

LOS TÚMULOS FUNERARIOS EN LAS ALTAS JERARQUÍAS SOCIALES. LA REPRODUCCIÓN DEL MODELO REGIO LEJOS DE LA CORTE

FUNERAL TUMULI IN UPPER SOCIAL HIERARCHIES. THE REPRODUCTION OF THE REGAL MODEL FAR REMOVED FROM THE COURT

María José Cuesta García de Leonardo
Universidad de Castilla-La Mancha

ABSTRACT: The society of the ancient regime recreated the distinctive, justifying, and propagandistic rites of power that were performed at court in cities far away from it. These rites were led by the holders of civil and religious power, and even utilized formulas that would not have been permitted, because they copied the royal ones. The rituals surrounding death form part of these practices, with first-class artistic derivations, including ephemeral architecture, emblematics and chalcography, or intaglio. My study focuses on the catafalque of a priest and another of a nobleman in Seville in the mid-eighteenth century.

KEYWORDS: Funereal Emblematics, Colegio de San Basilio Magno, Eugenio González Moreno, José Dávila Tello de Guzmán, Pedro Tortolero.

RESUMEN: La sociedad del Antiguo Régimen reproduce los ritos distintivos, justificadores y propagandísticos del poder que se realizan en la corte, en las ciudades alejadas de ella. Aquí son protagonizados por los detentadores del poder civil y religioso, incluso con fórmulas que, por copiar a las regias, no les serían permitidas. Los ritos en torno a la muerte se inscriben en estos usos, con derivaciones artísticas de primer orden que incluyen la arquitectura efímera, la emblemática y la calcografía. Nuestro estudio se centra en un túmulo de un sacerdote y en otro de un noble en la Sevilla de mediados del siglo XVIII.

PALABRAS CLAVES: Emblemática fúnebre, Colegio de San Basilio Magno, Eugenio González Moreno, José Dávila Tello de Guzmán, Pedro Tortolero.

La sociedad estamental del Antiguo Régimen se fundamenta en una estructura jerárquica de poder que reproduce los esquemas cortesanos en ciudades alejadas de esa corte; en ellas, los individuos que constituyen el poder local asumen para sí una iconografía del mismo que les equipara a la realeza. Y así se imitan usos teóricamente reservados a dicha realeza, ya que, en definitiva, se defiende lo mismo. En lo que ahora nos atañe, veremos la utilización de la muerte «como mecanismo de preservación del modelo social existente [...como fórmula] de control social [...] con fines propagandísticos y sociales» (Jara, 1986: 863). Y esta razón pesa más que la concreta orden de la pragmática de 1565 dada por Felipe II en la que se advierte «que por ninguna persona, excepto por las personas reales, no se puede hacer ni se haga en las Iglesias túmulo» (Soto, 1992: 71 y ss.; R. de la Flor, 1989: 51; Varela, 1990). Y para la nobleza o altas jerarquías eclesiásticas, la misma pragmática observa: «Que tan solamente se pueda poner tumba con paño de luto u otra cubierta» (Soto, 1992: 79), lo que reduciría al túmulo a una estructura elevada, como una pirámide truncada de sección longitudinal, cubierta con dicho paño. Sin embargo, estos grupos sociales, a lo largo del XVII y XVIII, traspasan continuamente esos límites, lo que origina insistentes pragmáticas (dadas por Carlos II en 1691 y 1693, y por Felipe V en 1723) (Soto, 1992: 71 y ss.) que intentan inútilmente limitar la exuberancia utilizada.

Aquí es donde situamos nuestro estudio: vamos a observar dos túmulos contemporáneos en Sevilla a mediados del s. XVIII, en un momento en el que este tipo de usos y las complejidades emblemáticas de su decoración, comenzaban a ser criticados desde

élites ilustradas. Pero la reiteración en las mismas tipologías y sus decoraciones garantiza la inteligibilidad de un público, asombrado ante la magnificencia, que, aunque no entienda el simbolismo del jeroglífico –muchos por analfabetismo–, si comprende el poder del personaje al que se vincula y, con él, el de la institución –noble o eclesiástica– que representa, tal y como ha sido escenificado en los últimos doscientos años en su ciudad; máxime si tal ciudad es Sevilla, donde el peso de la nobleza y de la iglesia es evidente. Los túmulos elegidos corresponden a esos dos bloques sociales que representan así la legitimidad de su poder a nivel local. Señalemos que no es frecuente contar con grabados de este tipo de túmulos: los costes que suponen o incluso la conciencia de salirse de lo permitido, dejan sólo espacio ocasional para el folleto descriptivo del túmulo, tampoco frecuente en este tipo de casos, bastando, en general, la impresión del texto del sermón predicado en dichas honras. Y aún más infrecuente resulta si el fallecido es eclesiástico, no siendo habitual, siquiera, contar con grabados de túmulos elaborados para las honras papales hechas fuera de la corte.

