista la envergadura del citado documento –cuatrocientas cuarenta y cuatro páginas- no es necesaria la lectura total del mismo, ya que nuestro interés se centra sólo en los epígrafes concernientes al túmulo y a las ceremonias fúnebres. A pesar de ello, dado el lenguaje propio del momento histórico en el que fue escrito este documento, es normal que a lo largo del texto surjan expresiones o términos que nos resulten incomprensibles o que tuvieran un significado distinto al que tienen en la actualidad. Ante estas circunstancias es necesario documentarse y recurrir a fuentes que puedan ayudarnos a descifrar este léxico, entre ellas podemos citar a tres imprescindibles: el Diccionario de Covarrubias disponible en la Biblioteca Digital Hispánica, el Diccionario de Autoridades (1726-1739) disponible en la página web del Diccionario Histórico de la Lengua Española (DHLE) o la Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados de la editorial Akal.

Una vez recogidos y ordenados los datos se procederá a la interpretación de los mismos junto con bibliografía complementaria, y a la redacción del trabajo. En esta parte debemos de atender a las numerosas particularidades que puede suscitar una investigación de este tipo. En primer lugar, tendremos que trazar un contexto histórico adecuado que nos permita ilustrar al lector acerca de la sociedad y el panorama político del momento. Del mismo modo, antes de comenzar a hablar sobre nuestro túmulo, debemos exponer brevemente de qué se tratan este tipo de construcciones y mostrar algunos paralelos con nuestra investigación. Una vez superados los puntos anteriores pasaremos a realizar un análisis exhaustivo del catafalco, explicando cada una de sus partes y clasificando sus elementos. Por otro lado, centrándonos en intereses personales, haremos un análisis iconográfico de todos y cada uno de los elementos susceptibles al mismo que se reparten en esta construcción, deteniéndonos en los más significativos y haciendo una interpretación de todos ellos.





Siguiendo lo expuesto por otros autores, podemos detectar tres corrientes o líneas de investigación sobre el estudio de exequias reales. La primera de ellas serán los *Estudios descriptivos y documentales*, centrados en la mera descripción de las decoraciones a partir de la transcripción y resumen de las fuentes conservadas. La segunda corriente será la conocida como *Estudios de arquitectura provisional*, basados en el análisis arquitectónico de los túmulos y cuyo objetivo será el de emitir una valoración artística de los mismos (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 43-44). En último lugar, los *Estudios iconográficos*, que a su vez se dividen en tres líneas de trabajo: Por un lado, la línea que reúne trabajos basados en la descripción y análisis de las composiciones iconográficas; por otro, la que parte de estas composiciones para investigar acerca del tratamiento iconográfico de ciertos temas concretos (muerte, *vanitas*, monarquía, etc.); y por último, los estudios centrados en las conexiones entre el discurso retórico y la configuración de los programas iconográficos (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 47). En nuestro caso en particular, y debido a las características del trabajo que estamos acometiendo, hemos tratado de hacer una simbiosis de todas estas posibilidades, de manera que pudiéramos hacer un análisis breve pero integral de la obra elegida.

Una vez concluida esta primera parte, debemos tener claro cuál pudo ser el aspecto del catafalco en el momento de su instalación, ya que a pesar de que el grabado únicamente nos muestre la cara principal, con la interpretación de la relación de sucesos y su posterior análisis, debemos de haber creado una imagen global de la obra. Hecho esto, será el momento de proceder a la reconstrucción virtual del túmulo por medio de tecnología 3D. Esta segunda fase podemos considerarla como la parte más técnica de nuestra investigación, ya que serán necesarios conocimientos de diseño en tres dimensiones y habilidades en el empleo de programas informáticos dedicados al levantamiento tridimensional. Por tanto, el primer paso de esta segunda parte será la elección del programa más adecuado para nuestro proyecto, teniendo en cuenta nuestras necesidades, habilidades y dependiendo del tipo de resultado que queramos conseguir.

Una vez decidido el programa informático se procederá al diseño de las formas simples y las estructuras base, para poco a poco ir centrándonos en detalles de modelaje de formas complejas. Al tratarse de una recreación virtual que tiene como objetivo mostrar fielmente el aspecto de la obra original, debemos de tener presente en todo momento el grabado del túmulo, así como las anotaciones realizadas tras la lectura de la relación de sucesos, con el objetivo de conseguir una imagen afín a nuestra obra. En el momento que consigamos la estructura principal, debemos incorporar a nuestro diseño los pequeños detalles, texturas y los elementos más complejos, por ejemplo, los esqueletos, velas, cortinajes, leones, etc., muchos de los cuales podremos conseguir en alguna de las innumerables bibliotecas de recursos digitales disponibles en internet, por lo que ahorraremos gran cantidad de tiempo de trabajo. En último lugar, se incorpora la iluminación necesaria en el propio programa y se renderiza la pieza desde los planos que queramos tomar para conseguir una imagen tridimensional en movimiento, limpia y en forma de vídeo, al que después se le podrá añadir música y sonidos ambiente.

Esta reconstrucción será el sumatorio final de cada uno de los datos recabados en la investigación histórica, lo que nos permitirá poder acercarnos a una imagen



aproximada de lo que pudo haber sido aquella construcción. El resultado obtenido en realidad virtual, no sólo servirá para ilustrar este trabajo, sino que puede ser utilizado como medio pedagógico para explicar a un espectador inexperto cómo podrían ser los funerales regios o la arquitectura funeraria durante la Edad Moderna. Uno de los beneficios de este tipo de proyectos es el amplio abanico de posibilidades que brinda al tratarse de un documento digital, pudiendo ser expuesto en cualquier situación, usando desde un *smartphone* básico hasta unas gafas de realidad aumentada.

#### 4. Aproximación histórica.

Antes de abordar el estudio pormenorizado del túmulo que nos ocupa, debemos de tener en cuenta una serie de consideraciones previas que posibilitaron la concepción, el desarrollo y la ejecución de la obra que analizaremos en los epígrafes siguientes.

En este sentido, debemos comenzar hablando sobre la fiesta pública y el arte festivo durante la Edad Moderna, sin lugar a duda, todo un ejemplo de celebración colectiva de carácter urbano donde la arquitectura efímera jugaba un papel imprescindible en cualquier tipo de acto. Durante esta época, existen infinidad de registros que testimonian el empleo de estas arquitecturas en todo tipo de celebraciones tanto en el ambiente cortesano –bodas reales, bautizos, entradas en ciudades, victorias, exequias, etc.–, como en el religioso –Corpus Christi, monumentos del Jueves Santo, canonizaciones, etc.–, así como en otros ámbitos de la vida. El objetivo de este tipo de estructuras era el de crear un “escenario” durante un periodo de tiempo muy concreto, el que durara la celebración, por lo que fueron obras frágiles y caducas que aparentaban ser arquitecturas firmes y durables. Este efecto se conseguía mediante el uso virtuoso de materiales maleables y de escasa consistencia, tales como maderas, papeles, escayola, carias, cal, estopa, telas y cartón (Bonet Correa, 1993: 23).

Pero si hubo un momento en el que la fiesta y la arquitectura efímera tomaron verdadero sentido e importancia, este fue el Barroco. Podemos entender al mismo como la expresión estética de la Contrarreforma, el resultado de una época de cambios religiosos, conflictos políticos y problemas económicos, que acabará forjando a una sociedad con base ideológica y una iconografía muy característica (Hernández Fuentes, 2014: 101). Al igual que con el arte, algunos autores ya han querido definir a la fiesta barroca con el término *Gesamtkunswerk*, una categoría usada en historiografía para referirse a la obra de arte total e inquebrantable donde se unifican todas las manifestaciones del espíritu humano y donde se fusiona lo bello con lo útil, sobrepasando así el orden de lo cotidiano (Cruz de Amenábar, 1997: 212-213). En términos decorativos, el Barroco siempre intentará mostrar lo espectacular y lo efectista, alejándose de las reglas de la estética clásica y derivándose en un elemento de persuasión en manos del poder (Hernández Fuentes, 2014: 102). Aun así, la arquitectura efímera, al igual que la arquitectura común, también vivirá una evolución estilística que atravesará otros periodos como el Renacimiento, el Rococó o el Neoclasicismo (Bonet Correa, 1993: 27).



Desde un primer momento, el arte efímero fue concebido como un método de exaltación a la Iglesia y a la Corona, en cuyos ceremoniales se unía lo ritual y lo simbólico para constituir una imagen del Estado cargada de contenidos ideológicos. Durante los siglos XVII y XVIII, fiesta y poder serán dos conceptos unidos, ya que las ceremonias festivas tendrán la función de mostrar la naturaleza y justificar los poderes del Estado o la Iglesia. En el caso de la Corona, los fastos organizados en su honor se convirtieron de forma sutil, en el mecanismo más eficaz para legitimar y glorificar la imagen de la monarquía reinante (Revenga Domínguez, 2006-2007: 233).

Desde el siglo XVI, la arquitectura efímera en Europa, y concretamente en España, desempeñó un papel primordial en la sociedad, llegando incluso a superar a la arquitectura permanente durante la segunda mitad del XVII (Bonet Correa, 1993: 23-24). La crisis económica del momento sumada al bajo estado de ánimo general, provocó que fueran pocos los grandes proyectos de edificación, por lo que el boato de la fiesta y su consiguiente aparato decorativo sirvió para insuflar aliento a la población de esta centuria y mostrar una ciudad utópica e ideal (Bonet Correa, 1993: 25), haciendo olvidar por unos instantes la cruda realidad a la que se enfrentaban. Algo similar, aunque con pequeños matices, ocurriría en los territorios americanos dominados por España, con los que existía una vasta red de influencias estilísticas que también afectaron al arte efímero (Allo Manero, 1989: 121-137).

A grandes rasgos, podemos diferenciar cuatro grupos o entornos para catalogar a las arquitecturas efímeras en base a los principales eventos del Barroco: la religión, la monarquía, el teatro y el entorno funerario (Hernández Fuentes, 2014: 103-107). En este caso y debido a la casuística que nos ocupa, nos centraremos en el último de ellos. Como ya avanzamos, las ceremonias fúnebres durante la Edad Moderna estuvieron protagonizadas por los llamados túmulos funerarios, considerados por muchos autores como la máxima expresión de la arquitectura efímera moderna, herencia de la tradición pagana y cristiana que se verá reflejada en el uso de símbolos y formas que analizaremos con posterioridad (Bonet Correa, 1993: 37-38).

Pero las honras fúnebres no sólo suponían la instalación de un catafalco, sino que llevaban consigo la organización de todo un protocolo ceremonial funerario que se repetía con algunas variaciones en todos los territorios de la Corona. Como es evidente, dicho protocolo comenzaba con la noticia del fallecimiento del monarca o de algún miembro de la familia real, anuncio al que le seguía una primera fase privada en la que se tendrían en cuenta tratados como el *Ars moriendi* para prepararles en su tránsito, seguidos de la inspección del cadáver, exposición del cuerpo, traslado y entierro (Rodríguez Moya, 2012: 154). El embalsamamiento del difunto fue una tradición abandonada a finales de la Edad Media, pero que la corte española recuperaría nuevamente con la muerte de Felipe IV (1665). Todo este proceso previo, en el caso de la dinastía de los Austrias, se rigió por la idea de la *Pietas Austriaca* basada en unas profundas convicciones de fe católica (Rodríguez Moya, 2012: 177-178).

Una vez superada esta primera parte, uno o dos meses después, se llevaban a cabo las exequias regias en las grandes ciudades del reino, tal vez el momento donde se producía la apoteosis máxima del poder real. El desarrollo de las mismas era de dos días, durante la tarde del primero, se solemnizaban las "vísperas de difuntos", mientras que al día siguiente se celebraban tres misas, siendo la más solemne la llamada de



*Requiem*, a la que era invitada la élite de la ciudad y se predicaba el sermón fúnebre (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 39-40). Estos interminables y copiosos discursos han sido considerados como un recurso escénico más de este "teatro", dado que siempre versaban e invitaban a meditar sobre la muerte o sobre los elementos representados en el túmulo (Soto Caba, 1988: 127). Por último, la ceremonia acababa con la absolución del simulacro de tumba que se debía colocar en el catafalco a modo de representación del finado (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 40).

Como podemos imaginar, las exequias reales tenían un carácter de obligatoriedad que afectaba a toda la jurisdicción administrativa, civil y religiosa de España, aunque dependía de los organizadores el establecer el rango y la suntuosidad de dicha ceremonia. Igualmente, al no existir un protocolo general que unificara este tipo de acontecimientos, cada institución fijaría un gasto, el cual se vería reflejado en la grandiosidad del túmulo, la cantidad de cera encargada, la heráldica o en la calidad del paño brocado que cubría el simulacro de tumba (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 40-41). La organización de unas exequias reales suponía hacer frente a un gran número de labores y necesidades, que por el tipo de investigación a la que nos enfrentamos no podemos desarrollar en su totalidad: la elección del templo y los acuerdos con sus cabildos para hacer uso de ellos, el revestimiento interior del templo, la realización de jeroglíficos y otras composiciones simbólicas, la cobertura de todas las necesidades ligadas al desarrollo litúrgico, los coros, así como la regulación y asiento de los invitados de acuerdo al protocolo (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 50). De igual forma, también tenemos constancia de otras tradiciones como la composición de oraciones fúnebres por parte de alguna alta autoridad eclesiástica o universitaria y de la organización de certámenes poéticos en honor al difunto (Serrano Martín, 2009: 397-398).

La celebración de este tipo de acontecimientos fúnebres no sólo suponía un evento extraordinario en la ciudad, sino que este traía consigo una serie de contribuciones artísticas que ayudaban a la conformación de las exequias y que aportaban esa sensación de teatralidad barroca al espectador que las vivía. El culmen de estas contribuciones al arte fueron los catafalcos funerarios, unas colosales estructuras provisionales de madera, cartón y lienzo decoradas profusamente con cornucopias, pirámides, emblemas, jeroglíficos, esqueletos y alegorías o figuras simbólicas que aludían a las hazañas y virtudes del difunto. Este tipo de celebraciones, y en concreto la fabricación de aparatos efímeros, proporcionaban trabajo a artistas locales y foráneos de toda clase como arquitectos, escultores, ensambladores, pintores o maestros de cualquier otra especialidad (Revenga Domínguez, 2001: 1). El virtuosismo de los mismos se vería reflejado en sus ostentosos y colosales diseños, en el empleo de las luminarias, y en la simulación de materiales ricos y nobles, que darían como resultado decenas de obras únicas de las que apenas tenemos información.

En España hasta finales del siglo XVII, los llamados *capelardentes* –del francés *chappelle ardente* (Hernández Fuentes, 2014: 106)- estuvieron reservados de forma estricta a los reyes y sus familiares más cercanos. No será hasta el año 1696, cuando Carlos II autorice mediante una pragmática la erección de catafalcos particulares, aunque prohibiendo el uso de colgaduras y limitando el número de hachas de luz. En consecuencia, a partir de este momento se levantaron varios túmulos de nobles y eclesiásticos notables (Bonet Correa, 1993: 38). A pesar de ello, como es lógico, la



muerte de un noble no tenía el mismo impacto que la muerte de un personaje regio. El fallecimiento de un monarca siempre creará un estado de incertidumbre, permeabilidad y fragilidad del estado, por lo que durante sus funerales era imprescindible mostrar una imagen de continuidad de la dinastía reinante. En este sentido, el historiador alemán Ernst Kantorowicz desarrolló la teoría de la doble naturaleza del rey: la física o «cuerpo simple», que es mortal, y la simbólica o «cuerpo político», que no muere nunca (Rodríguez Moya, 2012: 162), aunque en el caso que desarrollaremos a continuación, esta teoría no fue del todo posible, lo que acabaría afectando a la perennidad de la dinastía de los Austrias en España.

Hijo del Rey Planeta y de Mariana de Austria, Carlos II nació el 6 de noviembre de 1661 manifestando unas evidentes debilidades físicas y psíquicas fruto de la tara heredada por la consanguinidad y la endogamia practicada entre los miembros de la casa de los Habsburgo. A la edad de cuatro años, al morir su padre, tuvo que asumir la Corona tras el fallecimiento de sus dos hermanos Baltasar Carlos (1646) y Felipe Próspero (1661), quedando como regente su madre hasta que alcanzó la mayoría de edad en 1675. A los cuatro años ya era un niño flaco y pálido que sufría constantes trastornos, practicaba la lactancia y era incapaz de andar sólo, por lo que creció oculto en la Corte acompañado de su madre y rodeado de damas, nodrizas y médicos. En general, Carlos II ocupó el trono español desde 1665 hasta 1700, tiempo en el que mostró una experiencia social nula y en el que tampoco llegó a implicarse en las tareas de gobierno. Durante este periodo se casó dos veces, con María Luisa de Orleans y con Mariana de Neoburgo, con el objetivo frustrado de conseguir un heredero para la Corona, el cual nunca llegó (Mínguez, 2019: 2-3). A esta decepción habría que sumarle la difícil coyuntura política de la segunda mitad del siglo XVII, protagonizada por las paces de Westfalia (1648) y Los Pirineos (1659), las cuales acabarían desencadenando el declive de la casa de Austria, la consiguiente hegemonía de Francia y el dominio marítimo de Holanda e Inglaterra (Mínguez, 2019: 2). La situación decadente de la Corona española provocó que tanto Francia como el Imperio Austriaco se interesaran por la misma, de hecho, Carlos II llegó a nombrar como sucesor al joven Felipe de Anjou, borbón y nieto de Luis XIV de Francia. A todo ello puso fin la muerte sin descendencia del monarca el 1 de noviembre de 1700, provocando la posterior Guerra de Sucesión (1701-1714), la Paz de Utrecht (1715) y la subida al trono español de Felipe V, de la casa de Borbón, como monarca legítimo del Reino de España (León Pérez, 2010: 221)

A pesar de la terrible situación política que atravesaba el Reino, durante las últimas décadas del siglo XVII la fiesta barroca alcanzó su mayor fastuosidad bajo el reinado de Carlos II debido principalmente a tres circunstancias: La construcción de una imagen idílica de la monarquía para enmascarar su deficiente modelo, la plenitud del Siglo de Oro español y el crecimiento económico de los virreinos de América (Mínguez, 2019: 2). Tal era la suntuosidad y el exceso de los fastos durante esta época, que llegaron a formarse importantes polémicas alrededor de las fiestas cortesanas debido al gasto superfluo que suponían para las arcas públicas. A pesar de ello, la controversia no cambió nada, dado que estos ejercicios de autorrepresentación eran necesarios para cualquier monarquía, y mucho más para una corte decadente como fue la española (Sanz Ayán, 2009: 4-5). Entre las celebraciones más significativas del reinado de Carlos II podemos citar algunas como las de su nacimiento, su mayoría de edad y sus dos matrimonios, así como los festejos celebrados tras la recuperación de alguna enfermedad o los importantes fastos organizados para la canonización de San



Fernando, considerado entonces como ilustre «progenitor» de Carlos II (Sanz Ayán, 2009: 10). Todo este esplendor barroco se vería posteriormente mermado con la llegada del pensamiento ilustrado de la mano de Felipe V y la nueva monarquía borbónica (Mínguez, 2019: 2).

En último lugar, creemos conveniente desarrollar una cuestión a penas citada con anterioridad, la fabricación de una imagen propagandística del rey Carlos II que enmascarara la decadencia del reino y su desmejorado aspecto. Los artífices de esta práctica fueron los pintores cortesanos, quienes popularizaron una fisonomía idealizada, consolidando así la imagen y adaptándola a los nuevos gustos estéticos. Esta representación se convirtió en un icono cerrado y rodeado de una simbología preestablecida, el cual caló en la sociedad y funcionó especialmente en los territorios americanos, donde la distancia facilitó la ocultación del personaje real (Mínguez, 2019: 3). Esta estrategia nunca antes vista, dio como resultado multitud de complejos conjuntos emblemáticos y simbólicos que se difundieron por todo el Imperio (Sebastián, 1995: 249-254).

## 5. La relación de sucesos como fuente documental.

Al estar inmersos en una investigación cuyo objeto principal es una arquitectura funeraria efímera del siglo XVIII, la única forma de la que podremos extraer algo de información al respecto será mediante las fuentes documentales conservadas en archivo. De ellas, debemos de destacar dos que se adaptan a las necesidades de un trabajo de estas características: los libros de exequias y los expedientes de exequias, ambos de naturaleza documental. El primero de ellos es al que denominaremos *relación de sucesos*, cuya función es la de narrar a modo de crónica el resultado y un resumen oficial de la ceremonia una vez acabada. Por otro lado, los expedientes de exequias, serán un compendio de los documentos generados en todo el proceso administrativo del acto (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 48). Como para nuestra investigación emplearemos la *relación de sucesos* conservada, a continuación nos centraremos en detallar los pormenores de estas fuentes escritas.

A día de hoy, podemos considerar a la *relación de sucesos* como una fuente indispensable en el estudio de la fiesta barroca, gracias a ella el lector se aproxima de forma cálida y grandilocuente al desarrollo de los actos celebrados, recibiendo una información de primera mano y cronológicamente afín al momento de los hechos. El origen de este tipo de textos lo encontraremos en la Italia del siglo XV, especialmente cercanos al género epistolar, es decir, las cartas particulares que informaban acerca de cualquier acontecimiento. No será hasta el siglo XVI cuando podamos hablar de *relaciones de sucesos* propiamente dichas, dirigidas a un público más amplio y cuya función fue la de revivir, de forma subjetiva, un hecho concreto a un lector “intemporal”. La mayoría de ellas describen minuciosamente todo el proceso: preparativos, diario de cada jornada, decoración colocada, etc. A propósito de esto último, muchas de estas *relaciones* contarán con láminas grabadas que muestran las arquitecturas efímeras levantadas, las comitivas y las carrozas o disfraces que circularon por la ciudad (Revenga Domínguez, 2006-2007: 234-235).





Un aspecto a tener en cuenta a la hora de usar este tipo de documentos como fuente para una investigación, es el lenguaje que se emplea en los mismos. Es decir, las relaciones pertenecen a un género caracterizado por el uso de frases hiperbólicas, fórmulas estereotipadas, citas eruditas, latiguillos, todo ello con la intención de hacer creer al lector que la fiesta descrita fue única y extraordinaria, cosa que no solía ser cierta. Es por ello que el cronista hará constantes referencias a que es la primera vez que se veían semejantes actos, siempre usando adjetivos superlativos, elogios y con un tono de admiración hacia cualquier detalle. Curiosamente, los autores de estos textos solían participar de primera mano en los preparativos de la celebración, por lo que serán personajes instruidos y que ostentarían algún cargo civil o religioso (Reventa Domínguez, 2006-2007: 236-241). Será durante los reinados de Felipe IV y Carlos II, cuando el libro de exequias alcance su máxima expansión debido a su extraordinario enriquecimiento, lo que daría lugar a auténticas joyas documentales que no se volverían a repetir. A pesar de esta expansión, no es extraño que no se conserven documentos acerca de los túmulos erigidos en algunas ciudades, puesto que muchas exequias reales no contaron con *relación de sucesos* por razones de índole muy diversa (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 50 y 53).