La sincronía de los túmulos nos posibilita el reflejo de un momento de la Sevilla de mediados del s. XVIII. Es posible que en ambos coincidan artistas como el pintor Francisco Miguel Ximenez¹ –quien tenía conocimientos «de arquitectura y de perspectiva» (Silva, 2011: 307,308; Ceán, 1800: T. VI, 6 y ss.) idóneos para el diseño de túmulos– y el retablista Juan Cano. G. Solache da la probabilidad de que ellos fueran los artífices del túmulo de José Dávila Tello de Guzmán,² grabado por Pedro Tortolero. Y quizás también lo fueran del de Eugenio

1. Francisco Miguel Ximenez fue natural de Sevilla y falleció ahí en 1792. Fue discípulo del pintor Domingo Martínez, relevante en la Sevilla contemporánea. Llegó a ser Secretario y Primer Teniente de Pintura en 1775 y Director de la Academia Hispalense de las Tres Nobles Artes desde 1785.

2. Solache, G., *Túmulo en honor de José Dávila Tello de Guzmán, Duque de Montemar (1750), de Pedro Tortolero*. En <<https://www.museodelprado.es/coleccion/nuevas-adquisiciones/2009/emtumulo-en-honor-de-jose-davila-tello-de-guzman-duque-de-montemarem-1750-de-pedro-tortolero/>> 22- 6 14.

González Moreno, donde sólo constan los apellidos en el grabado: «Ximenez y Cano por afectos»; si esto indica quien subvenciona a dichos artífices, no es la forma habitual de hablar del dibujante y grabador de la estampa, ni del retablista, lo que queda sin especificar. R. M. Salazar da la posibilidad de que estos fueran Mateo Ximénez, «platero grabador» de la Sevilla de esos años, y José Cano,³ retablista, que trabaja con Joaquín Cano «en los santos y santas de los laterales del ático de la Iglesia de San Vicente, fechados en 1753» (Salazar, 1993: 90). La vinculación con la Iglesia de San Vicente en estos últimos es interesante para relacionarlos con el túmulo de José Dávila, hecho aquí en 1750. ¿Puede haber una confusión entre los nombres de los retablistas Juan y José Cano?

El primero [fig. 1] es el levantado en mayo de 1748 para el padre Eugenio González Moreno (1698- Sevilla, 1748), Examinador Sinodal del Arzobispado de Sevilla, dos veces Abad del Colegio de San Basilio Magno de Sevilla –en cuya Iglesia se erige este túmulo–, dos veces Padre Provincial de Andalucía y Vicario General Electo de las Provincias de España de la orden basiliana, según la presentación que se le hace en el folleto impreso que describe sus honras, el cual incluye un grabado del túmulo.⁴ La calidad de este grabado y, suponemos, su fidelidad descriptiva son tales, que se pueden observar en las cartelas de los jeroglíficos, trazos de sus imágenes. La estampa nos presenta un monumento con forma de baldaquino, abierto, para poner en su centro el féretro. Es de planta ochavada,

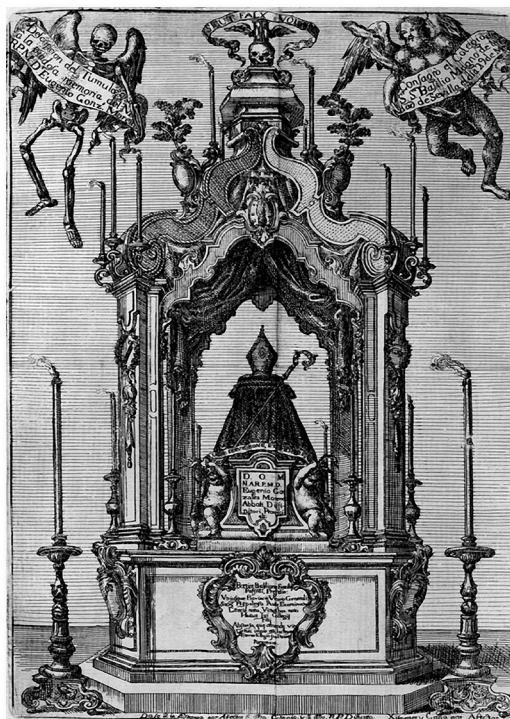


Fig.1. Túmulo de Eugenio González Moreno. *Oración fúnebre panegírica [...] Sevilla. 1748. Sevilla. Biblioteca General de la Universidad. A-113/079(8).*

con un alto basamento sobre una pequeña basa. Tal basamento tiene, en sus cuatro lados estrechos, grandes cartelas enmarcadas con elementos vegetales, rococó, donde se colocan jeroglíficos, según recoge la propia imagen del grabado; con cartelas semejantes pero más espaciosas se decoran los cuatro lados anchos, ocupados también por jeroglíficos. Pero el del lado principal según el grabado, el que se observaría desde el coro, tiene un epitafio en latín, en elogio

3. Ceán habla de otro autor, Joaquín Josef Cano, pintor, natural de Sevilla (donde fallece en 1784), también discípulo de Domingo Martínez. Habría coincidido con Francisco Ximenez en la Academia Hispalense, donde fue secretario. Todo lo cual dificulta su confusión con Juan, retablista. Ceán, 2001 [1800] Tomo primero, p. 225. ¿Pueden ser una misma persona Juan y José Cano?, ¿pueden ser la misma persona, siguiendo a Ceán, Joaquín y José?