Una vez analizada la tipología narrativa de las *relaciones de sucesos* y teniendo en cuenta sus ventajas e inconvenientes, pasaremos a presentar la principal fuente documental empleada para esta investigación, sobre la cual se ha desarrollado el grueso del trabajo que exponemos en los siguientes epígrafes. En este caso, al tratarse de un estudio de arquitectura efímera funeraria del Barroco, era evidente que debíamos recurrir a las fuentes documentales conservadas, en esta ocasión, una *relación de sucesos* fechada en 1701 y titulada *Teatro Augusto de el amor, y de el dolor; en las reales exequias; que celebró a el rey nuestro Señor Don Carlos Segundo, de gloriosa Memoria, la siempre Augusta Ciudad de Zaragoza* (Fig. 1). Dicha *relación*, conservada en la Biblioteca Nacional de España, fue escrita por Miguel de Monreal, miembro de la Compañía de Jesús, Doctor en Teología y Catedrático de la Facultad en el Colegio de Zaragoza, asimismo, su impresión corrió a cargo de Francisco Revilla, impresor de la ciudad<sup>1</sup>. A lo largo de todo el texto, podemos detenernos en innumerables epígrafes que narran toda la preparación y desarrollo de las exequias reales, aportando datos muy concretos y de mucha relevancia. A pesar de ello, por los intereses de esta investigación, sólo nos hemos centrado en aquellos puntos que pretenden describir el catafalco erigido en la Seo, así como en la lámina grabada donde se muestra la imagen que tuvo el túmulo diseñado por el pintor Juan Zábalo. En este sentido, gracias a las bases de datos bibliográficas, el mundo de la investigación histórica dispone de un excelente conocimiento del catálogo de las *relaciones* sobre las exequias reales de la Casa de Austria y de la Casa Borbón que se han conservado. Estas mejoras digitales facilitan la búsqueda y la localización de todo tipo de documentos de forma cómoda y sencilla, sin la necesidad de tener que desplazarnos hasta la sede del archivo (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 50).

---

<sup>1</sup> Biblioteca Nacional de España (B.N.E.) (1701), *Teatro Augusto de el amor, y de el dolor; en las reales exequias; que celebró a el rey nuestro Señor Don Carlos Segundo, de gloriosa Memoria, la siempre Augusta Ciudad de Zaragoza*.





Fig. 1. Epitafio de la relación de sucesos de las exequias del rey Carlos II en la Catedral de Zaragoza (1701). Fuente: Biblioteca Digital Hispánica (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000103804&page=1>).

A continuación, nos adentraremos en una investigación que pretende hacer más comprensible una imagen barroca que ha llegado a la actualidad por medio de un grabado, de ahí la importancia de estas representaciones gráficas, ya que gracias a su existencia cobra sentido para nosotros una realidad histórica (Bonet Correa, 1993: 26). Dicha imagen se verá completada por la información proporcionada en la *relación de sucesos*, la cual nos ha posibilitado conocer la mecánica del acto, sus elementos y el mensaje ideológico del mismo, convirtiéndose en una fuente imprescindible para el análisis del espectáculo festivo barroco (Soto Caba, 2004: 352).



## 6. Teatro Augusto del amor y del dolor. El túmulo funerario de Carlos II en Zaragoza.

El 1 de noviembre del año 1700 daba comienzo una de las celebraciones fúnebres más icónicas y luctuosas de la historia de España, ya no sólo por la temprana muerte de un monarca, sino porque el fallecimiento de Carlos II sin rastro de descendencia directa dejaba al país en una situación de incertidumbre sin precedentes. Dicha problemática se vería reflejada en los programas iconográficos de las exequias carolinas, donde no se haría ninguna referencia a la regeneración monárquica, acrecentando aún más si cabe, el luto general del estado (Mínguez, 2019: 13-14).

Al producirse un fallecimiento regio durante la Edad Moderna, las ciudades del Reino eran inmediatamente informadas, a partir de ese momento comenzaba a funcionar todo un aparato político y social para revestir al estado de la dignidad que merecía la ocasión. Con la llegada de la noticia se llevaban a cabo una serie de "medidas urgentes" como la prohibición de las comedias y cualquier otro tipo de manifestaciones de alegría, el cese de la actividad administrativa, la confiscación de bayetas y paños a los mercaderes de la ciudad, así como el estudio de los trámites de exequias reales anteriores, cuyos expedientes eran facilitados, en el caso de la Corona de Aragón, por el escribano del racional. Con la llegada de la carta oficial que certificaba el fallecimiento real, se procedía a informar a la población con el toque de campanas y se nombraba a la "junta de exequias" encargada de la organización del evento, por lo que se dispondrían a elegir el templo para la ceremonia y encargaban un pregón público que informara de los actos a la población. Todas estas celebraciones solían ser costeadas por el erario público, en el caso de la Corona aragonesa, mediante el gasto ordinario y extraordinario de la ciudad, aunque en alguna ocasión se solicitaron préstamos a particulares (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 61-62).

Dependiendo de la suntuosidad y la importancia determinada para el acto, era el comisario quien debía de decidir la construcción de un nuevo túmulo o la reutilización de las piezas de otros anteriores, en nuestro caso, la construcción fue desde cero debido a la envergadura del acto. A pesar de todo, la responsabilidad artística que suponían esta clase de arquitecturas ha permitido documentar la participación en las mismas de importantes artistas, los cuales procurarían mostrar obras originales y complejas que despertaran los sentimientos del público, por lo que muchos se dieron a conocer y consolidarían su prestigio a lo largo de la Edad Moderna. Muchos de estos proyectos, una vez ejecutados, quedarían plasmados en los grabados que ilustran las *relaciones de sucesos*, aunque en algunas ocasiones todavía se conservan los bocetos previos realizados por el propio artista antes de que se materializaran estas arquitecturas. Un ejemplo de ello lo tenemos en el túmulo que procedemos a analizar, del cual se conserva un pequeño apunte previo que nos muestra la idea original del artista y que, al mismo tiempo, nos permite ver los cambios sufridos con respecto a la obra final (Fig. 2). (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 62-64).





Fig. 2. Traza del túmulo funerario diseñado para las exequias del rey Carlos II en la Catedral de Zaragoza. Fuente: Allo Manero, M.A. y Esteban Llorente, J.F. (2004). El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: Siglos XVI, XVII y XVIII. *Anigrama* (19), 77.

En la mayoría de las ocasiones, las ciudades decidían colocar sus catafalcos funerarios en el interior de sus respectivas catedrales, aunque ello supusiera limitar las posibilidades de altura. En este sentido, las celebraciones fúnebres de Zaragoza mostraban una particularidad única, la tradición de realizar dos *capelardentes* distintos, similares en aspecto, pero con diferencias en el tamaño. El más pequeño se ubicaba en el crucero de la catedral, mientras que el *capelardente*<sup>2</sup> de mayor tamaño se erigía en medio de la Plaza del Mercado (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004, 66). De alguna

<sup>2</sup> En la Corona de Aragón, estas construcciones efímeras en cualquiera de sus variantes recibían el nombre popular de *capelardentes*, aunque también aparecían citados como mausoleo, pira, obelisco, cenotafio, teatro, templo y pirámide (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004, 66-67).



manera, la ciudad de Zaragoza reflejaba un doble protocolo, uno más privado y ceremonial reservado al entorno religioso y otro abierto a la vida pública y a la contemplación. Curiosamente, el caso al que nos enfrentamos supuso una excepción dentro de la tradición zaragozana, ya que las exequias del rey Carlos II quedaron reducidas a un solo *capelardente* instalado en la Catedral (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 70)

En lo que se refiere al aspecto de los túmulos, podemos diferenciar tres categorías claramente establecidas por sus características formales. La primera de ellas es el túmulo torre, que seguía el modelo marcado por las custodias de asiento renacentistas, con carácter arquitectónico del tipo “templo torre” (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 68). La segunda categoría es la gradería, que no fue más que un conjunto de cuatro a diez gradas colocadas de mayor a menor tamaño y formando una pirámide escalonada (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 71). En último lugar tenemos al baldaquino, tipología que se aplica al túmulo que protagoniza esta investigación. Como podemos comprobar al ver otros ejemplos de túmulos coetáneos, el baldaquino seguirá una evolución diferente a los anteriores, de hecho, su origen se remonta a época medieval, relacionándolo con los espacios y el dosel imperial de tradición carolingia, el cual recuerda a los templetos que cobijaban elementos sagrados de la fe católica (custodia, reliquias, imágenes procesionales, etc.). Este sistema fue muy empleado hasta la época de Carlos V y acabará desapareciendo casi en su totalidad con Felipe II, por lo que no lo volveríamos a ver hasta las últimas décadas del siglo XVII y durante el XVIII. En esencia, el baldaquino trata de mostrar un espacio arquitectónico abierto pero que a su vez sirva de cobijo para el simulacro de tumba que debe de albergar en su interior, un recurso o solución que ya empleó el Barroco romano para remarcar ciertos espacios y que comentaremos posteriormente (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 68-70).

En último lugar, y antes de adentrarnos en el análisis formal de la obra, trataremos con brevedad el tema del color y la policromía en estos catafalcos. Volviendo a los antecedentes, durante los siglos XVI y XVII en la arquitectura funeraria de carácter efímero predominará el blanco y el negro en alusión al luto requerido. Debemos imaginar una arquitectura blanca casi en su totalidad sobre un fondo negro resultado de los paños de tela con los que tapaban los muros. Será a partir de las exequias del rey Carlos II, cuando se comiencen a introducir matices y colores como el rojo o el dorado, así como las diversas tonalidades de las piedras que se pretendían recrear. Por tanto, nuestra concepción visual de este tipo de arquitecturas siempre se va a mostrar más próxima a los túmulos del siglo XVIII, aunque no podemos obviar la bicromía empleada durante los siglos anteriores (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 72).

Esta arquitectura que durante unos días hacía de centro de todo un ceremonial, sumada al resto de decoraciones, preparativos y a la expectación creada por la población por ver las exequias del monarca, formarían la simbiosis perfecta que actualmente conocemos como Fiesta Barroca. Sin lugar a duda, un auténtico teatro público puesto al servicio del Estado y de la Iglesia con el fin de legitimar la Corona y el componente divino de la monarquía. En las siguientes líneas comprobaremos cómo los elementos formales y simbólicos son empleados por los artífices para conseguir una macabra, y a la vez solemne imagen del difunto y su reinado.



## 6.1 Análisis formal.

Antes de abordar el análisis formal de cada una de las partes del túmulo, debemos de aclarar que en la mayoría de las *relaciones de sucesos* existen pequeñas diferencias en la descripción con respecto a la imagen representada en sus respectivos grabados. Por tanto, el criterio empleado en el siguiente estudio será el de ceñirse en la medida de lo posible al texto de la *relación*, ya que en la mayoría de las ocasiones el autor de las mismas era colaborador directo de la planificación del túmulo y una persona instruida en el vocabulario específico de estas arquitecturas. Por tanto, al ser un espectador de primer nivel, entendemos que sus descripciones serán más acertadas y verídicas. En cualquier caso, también usaremos como apoyo el grabado conservado, ya que sin él no podríamos comprender las estructuras más complejas a las que se refiere el texto (Fig. 3).

El túmulo funerario del rey Carlos II en Zaragoza tuvo que ser un hecho insólito, después de mucho tiempo en la ciudad se levantaría un solo *capelardente*, en este caso en el espacio libre entre el altar mayor y el coro de la Catedral del Salvador. La Plaza de Mercado, por tanto, quedaría huérfana y la ceremonia se centraría en su totalidad alrededor del túmulo catedralicio. Según los datos obtenidos a partir de la *relación de sucesos*, el túmulo tendría una planta cuadrada de 40 x 36 palmos geométricos, es decir de 8,36 x 7,52 metros, mientras que su altura total ascendería a los 30 palmos (23,41m)<sup>3</sup>. Podemos distinguir tres cuerpos bien diferenciados, el primero de ellos será la base, formada un pedestal seguido de un zócalo y una cornisa, todo ello fingido de piedra negra y mármol, el cual se vería interrumpido por una gradería de diez escalones por la parte delantera. A los lados de esta, como podemos observar en el grabado, se erguían dos esculturas que representaban a la muerte enlutada sosteniendo cada una un hacha de cera. Este primer cuerpo estaría rematado por una balaustrada fingida de piedra negra que recorría el contorno del pedestal y se adornaba con velas y cornucopias<sup>4</sup>.