4. *Oracion fúnebre paneyrica, que en las solemnes y sumptuosas exequias que celebros el mui Religioso Colegio de N. P. S. Basilio Magno de la Ciudad de Sevilla, con asistencia de Comunidades y Caballeria, el día 29 de Mayo de 1748 a la Dolorosa memoria de la muerte de el M. R. P. Mro. D. Eugenio Gonzalez Moreno, Examinador Synodal de este Arzobispado, Abad que fue dos veces de dicho Colegio, Provincial otras dos de la Provincia de Andalucía y Vicario General electo de las Provincias de España, dixo el P. Predicador D. Juan de Galvez, Predicador Mayor de dicho Colegio de Sevilla.* Con licencia en Sevilla, en la Imprenta de los herederos de Manuel de la Puerta, en las Siete Revueltas.

al difunto.⁵ Sobre el basamento se eleva el baldaquino, también ochavado, abierto en sus cuatro lados anchos y cubierto de forma rococó, por una cúpula cuyas cuatro nervaduras mixtilíneas –a modo de gigantes ménsulas en los extremos– se apoyarían en las pilastras que conforman los cuatro lados cortos del ochavo, uniéndose en el centro de la cúpula y elevándola en un remate que sujeta una peana. Sobre esta, una calavera apoya un reloj de arena con alas, que se rodea por una filacteria con la inscripción «Sicut falx volans», inscripción que acentúa su violencia con la palabra «guadaña»,⁶ referida al veloz transcurso del tiempo.

La parte exterior de las pilastras se decora con imitadas coronas de laurel, alusivas a la gloria eterna; según el grabado, el interior de estas coronas tiene decoración jeroglífica. Las cuatro nervaduras de la cúpula determinan las cuatro grandes aberturas de los lados anchos del ochavo, a través de las que se ve el interior del baldaquino. Aquí, detrás y debajo de unas cortinas que adornan muy teatralmente –recogiéndose en lo alto del centro de la abertura con una cartela–, aparece el féretro. De estas cuatro cartelas, la que nos muestra el grabado, representa el escudo de la Orden de S. Basilio: una gran columna de fuego que se eleva de la tierra –imagen de la fe–, flanqueada por una rama de roble –símbolo de la fortaleza– y otra de laurel –símbolo de la victoria o gloria eterna–, definiendo un óvalo; en la parte superior y externa, este óvalo culmina en un sol que contiene una cruz y el nombre

de Cristo (ΙΧΧϞ⁷). Abajo, el féretro se cubre de rica tela de luto y en su parte superior se colocan las insignias del rango del fallecido, en forma acostumbrada: sobre una almohada, la mitra con ínfulas y el báculo, como corresponde a abad mitrado. Dicho ataúd está elevado sobre un podio que contiene una cartela con la abreviatura D.O.M. (*Deo Optimo Maximo*), el nombre del difunto y sus cargos. Flanquean el podio dos niños muy barrocos, de cuerpo entero y probablemente de tamaño natural, que extienden una filacteria con la inscripción «Euge, serve bone, et fidelis; quia in pauca fuisti fidelis», título y motivo argumental del sermón, tomado del Evangelio de S. Mateo, 25, 21,⁸ identificando simbólicamente la interjección *euge* latina y el nombre, Eugenio, del difunto.

Por la parte exterior a la cúpula y rodeándola, habría cuatro cartelas con jeroglíficos, de las que sólo vemos dos; a diferencia de las anteriores, tienen un gran penacho vegetal en su parte superior. Según el grabado, el túmulo se rodearía de, al menos, 24 velas,⁹ todas ostensiblemente humeantes, aludiendo a la rápida consumición de la vida. Con ellas se sobrepasa el límite permitido para persona no regia que, según pragmática de 15 de noviembre de 1723, era de 12 hachas (Varela, 1990:155). Así mismo excede tal límite en el modelo baldaquino usado, reservado para la realeza, que integra en su forma las connotaciones del altar paleocristiano, contenedor en su interior de reliquias de santo, aquí asimilables simbólicamente a las del religioso fallecido.¹⁰ Y con

5. Expresa el sentimiento y la dedicación de las honras por la familia basiliana.

6. La inscripción se puede traducir: «Como guadaña volante».

7. El nombre de Cristo en un monograma con letras griegas ya que la Orden de S. Basilio Magno o de Cesarea (s. IV), Padre de la Iglesia Griega, tiene su origen en esta zona.

8. La cita bíblica completa es: «Muy bien, siervo bueno, siervo diligente y leal; ya que has sido fiel en lo poco, yo te confiaré lo mucho: ven a tomar parte en el gozo de tu señor». (Mt 25,21).

9. Tendría cuatro grandes velas colocadas en los chaflanes de los lados cortos del túmulo; integradas en la estructura, habría otras ocho apoyadas en el basamento, flanqueando las cuatro grandes aberturas centrales; al menos dos a los pies del féretro, seis apoyadas, tres y tres, en el entablamento de las pilastras de los lados cortos de la fachada principal del túmulo y cuatro más rodeando la alta peana con la calavera y el reloj, que culmina el mismo.

10. La comparación se hace más rica si recordamos la semejanza de estos túmulos con los monumentos de Jueves Santo, contenedores del cuerpo de Cristo, cuyas connotaciones no inocentes, se aprovechan.

esto vamos a la lectura que tal túmulo nos permite –al margen de la que nos ofrecieran los jeroglíficos, de los que no conocemos noticia–, que es doble: por una parte, ensalza la figura del personaje fallecido y, con él, de la institución –su orden religiosa y por extensión, la Iglesia– con la que se vincula, asumiendo una escenificación propia de la realeza, en la forma y en la riqueza de los materiales, que imitarían mármoles coloreados, oros y sedas. Sin embargo, la segunda lectura señala cómo, sobre esas riquezas e insignias del poder del abad y a pesar de todas las honras terrenas, éstas sólo acompañan a un difunto: el triunfo lo tiene, en la parte superior, la muerte, significada con la calavera y el reloj de arena alado, «guadaña volante», en una impresionante *vánitas*.

Al margen de la fábrica, el grabado¹¹ presenta en las esquinas superiores, sobrevolando a los lados de la cúpula, dos figuras aladas: un esqueleto a la izquierda y un hombre maduro, barbado y con un ligero paño, a la derecha. Ambos portan cartelas cuyo contenido, unido, daría título a lo representado: «Descripción del Túmulo q a la piadosa memoria de N. R. P. M. Dn. Eugenio Gonzs. Moreno» (lleva a la izquierda el esqueleto), «Consagro el Colegio de Sr. Sn. Basilio Magno de la ciudad de Sevilla el día 29 de mayo» (en la cartela del segundo).

Tales personajes son la Muerte y el Tiempo, flanqueando la calavera con el reloj alado.

Teniendo en cuenta tal título y el motivo del grabado, resulta extraño que el folleto no incluya la descripción del túmulo. Podemos pensar que el grabado es la propia descripción, imagen de lo que hubo; sin embargo, dada la mentalidad de la época, para la que lo esencial es la palabra y la imagen mera ilustración, tal conclusión sería arriesgada. Por otra parte y ya que la filacteria con la cita de S. Mateo es el título y motivo del desglose argumental del sermón, se podría especular con que éste, que se divide en distintos bloques, pudiera, con ellos, referir los motivos temáticos específicos, desarrollados en los distintos jeroglíficos, hijos todos del mismo autor, Juan de Gálvez, monje también de S. Basilio y autor de la dedicatoria del texto, donde insiste en los mismos temas. Gálvez fue autor en otras ocasiones de decoraciones jeroglíficas y efímeras (Pastor, 2008: 1007-1024),¹² por lo que nuestra teoría no sería inoportuna. Así, observamos párrafos, con sus citas bíblicas, que pudieron constituir los jeroglíficos del túmulo; habla de la rapidez en el paso del tiempo, lo que se plasma EN la imagen que corona el túmulo; menciona el sol, el rayo y la flor, de duración breve, imágenes del difunto, tempranamente fallecido a los cincuenta años;¹³ y finaliza con una reflexión

11. Este grabado (30 x 20 mm.) está en una hoja plegada en el interior del folleto.

12. Juan Gálvez fue abad de este convento desde 1766 a 1774 y autor de otros folletos impresos, descriptivos de fiestas religiosas con decoraciones efímeras y jeroglíficas, así como de otras obras de contenido religioso. Pastor, 2008: 1007-1024.

13. «No es la vida otra cosa que una muerte [...] Es la vida una sombra, un viento, un raptó. Es la muerte una noche, un pasmo, un sueño. Y la distancia que hai de noche a sombra, de raptó a sueño, y de viento a pasmo, es la misma que hai de muerte a vida [...] Quien vera a el Sol, que desplegando luces matiza con sus rayos las esferas, que juzgue los fulgores de su Oriente por los pardos horrores de su Ocaso? Quien verà un Rayo, que abortando incendios corre veloz el ámbito del aire, que tenga los afanes de su arder por signos evidentes de acabar? O quien verà una Flor, que entre sus hojas tributa con frescura sus aromas, que piense, que las risas con que nace son lagrymas tempranas con que muere? Pues no hai duda, que el Sol, la Flor, y el Rayo se ponen, se marchitan y se acaban, enlazando los bríos del nacer con los últimos ayes del morir: *Oritur Sol et occidit*. (Ecclesiastes, I), *Flos egreditur et conteritur* (Job, 14), *Fulgur exit ab Oriente, et paret in Occidentem* (Matth., 24) [...]. No comenzaba ahora nuestro Sol a derramar los rayos de su luz?, *Oritur Sol?*, No se forjaba ahora nuestro Rayo flamígero y veloz en su carrera?, *Fulgur exit ab Oriente?*. No descollaba ahora nuestra Flor con los mejores visos de su ser? *Flos egreditur?* Pues este Sol brillante donde esta? *Occidit*. Este Rayo veloz adonde para? *Paret in Occidentem*. Esta Flor Basiliiana donde vive. *Conteritur* [...]». Galvez, 1748: 4.