Sobre el pedestal se levantaba el segundo cuerpo de esta arquitectura, en el cual se emplean algunas referencias clásicas. Justo coincidiendo con las esquinas, se elevaban cuatro enormes candelabros a modo de pináculos decorados con calaveras en su base y apoyados en un globo terráqueo con una corona, similar al que remata todo el conjunto arquitectónico. Detrás de ellos, en cada esquina se dispusieron dos columnas de orden dórico –ocho en total- de unos treinta palmos de altura decoradas en su parte inferior por un conjunto de motivos macabros que se repetirán del mismo modo en otras partes del túmulo. Cada una de las citadas columnas eran sustentadas por unos “*resaltes*” o pedestales de tres lados, ilustrados en su cara principal con el escudo de Zaragoza y en las dos restantes con “*muertes y huesos cadavericos*”<sup>5</sup>. A propósito de lo anterior, veremos cómo el escudo de Zaragoza –formado por un león rampante fingido en oro sobre fondo de piedra roja- será un elemento muy empleado

<sup>3</sup> B.N.E. (1701), *Teatro Augusto de el amor, y de el dolor...*, fol. 296 y 303.

<sup>4</sup> B.N.E. (1701), *Teatro Augusto de el amor, y de el dolor...*, fol. 296 y 297.

<sup>5</sup> B.N.E. (1701), *Teatro Augusto de el amor, y de el dolor...*, fol. 296 y 297.





en toda la composición con la misma forma y color. Por otro lado, según indica la *relación de sucesos*, ya que en el grabado no se aprecia, sobre la cara trasera y las dos caras laterales del túmulo, coincidiendo con el hueco formado por las columnas, se dispusieron tres entropaños sobre los que se pintaron tres jeroglíficos de los que no tenemos imagen. Cada uno de ellos se colocó sobre "unas toallas azules, y franjas de oro en sus extremidades" y contaban con un texto en latín y su respectiva traducción al castellano<sup>6</sup>.

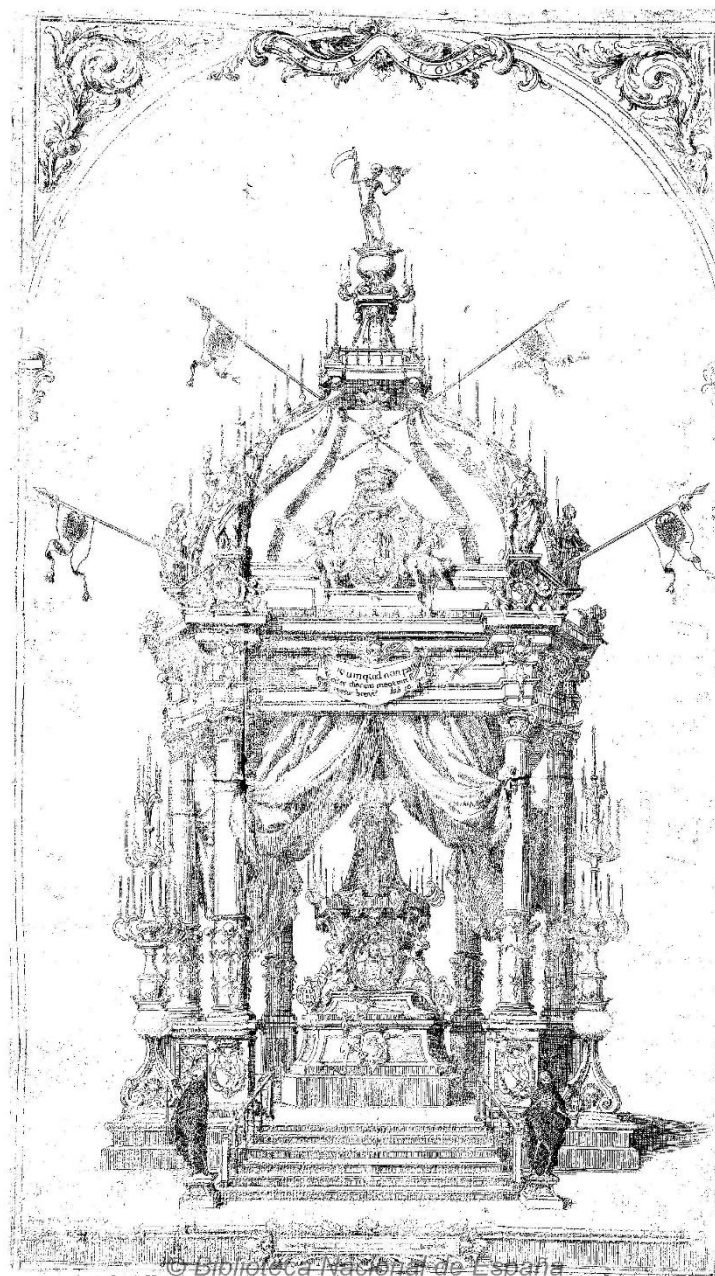


Fig. 3. Grabado original del túmulo funerario erigido para las exequias del rey Carlos II en la Catedral de Zaragoza (1701). Fuente: Biblioteca Digital Hispánica (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000103804&page=1>).

<sup>6</sup> B.N.E. (1701), *Teatro Augusto de el amor, y de el dolor...*, fol. 297.

Por último, descansando sobre las columnas se dispuso el entablamento del mismo orden dórico, el cual destacaba por los ocho resaltes de sus esquinas provocados por la propia disposición de las columnas. Sobre estos últimos se dispusieron ocho parejas de ángeles policromados que sustentaban cada una un escudo de la ciudad. Según la relación, en la parte delantera del entablamento se colocó un tarjetón ilustrado con un reloj alado, motivo que no coincide con la representación gráfica del grabado en la que se observa una especie de paño con un texto en latín<sup>7</sup>, por lo que una vez más surge una nueva incoherencia entre las fuentes conservadas. Sea como fuere, sabemos que todo el entablamento fue decorado con piedra azul y mármol fingido, al que se le incorporarían los ya citados motivos funerarios de calaveras, tibias y festones, además de los enormes paños de tela carmesí recogidos y anudados a las columnas, cuyo interior era de color negro con flores y remates en oro<sup>8</sup>.

El tercer cuerpo probablemente sea uno de los más impresionantes y el que le otorgue personalidad y estilo propio a este túmulo. Sobre el segundo cuerpo se apoyaba un banquillo fingido en piedra que circundaba todo el entablamento, con el objetivo de apoyar sobre él los ocho nervios que configuraban esa especie de cúpula calada o diáfana a modo de corona imperial y terminaba en una especie de urna o plataforma ochavada fingida en oro y piedra. Estas piezas casi aéreas tan características fueron talladas en relieve y policromadas en tonos dorados, además sobre cada una de ellas se dispuso una hilera de velas que según los testimonios conservados "*hazian un hermoso, y lustroso artificio*". En la parte superior, sobre la plataforma ya citada, el conjunto quedaba rematado por una especie de pirámide que sustentaba el globo terráqueo, al que seguía una corona imperial y posándose sobre ambos elementos, una escultura de la muerte alada coronada de laurel. Dicha escultura de bulto redondo sostenía con una mano la guadaña y con la otra un cartel rotulado con la sentencia: *NEMINI PARCO* (Nadie se salvó)<sup>9</sup>; una imagen que tampoco se ve reflejada en el grabado.

En cuanto al resto de detalles que completan este tercer cuerpo, debemos mencionar los cuatro escudos con las armas reales que se dispusieron en las cuatro caras del túmulo, cada uno de ellos sujeto por dos ángeles policromados; así como las banderas y pendones ilustrados con la misma heráldica que se repartían sobre la cúpula. Igualmente, sobre la cornisa también se ubicaron cuatro tallas de bulto redondo policromadas que estudiaremos detenidamente en el siguiente epígrafe<sup>10</sup>.

En último lugar hablaremos del túmulo interior ubicado en el segundo cuerpo de esta arquitectura, el cual suponía la parte principal y "*el Alma de todo este grandioso Mausoleo*". Será esta tumba –o simulacro de tumba- donde resida la mayor novedad de toda la construcción, ya que aparece arquitectónicamente equiparada con el planteamiento compositivo del resto del túmulo (Soto Caba, 1991: 225). Es decir, repite

<sup>7</sup> B.N.E. (1701), *Teatro Augusto de el amor, y de el dolor...*, fol. 298.

<sup>8</sup> B.N.E. (1701), *Teatro Augusto de el amor, y de el dolor...*, fol. 303.

<sup>9</sup> B.N.E. (1701), *Teatro Augusto de el amor, y de el dolor...*, fol. 298-300.

<sup>10</sup> B.N.E. (1701), *Teatro Augusto de el amor, y de el dolor...*, fol. 299.



la estructura de tres cuerpos que hemos analizado y la reproduce a pequeña escala en el interior del baldaquino. En este sentido, nos encontramos con un pedestal ochavado con entrepaños fingidos de piedra lapislázuli y los resaltes dorados, sobre los cuales se dispusieron un escudo de la ciudad en cada una de las caras principales<sup>11</sup>.

Sobre este pedestal se disponía un segundo cuerpo que representaba la propia tumba o urna que metafóricamente albergaba el cuerpo del rey, la cual era sustentada por cuatro estatuas doradas alegóricas a los continentes y cada una de ellas sostenía una cartela con las siguientes inscripciones: Europa, *Tibi Nomen Gloria* (Gloria a ti); Asia, *Nomen habes, quôd vivas* (Tienes un nombre por el que vives); América, *In Nomine tuo levabo manus* (Levantaré mis manos en tu nombre); y África, *Terribile nomen eius* (Su terrible nombre). Aunque, si observamos el grabado, veremos que estas mismas cartelas sólo recogen los nombres de los continentes. Siguiendo con este cuerpo central, sobre la propia urna podemos observar que se dispone un retrato del rey Carlos II y justo debajo, una representación de la muerte que con una mano sostiene el marco dorado del retablo y con la otra mostraba un letrero que decía: (Oh Carlos, tu nombre es inmortal). Del mismo modo, en la parte opuesta del túmulo, aunque no aparezca en el grabado, sabemos por la *relación de sucesos* que se dispuso la escultura de una matrona vestida de luto que sostenía el escudo de la ciudad con la siguiente inscripción: *Ua mihi, quia defecis Anima mea* (Ay de mí, porque has fallado alma mía)<sup>12</sup>. En último lugar, posándose sobre los cuerpos anteriores, se ubicaba la tumba, cubierta por un rico paño con las armas del rey bordadas en oro por Joseph Beni del Río, sobre el cual se colocó una almohada que sostenía los atributos reales, corona y cetro<sup>13</sup>.

Todo este conglomerado de cornucopias, alegorías, símbolos macabros y referencias a la monarquía, se vería completado por una enorme cantidad de velas y hachas de luz "*repartidas con hermosa proporción, recreaban con esta los ojos, que por su multitud casi deslumbraban*". Según la *relación de sucesos*, se instalaron 800 luces, cuyo desempeño corrió a cargo del cerero de la ciudad, Jayme Garuz<sup>14</sup>. En relación a esta percepción espectacular del túmulo, no debemos olvidar que, a partir de este momento, los túmulos comenzaron a incorporar todo tipo de colores, dejando atrás la estructura tricolor –negro, blanco y dorado– que se había estado desarrollando durante los siglos XVI y XVII (Soto Caba, 2004: 358).

Como ya señalamos anteriormente, el túmulo de Carlos II en la catedral del Zaragoza respondía a una tipología formal conocida como baldaquino, la cual por su propio nombre ya nos trae a la mente ese influjo berniniano del colosal baldaquino de la Basílica de San Pedro en Roma. Pero no sólo hay semejanzas en el nombre, formalmente este catafalco denota una clara influencia italiana tardía de corriente barroca, que nunca antes se había visto en las arquitecturas funerarias españolas. Otro rasgo destacable será la influencia de los catafalcos romanos, donde la tumba o el

<sup>11</sup> B.N.E. (1701), *Teatro Augusto de el amor, y de el dolor...*, fol. 300.

<sup>12</sup> B.N.E. (1701), *Teatro Augusto de el amor, y de el dolor...*, fol. 301.

<sup>13</sup> B.N.E. (1701), *Teatro Augusto de el amor, y de el dolor...*, fol. 302.

<sup>14</sup> B.N.E. (1701), *Teatro Augusto de el amor, y de el dolor...*, fol. 302.



sarcófago es colocado en el interior de la estructura, como es el caso de esta obra de Juan Zábalo. El tipo monumento-catafalco surgirá en Roma como una especie de juego escultórico durante la segunda mitad del siglo XVII y su intención entonces era la de mostrar la tumba sin ningún tipo de cubrición (Soto Caba, 1991: 223 y 225). Lo que sí queda claro tras analizar esta obra, es que este tipo de estructuras tan complejas formadas por baldaquino octogonal y base cuadrada no siguen la tónica imperante en la España de la época (Soto Caba, 1991: 226), por lo que nos encontramos ante un ejemplo basado en excelentes influencias y de una extraordinaria calidad.