en torno a las palabras del título, cuyo colofón vemos en el epitafio.¹⁴

Al pie del grabado calcográfico, dice: «Dase a la Estampa por Afectos de Dicho Colegio y de dicho R. P. Difunto. Ximenes y Cano por Afectos»; así, la intervención de estos admiradores, habría posibilitado la elaboración del túmulo, su posterior grabado y la propia impresión del folleto, el cual finaliza con otro grabado [fig. 2], a modo de colofón, de la misma mano que el anterior y con una representación iconográfica de la muerte muy semejante a la vista. Aquí, en el interior de un recuadro de florecillas,¹⁵ se dibuja, en un rectángulo, una estancia con un esqueleto coronado y alado, de pie, que sostiene en su derecha un arco con tres flechas y en su izquierda una guadaña en la que descansa a modo de bastón. En torno a sus pies, en el suelo, una tiara papal, una mitra y un sombrero de alta jerarquía eclesiástica, afirmando el poder de la muerte que reina sobre todos los poderes —aquí sólo eclesiásticos—, dispara sus flechas y siega las vidas con prontitud y rapidez, lo que vendría a ser un resumen de lo anteriormente expuesto.

Más nos podemos detener en el túmulo [fig. 3]¹⁶ del noble sevillano José Dávila Tello



Fig. 2. Colofón. *Oración fúnebre panegírica* [...]. Sevilla. 1748. Sevilla. Biblioteca General de la Universidad. A-113/079(8).

de Guzmán (Sevilla, 1710 –Madrid, 1750), de quien conocemos datos de su biografía¹⁷

14. Dice: «Aquí paran las honras y los tymbres que en su vida animaba nuestro Padre. Aquí duermen las dichas y alegrías que en su nombre nos daba nuestro Eugenio: *Euge*. Aquí descansa el sabio mas humilde. Aquí yace el Humilde mas sapiente: *Serve*. El mas Bueno, Amoroso y Compasivo: *Bone*. El mas Fiel, Desvelado y Generoso: *Fidelis*» (Gálvez, 1748: 38).

15. Que se completa con dos pequeñas cruces de Malta en las esquinas inferiores; aunque sea por ajustes de espacio, es curiosa la inclusión de un signo de interrogación en el centro de las dos franjas horizontales y de una exclamación en las verticales.

16. *Breve descripción del Túmulo y Magníficas Exequias, que en la Parroquial de San Vicente de Sevilla mandó hacer en el día tres de Agosto de 1750, la Ilustrísima Señora D^a. Ana Dávila Tello de Guzmán y Medina, a la tierna memoria de su difunto hermano el Excmo. Señor Don Joseph Davila Tello de Guzmán y Medina, Duque de Montemar, Conde de Valhermoso, Grande de España de Primera Classe, caballero del Orden de Calatrava, Comendador de Arcoléa, Theniente General de los Reales Exercitos de Su Mag. Comandante en Jefe de la Brigada de Carabineros Reales, e Inspector privativo de ella, etc.* Con licencia: En Sevilla, por Joseph Padrino, Impressor y Mercader de Libros, en Calle de Genova.

17. Nace en Sevilla en 1710. Es hijo de Lorenzo Dávila y Rodríguez de Medina, I conde de Valhermoso, y de Ana Laurencia Tello de Guzmán Medina y Villegas, padres de siete hijos: Luisa Josefa, Martín, Francisca María, Juan José, Ana Josefa (quien levantará el túmulo que estudiamos), José (nuestro protagonista) y Lorenzo. El padre, Lorenzo Dávila, militar, participó en importantes campañas en época de Carlos II y también en la Guerra de Sucesión, al mando de regimientos sevillanos peleando a favor de Felipe V; fue Caballero Veinticuatro del Ayuntamiento de Sevilla; en 1670, con otros 35 nobles, fundó la Real Maestranza de Caballería, de gran peso institucional nobiliarío en la ciudad. José Dávila, por el pronto fallecimiento de sus padres, fue educado por su tío Juan Dávila, de la Compañía de Jesús; casó en 1729 con M^a Magdalena Carrillo de Albornoz y Antich (1707- 1790), II Duquesa de