Para concluir este apartado, no queríamos pasar por alto una de las particularidades relacionadas con las fuentes documentales de este túmulo. Como ya adelantamos, para el análisis de nuestro caso no sólo contamos con la *relación de sucesos* oficial y con el grabado de la obra final, sino que también disponemos de un pequeño boceto previo que nos muestra la que sería una de las ideas primitivas modificada posteriormente para conseguir el túmulo que hemos analizado (Fig. 2). Como podemos comprobar en el boceto conservado, la idea primigenia era muy similar en lo que se refiere a elementos decorativos y simbólicos, incluso el aspecto final es muy semejante al que hemos estudiado a pesar de que existan cambios sustanciales. En pocas palabras, el principal cambio que se denota está en la estructura de cerramiento, la cual pasa de ser una especie de arco triunfal en el boceto, a convertirse en un baldaquino en su ejecución. A pesar de que a nivel formal el esbozo sea distinto al grabado, el cuerpo superior de ambos casos sigue siendo prácticamente el mismo, aunque en el caso del boceto se forme una especie de bóveda y en el que hemos analizado se constituya una cúpula calada.

En definitiva, todos estos cambios y diseños singulares, no son más que la muestra de ese deseo de exaltación y de llevar al límite los fastos barrocos que tanto se habían desarrollado durante el reinado de Carlos II. Por tanto, sólo nos queda continuar investigando acerca de los intercambios de influencias, la repetición de modelos y los aparatos simbólicos tan característicos de la época Moderna.

## **6.2 Análisis iconográfico.**

Una vez realizado el análisis formal y habiendo estudiado y comprendido cada una de las partes del túmulo, sus influencias y su desarrollo, a continuación, nos disponemos a abordar el análisis iconográfico que procurará explicar todos los aspectos simbólicos que se reflejaron en esta construcción efímera. Las decoraciones fúnebres proyectadas por la Casa de Austria se centraron en la construcción de enormes estructuras a las que acompañarían gran cantidad de composiciones simbólicas en forma de esculturas o pinturas alegóricas (Allo Manero, 1994: 223). Siguiendo los antecedentes, se hace evidente la existencia de un variado número de programas iconográficos de toda índole y calidad, los cuales no sólo se basaron en la tradición anterior, sino que también siguieron de cerca los mecanismos empleados en la redacción de sermones fúnebres, la oratoria sagrada y las manifestaciones literarias de la época (Allo Manero, 1994: 228). Como veremos en las siguientes líneas, la iconografía se pone al servicio de la Corona y se convierte en un instrumento de identificación y asimilación de los valores que se quieren transmitir (Hernández Fuentes, 2014: 99).





Sin lugar a duda, y como no puede ser de otra manera, los símbolos más comunes que podremos identificar a lo largo del túmulo serán aquellos relacionados con la muerte: esqueletos, guadañas, calaveras, tibias cruzadas, festones, etc. En este sentido, destaca de forma especial la representación de la muerte alada que remata todo el conjunto, una muerte victoriosa pues está coronada de laurel y por medio de una cartela nos recuerda que nadie puede librarse de ella. El esqueleto con guadaña será la representación más común de la muerte y la más abundante en los túmulos funerarios desde la época de Carlos V hasta las exequias de la reina Isabel de Borbón (1644), a partir de las cuales decaerá su uso y no volverían a aparecer con fuerza hasta el túmulo de Carlos II en Zaragoza. Durante este tiempo en el que mermó el empleo de esqueletos de gran tamaño, se aludirá a la muerte por medio de otros símbolos como la calavera o el reloj de arena, los cuales seguirán usándose con posterioridad, como en el caso que estudiamos (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 79).

Además de la muerte triunfante que corona el túmulo, encontramos otras tres representaciones de la misma repartidas por todo el conjunto. Dos de ellas, prácticamente idénticas, se muestran como unos esqueletos enlutados –cubiertos por una túnica negra- que sujetan un hacha de cera y se ubican a los lados de la escalinata principal. La otra representación corresponde al esqueleto arrodillado que sujeta el retrato del rey, el cual responde a esa situación fatalista de la muerte sin descendencia del monarca, por lo que se pretende manifestar un mensaje en el que la propia muerte actúa como criado o siervo del rey para exaltar su triunfo (Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 80). Muestra de esta exaltación a la figura de Carlos II será la inscripción que sujeta el esqueleto refiriéndose a la inmortalidad del rey: *O Carole, immortale est Nomen tuum*<sup>15</sup>. En este sentido, no debemos olvidar que la muerte para los cristianos tiene un carácter ambivalente, es terminación de la vida mundana y, al mismo tiempo, nacimiento de la vida eterna (Revilla, 1990/2003: 304). Ambas visiones sobre el sentido de la muerte fueron desarrolladas en los programas iconográficos de túmulos y jeroglíficos desde 1558 a 1700, siendo nuestro caso un gran ejemplo de esta simbiosis (Allo Manero, 2003: 148).

Por otro lado, aunque a la vez relacionado con el concepto de la muerte, mencionaremos un elemento muy simbólico en este catafalco, el reloj de arena presuntamente ubicado sobre el entablamento del segundo cuerpo. Como sabemos, el reloj fue un objeto bastante usado en el arte a partir de la Edad Media y durante el Barroco muchos artistas lo emplearon para referirse a la fugacidad de la vida, tal y como lo muestran las conocidas *Vanitas* (Revilla, 1990/2003: 375). La incorporación de las alas también se producirá en época barroca y su desarrollo será muy amplio, llegándose a ver en ejemplos cumbres del arte funerario como es el caso de la tumba del Papa Alejandro VII de Bernini (Revilla, 1990/2003: 304).

Al tratarse de un análisis de arquitectura funeraria, es lógica la abundancia de simbología mortuoria y macabra, aunque no será la única, puesto que en nuestro caso también jugarán un papel importante las representaciones alegóricas. Una alegoría es la personificación de ideas abstractas, ya sean de tipo filosófico, moral, religioso o

---

<sup>15</sup> B.N.E. (1701), *Teatro Augusto de el amor, y de el dolor...*, fol. 301.



natural, que se representan por medio de figuras humanas con una serie de atributos definitorios. Estos atributos suelen ser objetos o animales reales que de algún modo están unidos al sentido de la alegoría, no son meros signos (Esteban Lorente, 2002: 375-376). En el túmulo de Carlos II en Zaragoza localizamos tres conjuntos alegóricos a tener en cuenta y que ahora analizamos.

Comenzando por la parte superior, el primero de estos conjuntos será el correspondiente a las cuatro virtudes talladas en bulto redondo colocadas en la cornisa del tercer cuerpo. La utilización de virtudes en las creaciones artísticas ha sido una constante en toda la historia del arte, más aún cuando se trata de una arquitectura funeraria donde se pretende honrar la memoria y los actos heroicos del difunto. Ya en el Renacimiento se empleaban a las ocho virtudes (cardinales y teologales) para adornar las tumbas reales y nobiliarias, de hecho, cuando se trataba de arquitectura efímera funeraria, estas se representaban vestidas de riguroso negro. Será a partir de las exequias de Felipe II (1598) cuando a las virtudes se le comiencen a dar los colores que simbólicamente le correspondían, permaneciendo así en las centurias siguientes (Allo Manero y Esteban Lorente, 2004: 83). Si nos atenemos a los datos proporcionados por la *relación de sucesos*, en ella se indica que las virtudes que aparecían eran la Justicia, la Fe, la Templanza y la Fortaleza, aunque si nos fijamos con detalle en las representadas en el grabado, veremos que dos de ellas no se corresponden con las citadas. Siguiendo el grabado, podemos intuir que las virtudes reflejadas son –de izquierda a derecha–: la Esperanza, que parece portar un ancla de gran tamaño; la Fe, con sus atributos habituales; la Caridad, que resguarda a dos infantes; y la Fortaleza, que parece sostener un fragmento de columna. Ante esta incoherencia, seguiremos el criterio establecido al comienzo del trabajo, por lo que nos atenderemos a la información proporcionada en la *relación de sucesos*.

En este caso, la iconografía de la Fe será la más sencilla de reconocer. Por el grabado podemos comprobar que se trata de una figura femenina con los ojos vendados que en su mano derecha porta un cáliz con la sagrada forma y con la izquierda sujeta una cruz. La incorporación del cáliz en las alegorías de la Fe es un distintivo evidente de la creencia en el misterio de la transustanciación, atributo igual de significativo que la cruz de Cristo o la venda en los ojos como símbolo de la noción habitual de «aceptar lo que no se ve» (Revilla, 1990/2003: 181). La siguiente de las virtudes que también coincide en ambos documentos será la Fortaleza, parece ser que representada como una mujer que sostiene un fragmento de columna. El empleo de la columna para referirse a la Fortaleza, pretende aludir a los aspectos de solidez y firmeza, por lo que en la mayoría de las ocasiones también se presentará con coraza y casco al modo de las diosas clásicas Atenea y Minerva, o junto a un león, su animal emblemático (Revilla, 1990/2003: 186). En otras ocasiones, dependiendo de la época y de la ubicación, también la veremos sujetando una torre, subida en una prensa, con un libro en la cabeza o estrangulando a un dragón (Montesinos Castañeda, 2020a: 151-160).

Otra de las virtudes mencionadas en la *relación* es la Justicia, habitualmente alegorizada como una mujer que con una mano sujeta la balanza, símbolo de objetividad, y con la otra una espada, haciendo alusión a la fuerza material (Revilla, 1990/2003: 249). En la mayoría de las ocasiones también la veremos con los ojos vendados para no ver a los acusados y con un león atado con riendas como símbolo de su poder para domar a los más poderosos. Sin duda, se trata de una de las virtudes



más representadas en la emblemática hispana, por lo que podría haber sido dispuesta con multitud de atributos: corona, collar o cetro con un ojo, subida en un trono o un carro, rodeada de rayos y granizo, etc. (Bernat Vistarini y Cull, 1999: 456-458). Además, a partir de la Edad Moderna, con la distinción entre la ley civil y la canónica, aumentó la presencia de atributos más mundanos como el libro, el pergamino o las propias tablas de la ley, así como la creación de nuevas alegorías relacionadas (el Juicio, la Corrección, la Severidad y la Obediencia) (Montesinos Castañeda, 2020b: 140).

La última de las virtudes es la Templanza, tal vez la que ofrezca mayor incertidumbre acerca de su posible representación, puesto que a partir de la Edad Media y durante la Edad Moderna la veremos con multitud de variaciones iconográficas. Bajo nuestro punto de vista la que mejor se podría adaptar a este caso es una de las representaciones más antiguas y la más universal de todas, una mujer que sujeta dos recipientes –un vaso y una jarra- para mezclar el agua con el vino y rebajar así este último. Similar a esta, existe otra posibilidad mucho más primitiva (siglo IX) donde veremos a una mujer que sujeta una antorcha y derrama en el suelo un jarro de agua, aunque su cronología nos hace refutar la hipótesis (León Coloma, 1998: 214). Su compleja interpretación por parte del espectador ha provocado que a lo largo de los siglos haya tenido otras representaciones y atributos: la cítara, el elefante, una tortuga en la cabeza, templando el hierro al rojo vivo con unas tenazas y un recipiente de agua, etc. (Revilla, 1990/2003: 414); aunque su iconografía más peculiar será la de una mujer sobre un molino de viento, sujetando unos anteojos con la mano, un reloj en la cabeza y un freno en la boca, la cual tampoco coincide con la época que estudiamos puesto que su cronología es de origen medieval (Montesinos Castañeda, 2021: 273-285).