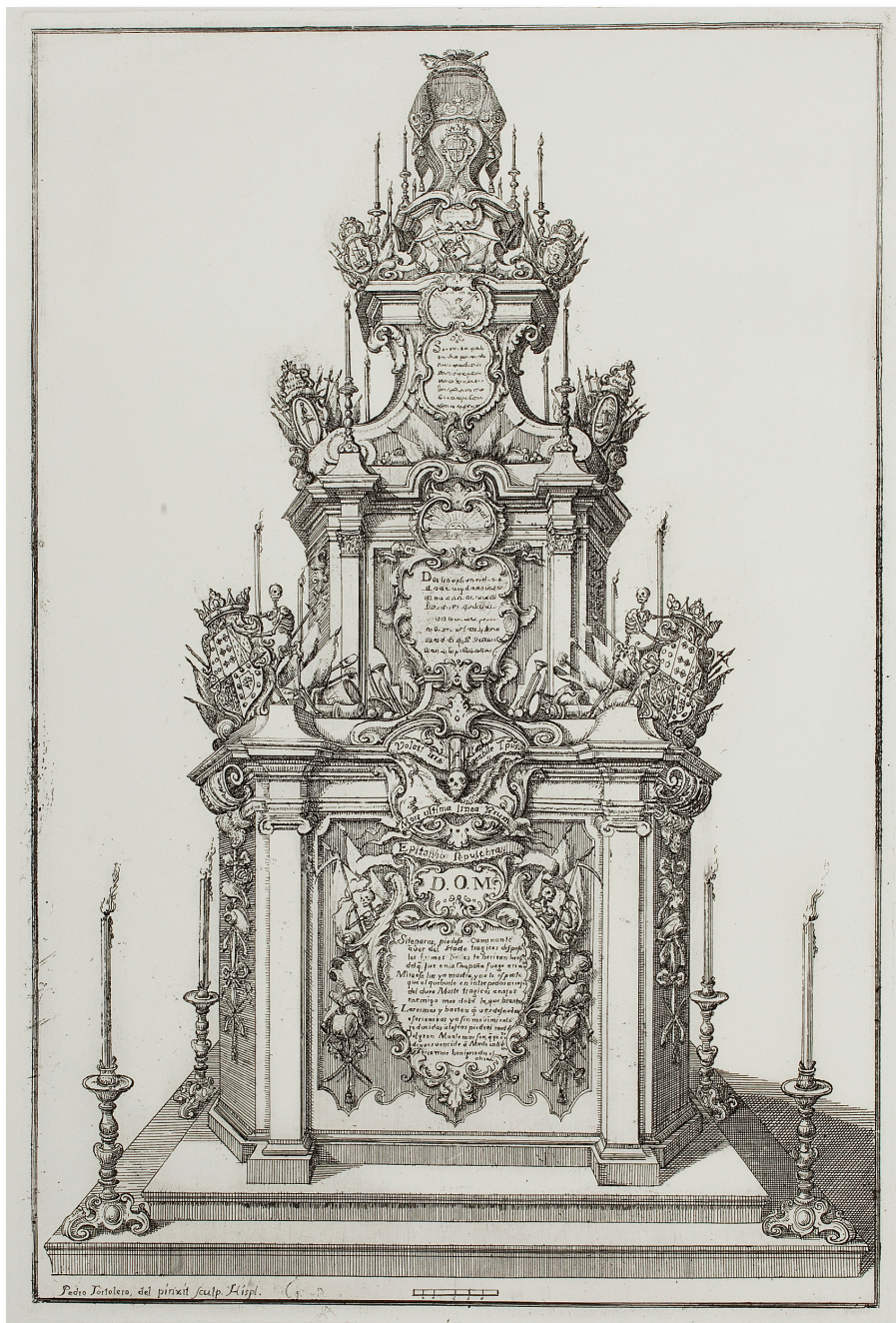


Fig. 3. Túmulo de José Dávila Tello de Guzmán. Sevilla. 1750. Madrid. Museo Nacional del Prado.

Montemar, con la que tuvo dos hijas, M^a Josefa y M^a Francisca. Su carrera militar le llevó las campañas de Orán, Nápoles, Bitonto, Gaeta, Capua, Piacenza...; alcanzó los grados de Teniente General de los Reales Ejércitos, Comandante e Inspector de la Real Brigada de Carabineros y Mariscal General de Logis de la Caballería de Italia. José falleció en Madrid el 21 de julio de 1750 (Cadenas, 1987: 93 y ss.).

que lo describen como brillante militar. Muere en Madrid el 21 de julio de 1750, a los 40 años, de forma repentina. Pero será en Sevilla donde su hermana Ana patrocine el túmulo que nos ocupa, en la Iglesia de San Vicente, probablemente y como vimos, recurriendo a los artífices Francisco Miguel Ximénez y Juan Cano. Para la estampa acude a un grabador reputado en la Sevilla del momento, Pedro Tortolero¹⁸ –como Ximénez, discípulo de Domingo Martínez– quien, en estos años, hace grabados de túmulos y otras arquitecturas efímeras,¹⁹ así como las famosas vistas de la estancia de Felipe V en Sevilla.²⁰ Por tanto, la intervención de Tortolero en este grabado²¹ le aporta prestigio y calidad: el grabado permite leer en él, el contenido de algunas cartelas e identificar jeroglíficos descritos.

El túmulo presenta una planta ochavada sobre una doble basa cuadrada superpuesta; en las esquinas del primer nivel se colocan cuatro grandes cirios. La fábrica se compone de tres cuerpos decrecientes; el primero y el segundo se estructuran con un lenguaje clásico, jónico el primero y corintio el segundo, con cuyas pilastras y entablamentos sobresalientes se define sólidamente la estructura. El tercer cuerpo está conformado por cuatro gigantescas ménsulas que originan una superficie más reducida por la parte superior, de sección ochavada, la cual soporta un podio con el féretro cubierto por un paño mortuorio y las insignias propias del rango del fallecido:

un bastón de mando, una espada y un sombrero de plumas.

En los lados amplios del primer cuerpo se colocan grandes cartelas, orladas con ornamento vegetal y flanqueadas por esqueletos con guadañas, entre despojos militares (armaduras, espadas, celadas, clarines, timbales, banderas...) –todo en relieve–, constituyendo una impactante *vanitas*: si los despojos militares evocan triunfos en batallas terrenales, la muerte, sobre ellos, minimiza su importancia. En los lados estrechos del mismo nivel se colocan despojos militares entrelazados que incluyen escopetas, vinculándose, iconográficamente, a su momento. Encima del entablamento del primer cuerpo y sobre los lados cortos del ochavo, se colocan dos esqueletos exentos que sujetan grandes escudos nobiliarios, correspondientes a los títulos del difunto: honores terrenos que también menguaría la muerte. Se rodean de más despojos militares exentos –ahora también con cañones y balas– que se extienden sobre todo este entablamento, en toda la zona del retranqueo del segundo cuerpo. Los lados anchos y estrechos de éste se estructuran como el primero. Y sobre su entablamento, se levantan las grandes ménsulas del tercero, en cuya base, se repite el motivo de los despojos militares, centrando aquí la decoración celadas, terciadas hacia la derecha y empenachadas –como corresponde al rango nobiliario del difunto–.²² En la base en la que se levanta el podio que sujeta el féretro, más despojos militares; pero aquí,

18. Fue natural de Sevilla, donde fallece en 1766. Ceán dice de él que fue mediocre pintor y grabador. Ceán, 1800: Tomo quinto, pp. 69 y ss.

19. Como el monumento levantado por los plateros con motivo de la proclamación al trono de Fernando VI, en 1746. Sanz, 1996:191 y ss.

20. Reflejan el momento de su entrada y la translación del cuerpo de S. Fernando a su nueva urna. Ambos grabados integran la famosa obra de L. B. de Zúñiga, *Anales Eclesiásticos y Seglares de la M. N. i M. L. Ciudad de Sevilla* (Sevilla, 1748). Ver Aurora León, *Iconografía y Fiesta durante el Lustró Real: 1729 -1733*. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1990. 21. En el grabado dice: «Pedro Tortolero del pinxit sculp. Hispl.». Las medidas del grabado son: 416 mm x 274 mm. Ver la ficha del grabado, de la colección del Museo del Prado, por Gloria Solache: *Túmulo en honor de José Dávila Tello de Guzmán, Duque de Montemar (1750), de Pedro Tortolero*, en <<https://www.museodelprado.es/coleccion/nuevas-adquisiciones/2009/emtumulo-en-honor-de-jose-davila-tello-de-guzman-duque-de-montemarem-1750-de-pedro-tortolero/>> 22- 6- 14.

22. Para estas cuestiones ver José Assensio y Torres, *Varia Comensuración de Juan de Arfe y Villafañe* Nueva edición corregida. Madrid, Imprenta Real, 1806, Tomo II, Libro Octavo, pp116 y ss.

sentado encima de ellos, en el lado principal del túmulo, hay un esqueleto meditando (sentado, apoyando el codo izquierdo en su rodilla, y sujetando con la mano la cabeza), como contemplando el edificio que tiene bajo sus pies, incluidos los escudos nobiliarios y los despojos militares, glorias terrenas vencidas por la muerte; y este no es el sentido triunfal con el que se suele colocar a la muerte en estos túmulos, sino la reflexión apesadumbrada de una *vánitas*. Sobre ella sólo resta el féretro con las cenizas del difunto. Y como veremos por los jeroglíficos cuya línea vertical ella culmina, la esperanza en la otra vida, oscurece su dudoso triunfo.

Si en todos los niveles hay un mínimo de cuatro grandes cirios, en este último, rodeando al féretro, hay, al menos, ocho: según el grabado, habría un total de 20, excediendo el límite de los permitidos.