El segundo conjunto iconográfico que analizaremos será el conformado por las cuatro alegorías de los continentes que sujetan el simulacro de tumba del interior del segundo cuerpo. Antes de abordar esta interpretación, debemos de tener en cuenta que el conocimiento geográfico del planeta Tierra durante la Edad Moderna no es el mismo que el que tenemos en la actualidad, por lo que el reparto de la esfera terrestre se dividía en tan sólo cuatro continentes: Europa, Asia, África y América. A pesar de que en el grabado sólo se puedan observar dos virtudes, por medio de la *relación de sucesos* sabemos que en total fueron cuatro y que cada una fue representada "*con sus Insignias, y Coronas; y echas con tal arte, que parecían de bronce dorado*"<sup>16</sup>, es decir, que portaban atributos iconográficos pero que no fueron policromadas como las virtudes, sino que estaban pintadas en color oro. En lo que se refiere a los atributos, si nos fijamos en el grabado a penas se intuyen detalles, por lo que en las siguientes líneas trataremos de dar unas pinceladas acerca de cómo pudieron representarse.

La alegoría a Europa destacará a lo largo de toda la Edad Moderna por la gran acumulación de simbología material y espiritual en comparación con los otros tres continentes. El eurocentrismo imperante en la época provocó que esta alegoría apareciera vestida con lujosos trajes y rodeada de cornucopias repletas de frutas y cereales, sosteniendo con la mano derecha un magnífico templo y apuntando con el dedo índice de la izquierda a todas sus posesiones y victorias. Por ser el continente preferente, se le relacionará con el mundo de la cultura y de las artes, por lo que sobre

<sup>16</sup> B.N.E. (1701), *Teatro Augusto de el amor, y de el dolor...*, fol. 301.



su regazo suelen descansar diversos libros, instrumentos musicales, una escuadra, cinceles y una paleta de pintor junto a varios pinceles. En obras más amplias suele aparecer acompañada por un caballo y una lechuza, símbolos de la nobleza y la sabiduría emergente de este continente (Revilla, 1990/2003: 174).

Con frecuencia África solía ser representada como una mujer de piel oscura, aunque en esta ocasión, ateniéndonos a los registros documentales, este identificativo no es válido puesto que todas las tallas eran doradas. En cualquier caso, este continente tendrá una rica iconografía basada en el misticismo y en un alto componente exótico, por lo que se representará con una cabeza de elefante a modo de casco, con corales en el cuello y en las orejas, etc. Así mismo se suele relacionar con la fauna autóctona: escorpiones, leones, víboras, serpientes venenosas, etc.; e incluso con la agricultura más primitiva, por lo que se incorporarán cornucopias repletas de espigas de trigo (Revilla, 1990/2003: 19).

En el caso de la monarquía hispánica, será imprescindible la inclusión del “Nuevo Mundo” como uno de los mayores tesoros de la dinastía de los Austrias. América suele alegorizarse como una mujer desnuda, con cabellos sueltos y apenas algunos adornos de plumas, que sostiene un arco con flechas. A sus pies fue común colocar una cabeza atravesada por una flecha y un enorme reptil, aunque según algunos autores, esta representación tan poco atractiva fue dulcificada por los emblemistas españoles del momento (Revilla, 1990/2003: 19). La última de estas alegorías fue Asia, la cual acostumbraría a aparecer como una mujer vestida con un rico traje de oro, perlas y piedras preciosas, coronada por una guirnalda de flores y frutas, que sujetaba con su diestra algunos ramos de hojas de canela, clavo y pimienta; y con la siniestra un incensario. Esta forma de percibir el mayor continente en producción de especias y objetos de lujo se vería reforzada por la introducción del camello junto a la alegoría, como símbolo del comercio y el transporte de los mismos (Revilla, 1990/2003: 52).

En último lugar, trataremos una alegoría muy peculiar de la que sólo tenemos constancia por la *relación de sucesos*, ya que se encuentra en la parte trasera del túmulo y, por tanto, no puede verse desde el punto de vista en el que fue realizado el grabado. Se trata de la alegoría a la ciudad de Zaragoza, representada como una matrona romana enlutada que sujetaba el escudo de la ciudad con la inscripción: *Ua mihi, quia defecis Anima mea*<sup>17</sup>. Su interpretación en este caso es sencilla, ya que no deja de ser una forma de representar el dolor que sentía la ciudad por la muerte del monarca y una manera de mostrar en términos institucionales el luto general de la ciudad. Este tipo de alegorías no suelen ser muy comunes en esta clase de túmulos, de hecho, en la dinastía de los Austrias fue más usual la incorporación de imágenes mitológicas o astrológicas, que en este caso no se utilizaron (Baz Sánchez, 2021: 287).

Tras haber analizado cada una de las iconografías usadas en este *capelardente*, queda evidenciada la idea de exaltación y apoteosis de la monarquía que se quería conseguir, tanto en este como en otros casos de arquitectura efímera. Estas estructuras se convirtieron durante en el Barroco en auténticas *summas* doctrinales de carácter político y teológico, ya que interpretando su simbología se ponen de manifiesto los

---

<sup>17</sup> B.N.E. (1701), *Teatro Augusto de el amor, y de el dolor...*, fol. 301.



ideales imperantes durante el gobierno del monarca, en este caso: sus virtudes, sus territorios y la suntuosidad que caracteriza el arte efímero del reinado de Carlos II. En conclusión, podemos afirmar que el estudio integral y multidisciplinar del túmulo, supone un acercamiento directo a la comprensión del espíritu de la época (Allo Manero, 1981: 80).

## 7. Reconstrucción virtual.

Para terminar esta investigación, y una vez recabados todos los datos necesarios acerca de cómo pudo ser esta arquitectura efímera en realidad, pasamos a uno de los epígrafes más interesantes dentro de este proyecto, la reconstrucción virtual del propio túmulo. Como bien sabemos, los términos "virtual" y "virtualidad", se han convertido en dos conceptos centrales en la semántica actual, los cuales comenzaron a usarse en la jerga informática para referirse a funciones sustitutivas, pero que en la actualidad han acabado por imponerse en el lenguaje común. La óptica, es decir, el sentido de la vista, ha sido sin duda el mecanismo que más ha contribuido a establecer este término, el cual empleamos para referirnos a algo que tiene una existencia aparente y que, por tanto, no es real (García Blanco, 2002: 82).

Tal ha sido peso de lo virtual en nuestra sociedad, que rápidamente se han ido creando nuevas posibilidades digitales que han contribuido a la creación y mejora de "realidades" en las que cualquier persona puede intervenir. Además de otras muchas funciones, la realidad virtual se ha convertido en un elemento más a tener en cuenta dentro del mundo de la investigación, un ejemplo de ello es nuestro proyecto, el cual se sirve de nuevas herramientas digitales de creación para reconstruir una arquitectura del pasado de la que no se conservan vestigios materiales. En este sentido, también debemos de hablar de un factor muy importante en nuestro tiempo, la "democratización" de este tipo de herramientas, las cuales están disponibles para cualquier usuario, sean cuales sean sus necesidades o capacidades técnicas.

La tecnología 3D y sus constates aportaciones de materiales y calidades, han sido fundamentales para el desarrollo exponencial que ha tenido la realidad virtual en nuestros días. Una tarea que podría suponer mucho tiempo como es el modelado de un diseño en dos dimensiones, con la tecnología 3D actual requiere mucha menos preparación y tiempo de ejecución. De hecho, ya no es necesario ni el propio diseño bidimensional, sino que se pueden crear volúmenes completos desde cero. Esto mismo ha sido necesario en nuestro trabajo, a la hora de reconstruir aquellos elementos que no aparecían reflejados en el grabado pero que gracias a la *relación de sucesos* sabemos que existieron. Por tanto, en la reconstrucción que a continuación explicaremos, se ha empleado como diseño base el citado grabado y se le han añadido otros elementos imperceptibles en el mismo.

Como ya hemos indicado, nos encontramos ante un proceso de reconstrucción virtual, por tanto, nuestra principal preocupación debe ser en todo momento el rigor histórico, tanto en las formas, materiales, colores y otros elementos. Es por ello, por lo que antes de comenzar con la reconstrucción fue necesario el análisis previo de toda la obra, el cual se vería reflejado y resumido en un sinfín de bocetos y anotaciones







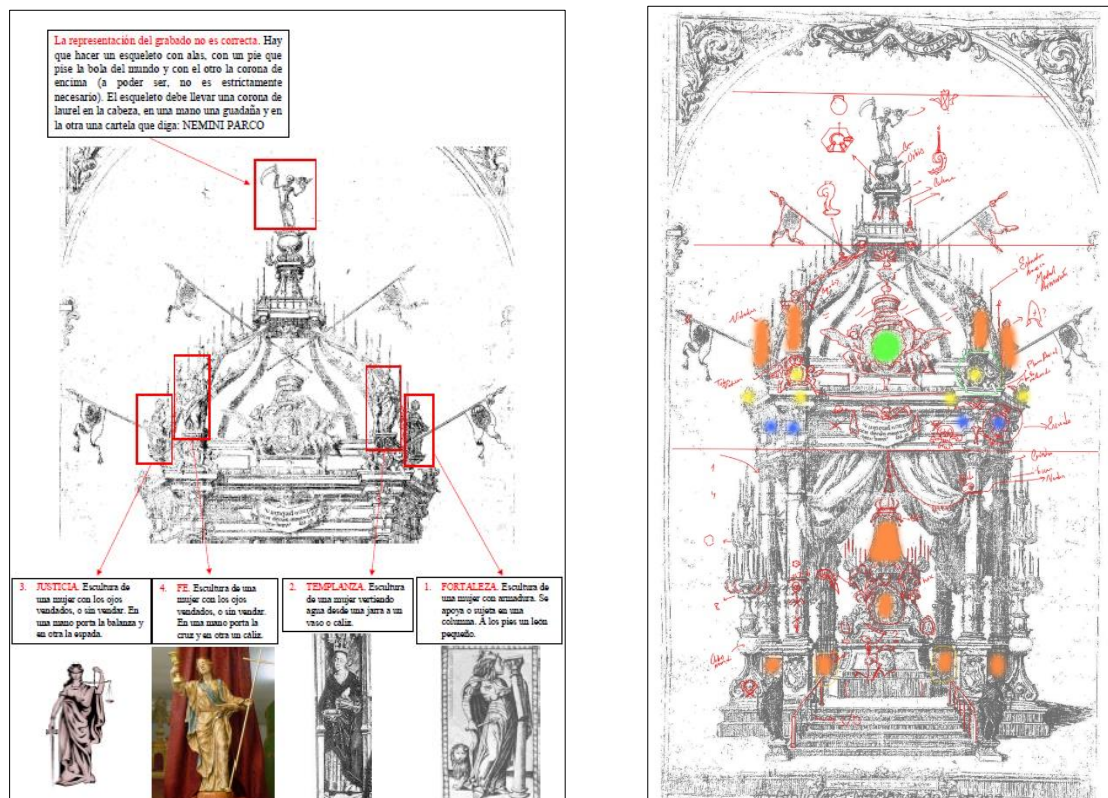


Fig. 5. Anotaciones previas sobre el grabado del túmulo para la reconstrucción virtual. Diseño del autor.

Fig. 6. Anotaciones previas sobre el grabado del túmulo para la reconstrucción virtual. Diseño del autor.

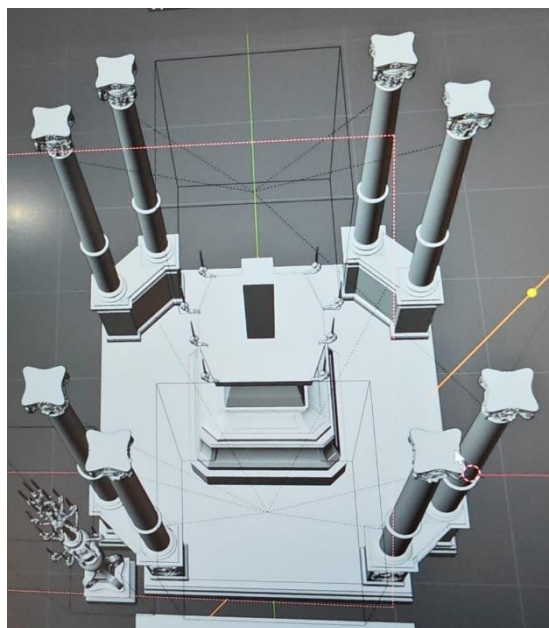
El primer paso que hubo que abordar fue la elección del software más adecuado y que mejor se ajustase a nuestras habilidades y necesidades. Por ello, en un primer momento se optó por el empleo del programa *3D Studio Max 2023*, puesto que se trataba de un software sencillo, de fácil manejo y con el que ya se había trabajado previamente. Pero las propias circunstancias del proyecto y la necesidad de encontrar un programa con un mejor flujo de trabajo, derivó en el empleo del software *Blender 3.5*, usando además el motor de render integrado, *Blender Cycles*, y *EEVEE*, para un mejor resultado en lo que a las animaciones se refiere. Paralelamente también empleamos el programa *Fspy* para todo lo relativo al cálculo y encaje de la perspectiva.

Una vez elegido el programa se procedió al modelaje tridimensional, tarea que fue más sencilla de lo esperado, puesto que, a pesar de que el grabado pueda aparentar cierta complejidad, la estructura está cargada de elementos muy repetitivos, formas simples y modelos orgánicos (Figs. 7, 8 y 9). En relación al modelaje de la pieza, encontramos un problema que resultó difícil de resolver y, por tanto, consideramos que puede ser interesante mencionar en este epígrafe. Se trata de que en el momento del diseño de la cúpula calada del tercer cuerpo, encontramos ciertos desajustes relacionados con la altura de los elementos y la perspectiva de la imagen que disponíamos. Debemos de recordar que las alturas proporcionadas en la relación de





sucesos no son alturas exactas, puesto que, al convertir las medidas de palmos geométricos a metros, es lógico que se produzcan variaciones. Por tanto, a la hora de representar el modelo con las medidas conservadas en la *relación*, observamos que era imposible crear una estructura similar a la del grabado, ya que los elementos no cuadraban con exactitud. Para solventar este error en la medición, se tuvieron que ajustar algunos componentes estructurales de los cuerpos inferiores, de tal manera que la parte superior consiguiera adoptar la forma deseada. Una vez arreglado el problema, se añadieron los ornamentos y decoraciones siguiendo lo especificado en las fuentes conservadas.



**Fig. 7. Proceso de modelaje virtual. Imagen del autor.**



**Fig. 8. Proceso de modelaje virtual. Imagen del autor.**





Fig. 9. **Proceso de modelaje virtual. Imagen del autor.**

También debemos de destacar la complejidad a la hora de colocar las figuras de los ángeles, los esqueletos, las virtudes o los continentes, todas ellas complementadas con atributos iconográficos o con cartelas que reflejasen los textos o imágenes que se citan en la *relación de sucesos*. Pero igual de complejo sería el diseño de aquellos elementos de los que no conocemos su aspecto pero que aparecen citados en dicha *relación*, como por ejemplo, la matrona de la parte trasera o el reloj de arena alado del entablamento. Una vez colocadas estas figuras en los lugares mencionados, procedimos a la incorporación de las banderas y el cortinaje, dando como resultado una imagen final del modelado al completo (Fig. 10).



*Fig. 10. Modelo virtual terminado. Imagen del autor.*

El siguiente paso fue la incorporación de las texturas y colores según la información proporcionada por los documentos conservados, por ello, prestamos especial atención a cada uno de ellos, con el objetivo de que se adaptasen de la manera más veraz posible a la obra original. En cuanto a las texturas, podemos destacar el uso de marmoleados, piedra lapislázuli o de diferentes tipos de textiles. Al mismo tiempo, se incluyeron en el modelo otras imágenes como el retrato central de Carlos II, la heráldica del monarca en las banderas y en los medallones centrales, así como el escudo de Zaragoza en cada una de las cartelas que lo requerían. Como resultado final, obtuvimos una primera vista de volumetría de toda la composición (Figs. 11 y 12).

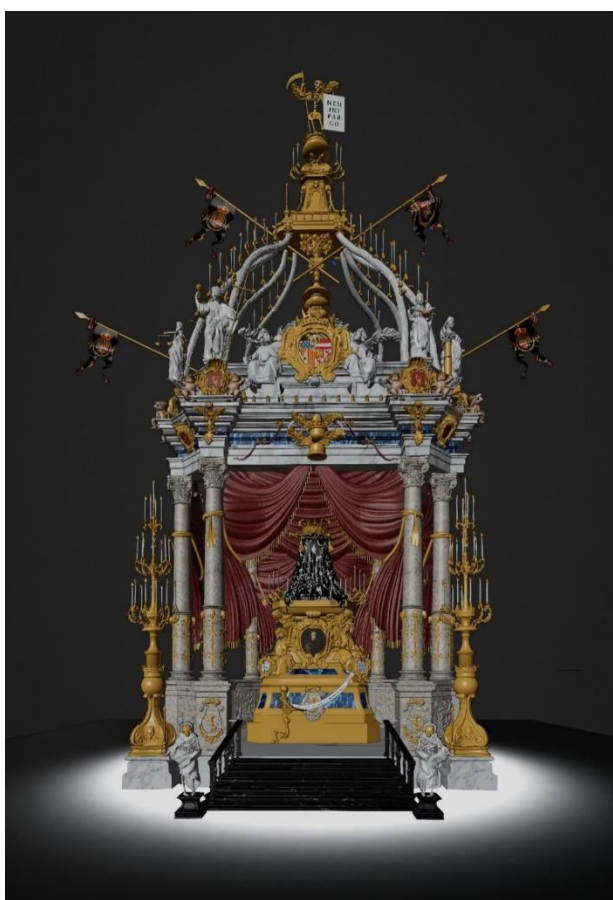


Fig. 11. *Vista de volumetría (cara delantera)*. Imagen del autor.

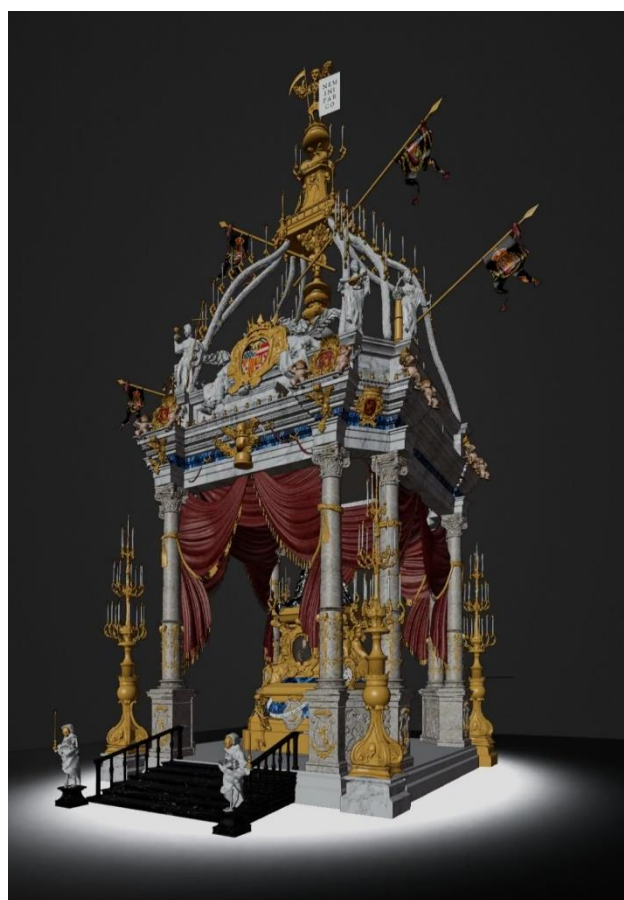


Fig. 12. *Vista de volumetría (lateral)*. Imagen del autor.

Una vez finalizado este paso, procedimos a la incorporación de los distintos puntos de luz, teniendo en cuenta varios aspectos. Por un lado, se intentó dar una iluminación que permitiera la visualización total de la obra y de todos sus detalles, por lo que no podían quedar zonas oscuras o que dieran lugar a confusiones. Pero al mismo tiempo, las propias características luctuosas de la pieza requerían cierto aire lúgubre que se veía reforzado por el color negro del fondo. Del mismo modo, intentamos jugar con los reflejos de los metales y con el brillo de los otros materiales, así como con la propia iluminación que aportarían las velas distribuidas por todo el catafalco. En general, el resultado obtenido ha sido una simbiosis en la que hemos intentado dar respuesta a cada una de las necesidades que requería la obra.

En conclusión, cada uno de estos materiales, texturas y efectos lumínicos incorporados en el modelo tridimensional, cobraron verdadero interés a la hora del renderizado final (Figs. 13 y 14). La solución gráfica derivada de nuestra investigación, bajo nuestro punto de vista, ha resultado muy satisfactoria puesto que muestra en detalle y de forma general, cada uno de los elementos referidos en la *relación de sucesos*, permitiendo al espectador el poder comprender la magnitud y la opulencia de estas manifestaciones efímeras. Gracias a que se trata de una herramienta digital que se puede transferir y modificar, podemos decir que esta recreación supone un trabajo "abierto", pudiéndose incorporar nuevos elementos como puede ser el entorno de la obra. Además, al tratarse de una reconstrucción "no material", disponemos de muchos beneficios de cara al futuro. Ya no sólo es que se puedan incorporar nuevos elementos que no han sido posibles en esta ocasión, sino que se podría modificar cualquier aspecto en el caso de que se descubrieran nuevos datos acerca del túmulo. Es decir, la reconstrucción virtual jamás va a estar sujeta a una realidad fija, a diferencia de la reconstrucción material, mucho más costosa y dificultosa a la hora de realizar cualquier cambio.

A razón de esto, mencionaremos con brevedad la creciente importancia que está tomando la digitalización del patrimonio en los últimos años. Es evidente que la tecnología es la única forma de conservar y transferir el conocimiento a las generaciones futuras, siempre que los procesos que se realicen se hagan con criterios de rigor y autenticidad, evitando caprichos creativos de cualquier tipo (Revenga Domínguez y Cejas Rivas, 2021: 99). A día de hoy, nadie está exento de que su patrimonio sufra cualquier tipo de percance o de que caiga en el olvido, por lo que las nuevas tecnologías se han convertido en el mejor aliado a la hora de conservar el patrimonio cultural. Del mismo modo ocurre con ejemplos de patrimonio ya perdido como el que ahora nos ocupa, en los que de nuevo podemos servirnos de los avances tecnológicos para volver a "traer" al mundo actual ciertas obras que de otra manera jamás podrían volver a contemplarse. Por tanto, podemos considerar a la reconstrucción virtual como una herramienta de transmisión del conocimiento o un instrumento pedagógico para mostrar una tipología artística que tuvo una importante repercusión en el pasado, pero que en la actualidad no se conoce debido, entre otras cosas, a que no puede contemplarse físicamente como cualquier otra obra de arte.







Fig. 13. *Diseño final renderizado (cara delantera). Imagen del autor.*



Fig. 14. Diseño final renderizado (cara trasera). Imagen del autor.

## 8. Conclusiones.

Tras este largo proceso de investigación en el que hemos intentado seguir una metodología clara y adecuada, podemos afirmar que los frutos obtenidos han sido satisfactorios y que, en general, se han cumplido cada uno de los objetivos expuestos al comienzo de este trabajo. Por tanto, las conclusiones que ahora presentamos son el resultado de un proyecto que pretendía dar a conocer mediante las herramientas más actuales, un tipo de construcción que no se conserva y que no suele tenerse en cuenta cuando hablamos de historia en la Edad Moderna.

Durante este trabajo han sido constantes las referencias a la fiesta barroca, ya que su estudio nos ha permitido comprobar la verdadera función de la misma como legitimadora de la monarquía. Sin lugar a duda, los fastos y ceremonias durante esta época fueron una forma de demostrar la naturaleza real y privilegiada de la monarquía y de la figura del rey, por lo que se servirán de todos los elementos posibles y convertirán cualquier celebración en una apoteosis regia. En este sentido, también hemos observado que en la mayoría de las ocasiones, y en especial durante el reinado de la Casa de Habsburgo, esta legitimación de la Corona estará ligada a lo divino y lo religioso, por lo que de alguna manera, la Iglesia Católica también usará la fiesta como una herramienta de difusión y de creación de un lenguaje propio. A la vista está que, a pesar de los claros intereses de Iglesia y Corona, la sociedad del momento respondía en masa ante estas celebraciones, haciéndose partícipe de todas ellas y actuando como receptores del mensaje que se pretendía hacer llegar.

Por otro lado, este proyecto también nos ha permitido tratar y ser conscientes de la importancia que tienen las fuentes documentales para una investigación de este tipo. En nuestro caso, la *relación de sucesos* junto al grabado de su interior, se convierten en el único medio que tenemos en la actualidad para poder entender y reconstruir la arquitectura efímera de una forma similar a lo que en su día fue. Por suerte, a pesar de que las narraciones de la *relación de sucesos* suelen estar rodeadas de un aire de opulencia y de hipérbole, las descripciones que se hacen sobre la obra, sí suelen ser muy precisas en los datos que proporcionan, por lo que nos encontramos ante una herramienta fiable desde el punto de vista investigador. En algunas ocasiones, también se puede dar la circunstancia de que exista más documentación al respecto, como es nuestro caso, donde se ha conservado un boceto previo a la construcción del túmulo. Por tanto, gracias a la disponibilidad de estos tres documentos, podemos elaborar un análisis completo de la obra, registrar su evolución y ver los cambios producidos entre la primitiva idea del boceto y la obra final reflejada en el grabado.

Gran parte de esta investigación ha estado dedicada al análisis iconográfico de los elementos dispuestos a lo largo del catafalco, desde nuestro punto de vista, una parte imprescindible para la comprensión general de la obra barroca. Gracias a la *relación* y al grabado conservados, podemos observar cuál fue el aspecto de muchas de las figuras o elementos utilizados, aunque por otro lado, hay representaciones que, o bien no aparecen reflejadas, o bien no se ajustan a la descripción original. En este caso, nuestra función ha sido la de estudiar las distintas posibilidades simbólicas de representación de cada una de las figuras, todo ello con el objetivo de mostrar una imagen lo más completa y cercana posible a lo que pudo ser en realidad. Este





acercamiento, además nos ha servido para demostrar una vez más que los programas iconográficos durante la época barroca estaban destinados en su totalidad a exaltar la figura del monarca y de la Iglesia, algo que no sólo se hace patente en las propias alegorías indicadas, sino en los atributos que estas pudieron llevar. En una arquitectura efímera nada está puesto por casualidad, todo tiene un significado o pretende aludir a algún aspecto, por tanto, nuestra función ha sido la de desvelar su significado y relacionarlo con el contexto social.

Otra de las grandes conclusiones que podemos obtener una vez finalizado este trabajo, es que a pesar de que las arquitecturas efímeras en general tuvieran un tiempo de exposición y disfrute muy limitado, en todo momento reflejaron los gustos, las modas e incluso, los ideales estéticos y políticos de la cultura ideológica y visual del momento (Soto Caba, 1992: 4). De hecho, en muchos casos, los artistas aprovecharán las construcciones efímeras para presentar al público nuevas formas, técnicas o soluciones arquitectónicas que luego se aplicarán a la arquitectura permanente, dando lugar a la creación de modas y tendencias que se desarrollarán a lo largo de estos siglos.

Más alejado de la línea histórica, también debemos de citar la reconstrucción virtual que se presenta en este trabajo, cuya importancia radica en la presentación de una obra de arquitectura perdida que vuelve a tomar forma tridimensional siglos después. Como ya anticipamos en apartados anteriores, para cualquier proyecto de reconstrucción es imprescindible hacer un estudio preliminar bien documentado, teniendo en cuenta los registros conservados y los estudios previos que hablan sobre el caso. De igual forma, se deben de tener en cuenta todas las hipótesis y opiniones, aunque hay que tener cautela a la hora de incluir en la reconstrucción elementos que no concuerden estilística o formalmente con la obra original. Es evidente que no se puede conseguir una reconstrucción cien por cien verídica, ya que la *relación de sucesos* o los grabados nunca van a reflejar con total certeza la obra, y mucho menos sus detalles. Pero sí es cierto que, haciendo una profunda investigación, creemos que es posible asemejar en gran medida la reconstrucción a la arquitectura efímera levantada en su día, y de hecho, así lo hemos demostrado en el ejemplo presentado.

Como conclusión final, me gustaría recalcar una vez más que ha sido posible elaborar un estudio interdisciplinar en el que se mezclen, como en este caso, investigación histórica, arte y diseño tridimensional. A pesar de que las metodologías clásicas de la investigación hayan abogado porque cada materia se ciña a su campo de estudio, trabajos como este demuestran que es posible que tres disciplinas se complementen para obtener un trabajo documentado y de calidad. La investigación interdisciplinar dispone de muchas ventajas, aunque la más importante es la obtención de un resultado completo e integral, percibido y presentado desde varios puntos de vista. En este caso, cada disciplina se ha adaptado a sus necesidades y con la puesta en común se ha obtenido un trabajo novedoso que tiene un único objetivo, la difusión; por un lado, de una obra de arte desaparecida y por el otro, de las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías.





## 9. Fuentes y Bibliografía.

### 9.1 Fuentes documentales consultadas.

- Biblioteca Nacional de España (B.N.E.), *Teatro Augusto de el amor, y de el dolor; en las reales exequias; que celebró a el rey nuestro Señor Don Carlos Segundo, de gloriosa Memoria, la siempre Augusta Ciudad de Zaragoza*, 1701.
- Biblioteca Nacional de España (B.N.E.), *Tesoro de la lengua castellana, o española*, 1611.

### 9.2 Bibliografía.

- Allo Manero, M.A. (1981). Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica. *Cuadernos de investigación: Historia*, 7 (Fasc. 1-2), 73-96.
- Allo Manero, M.A. (1989). Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica: la influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (1), 121-137.
- Allo Manero, M.A. (1994). Organización y definición de los programas iconográficos en las exequias reales de la Casa de Austria. *Semata: Ciencias sociales e humanidades* (6), 223-235.
- Allo Manero, M.A. (2003). La mitología en las exequias reales de la Casa de Austria. *De arte: revista de historia del arte* (2), 145-164.
- Allo Manero, M.A. y Esteban Llorente, J.F. (2004). El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: Siglos XVI, XVII y XVIII. *Anígrama* (19), 39-94.
- Baz Sánchez, S.G. (2021). "La representación y viva imagen de V.M.". La ausencia del rey y el poder de la emblemática. *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 11 (42), 273-299.
- Bernat Vistarini, A. y Cull, J. T. (1999). *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Akal.
- Bonet Correa, A. (1993). La arquitectura efímera del Barroco en España. *Norba: Revista de arte* (13), 23-70.
- Cruz de Amenábar, I. (1997). Arte festivo barroco: un legado duradero. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* (10), 211-232.
- De Cavi, S. (2019). Arquitectura efímera, arte y genealogía regia en la Sicilia española entre Carlos II y Felipe V. *Archivo español de arte*, 92 (367), 277-292.



- Esteban Llorente, J.F. (2002). *Tratado de Iconografía*. ISTMO.
- García Blanco, J.M. (2002). Virtualidad, realidad, comunidad. Un comentario sociológico sobre la semántica de las nuevas tecnologías digitales. *Papers*, 68, 81-106.
- Hernández Fuentes, M.A. (2014). Mitología en las arquitecturas efímeras del barroco. En M.D. Jiménez, M.D.V. Gago, M. Paz y V. Enamorado (Eds.), *Espacios míticos: historias verdaderas, historias literarias* (1ª ed., pp. 97-130). Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos e Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.
- León Coloma, M.A. (1998). Sobre iconografía de la Templanza. *Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada* (29), 213-228.
- León Pérez, D. (4-6 de noviembre de 2010). La pervivencia del gusto barroco y su implicación política en los actos festivos del siglo XVIII: las exequias cortesanas madrileñas. En E.C. Arce Oliva, A. Castán Chocarro, C. Lomba Serrano y J.C. Lozano López (Coords.), *Simposio Reflexiones sobre el gusto*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, España.
- Mínguez, V. (2019). La fiesta áurea durante el reinado de Carlos II. El esplendor del barroco efímero. *Ars & Renovatio* (7), 431-448.
- Montesinos Castañeda, M. (2020a). El tipo iconográfico de la Fortaleza en la «nueva visualidad», *Boletín de Arte-UMA* (41), 151-160.
- Montesinos Castañeda, M. (2020b). Manifestaciones visuales de la Ley en la visualidad de la Justicia. *Revista Evitema. Revista Iberoamericana, académico científica de Humanidades, Arte y Cultura* (8), 123-143.
- Montesinos Castañeda, M. (2022). El tipo iconográfico de la Templanza en la “nueva visualidad”. *Eikón Imago* (11), 273-285.
- Revenga Domínguez, P. (2001). *Fiesta, poder y arte efímero en el Toledo barroco*. Liceus.
- Revenga Domínguez, P. (2006-2007). Ceremonia, fasto y realeza. Las relaciones de fiestas toledanas del siglo XVIII. *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* (38-39), 233-256.
- Revenga Domínguez, P. y Cejas Rivas, D. (2021). Estudio y reconstrucción virtual del túmulo funerario erigido para las exequias de María Luisa de Orleans celebradas en el Convento de la Encarnación de Madrid (1689). *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 26 (42), 90-101.



- Revilla, F. (2003). *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra.
- Rodríguez Moya, I. (2012). Ritual y representación de la muerte del rey en la monarquía hispánica. *Potestas: Religión, poder y monarquía*. *Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica* (5), 155-191.
- Sanz Ayán, C. (2009). La fiesta cortesana en tiempos de Carlos II. En L. Ribot García (Coord.), *Carlos II. El rey y su entorno cortesano* (pp. 241-268). Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Sebastián, S. (1995). *Emblemática e Historia del Arte*. Cátedra.
- Serrano Martín, E. (2009). Lutos en la ciudad ilustrada. Cultura política en las exequias aragonesas del siglo XVIII. En O. Rey Castelao y R.J. López López (Coords.), *El mundo urbano en el siglo de la Ilustración* (Vol. 2, Tomo 2, pp. 397-410). Xunta de Galicia.
- Soto Cava, V. (1988). Teatro y Ceremonia: algunos apuntes sobre las exequias barrocas. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte* (1), 111-138.
- Soto Cava, V. (1991). *Los catafalcos reales del Barroco español: (un estudio de arquitectura efímera)*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Soto Cava, V. (1992). *El Barroco efímero*. Historia 16.
- Soto Cava, V. (2004). Pintura y Policromía. Notas sobre el color en la fiesta barroca. En P. Martínez-Burgos García y A. Rodríguez González (Coords.), *La fiesta en el mundo hispánico* (pp. 351-370). Universidad de Castilla-La Mancha.

### **9.3 Bibliografía web.**

- Diccionario Histórico de la Lengua Española (2023). *Diccionario de Autoridades (1726-1739)*. <https://apps2.rae.es/DA.html>



## Resumen:

Los funerales de un rey durante la Edad Moderna suponían uno de los acontecimientos más importantes que se podían producir en un país debido a los preparativos y a las celebraciones que estaban ligadas a los mismos. La casa de Habsburgo se caracterizó por la magnificencia de estos cultos y, sobretodo, por la construcción de enormes arquitecturas efímeras para conmemorar y celebrar los funerales de cualquier miembro de la familia real. En este caso analizaremos el túmulo funerario erigido en la Catedral de Zaragoza para las exequias del rey Carlos II, diseñado por Juan Zábalo y explicado en la relación de sucesos escrita por Miguel de Monreal para la ocasión. En esta investigación han sido empleadas las descripciones del túmulo recogidas en la relación de sucesos, así como el grabado conservado del mismo, a partir de los cuáles haremos un análisis formal y otro iconográfico.

Por último, este proyecto presenta una reconstrucción virtual de dicha arquitectura efímera, la cual, por su propia denominación, no se ha conservado hasta nuestros días. Para ejecutarla se han tenido en cuenta los parámetros y referencias especificados en la relación, con la intención de conseguir una recreación lo más afín posible a la obra original.