Pensamos que el jesuita Florencio de Gante,²³ autor del sermón, lo fue también de los jeroglíficos y del texto que los describe a ellos y al túmulo. Como tal autor de lo literario, en esa descripción –anónima, como restándole valor–²⁴ presta muy poco cuidado a la estructura arquitectónica y a su decoración –remitiendo a la contemplación de la estampa–,²⁵ para narrar fundamental-



Fig. 4. Colofón. *Breve Descripción del túmulo [...]*. Sevilla. 1750. Granada. Biblioteca de la Facultad de Teología de la Compañía de Jesús. A-G 19 f-1750. Biblioteca Virtual de Andalucía.

mente el contenido de los jeroglíficos y sus octavas. Y en alguno alude a aspectos que desarrolla en el tema del sermón. Siguiendo la visión principal del túmulo que nos ofrece el grabado, la visión desde el coro, observamos, en el primer cuerpo, una cartela central con un texto: «epitaphio a su memoria».²⁶ Este hace un resumen del contenido simbólico del propio túmulo, una *vánitas* fundada en cómo, el valiente militar, vencedor en múltiples batallas, es finalmente vencido por la muerte. Sobre esta

23. Este jesuita fue «socio teólogo de la Regia Sociedad de Medicina de Sevilla», según señala Francisco Aguilar Piñal, en *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII*. Tomo IV. G-K. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, p. 58. Aquí se citan algunos textos suyos que reflejan como fue un personaje de prestigio intelectual en la Sevilla contemporánea.

24. Lleva un colofón [fig. 4] que no es una forma críptica de manifestar la autoría sino un emblema (en un óvalo inscrito en un rectángulo) en el que la Fama alada toca un largo clarín, de pie sobre una media esfera que representa el orbe. Esta figura se rodea de un texto: «Docta per orbem scripta fero». Y en el interior de la media esfera las letras J. D. y E (contraídas en una sola letra) L.P., iniciales que significan José de la Puerta, quien tuvo imprenta en Granada de 1728 a 1758, constituyendo esta su marca tipográfica, expuesta en algunas de sus impresiones. El grabado es anónimo, toscó, ajeno a Tortolero y no comprendemos su uso aquí, más allá de la asunción de un lema útil y decorativo. Más relación podría tener con el impresor del texto descriptivo del túmulo de Eugenio González, ya visto, Manuel de la Puerta, posible familiar de José.

25. Dice: «Pero haciéndose inútil la explicación de la pluma, para la clara inteligencia de este (aunque triste) hermoso todo, y de cada una de sus partes, fiasse el claro conocimiento de la distribución de sus cuerpos, de sus perfiles, resaltos y movimientos, de la imagen o estampa, que acompaña esta relación, donde podrá verse con puntualidad». El texto de la descripción va sin paginar.

26. Dice: «D. O. M./ Si te paras, piadoso Caminante,/ A ver del Hado trágicos despojos,/ Los humos tristes te herirán los ojos,/ Del que fue en la Campaña fuego errante./ Mira esa luz ya mustia, y no te espante,/ Que, al que burló en intrépidos arrojos/ Del duro Marte rápidos enojos, / Enemigo mas dócil lo quebrante./ Las Armas y Bastón, que ves desnudas,/ Essas cenizas ya sin movimiento/ Reducidas a toscas piedras mudas,/ Del Gran Montemar son, que ya contento,/ De haver vencido a Marte en lides crudas;/ A Parca mas benigna dio el aliento».

cartela central hay otra que se incrusta en el entablamento y enlaza con la cartela del segundo cuerpo; en esta, el punto central es una calavera alada en la que se superpone un reloj de arena, detrás del cual se extiende una filacteria con la inscripción «Volat irrevocabile tpûs»²⁷ y debajo de la calavera otra: «Mors ultima linea rerum».²⁸

En los lados anchos del primer cuerpo se disponen tres jeroglíficos: primero en el lado del evangelio: se pintan «dos Cytharas y una mano batiendo las cuerdas de la una con este lema: 'Uno utraque personat ictu'», representando al difunto y a su hermana Ana, la promotora de las honras; el texto de la descripción y la octava que acompaña en el túmulo explican que, según la creencia, en dos cítaras «templadas en un mismo punto», al hacer sonar –o herir– una, también suena la otra. Así, ambos hermanos, tan unidos, han sido heridos a un tiempo. Es la única referencia a la hermana, no habiendo, por otra parte, referencias ni a la mujer ni a las hijas del difunto ni a otro familiar. La fuente indudable está en Lorenzo Ortiz, en «No la una sin las dos»,²⁹ donde se concierta el toque de tres violines (las tres potencias del alma).

Al otro lado, en la cara de la epístola, se pintó el sol ocultándose en el mar; momento, según algunos autores, en el que tiene mayor tamaño que cuando nace y, en ese

momento, es cuando nace en el hemisferio opuesto.³⁰ El lema es «Non moritur»,³¹ representando cómo, detrás de la muerte, se abre otra vida mejor: «Nuevo imperio de luces gana y goza [...]. Pues si cortó en su Ocaso su carrera,/ Fue adquirir a sus luces nueva espera [...]», dice su octava.

En el lado posterior, dando al altar, se pinta «un hermoso baxel medio sumerjido en alta Mar», con el lema «Ventus est vita mea».³² Así señala que el viento de la vida es bueno mientras lleva al barco (o persona) atravesando el mar (o vida), pero puede destrozar tal vida, como lo hace con el barco un huracán: «[...] bella nave,/ Que atropellando espumas con la quilla,/ Volaba en competencias con el ave;/ Pero quan presto al huracán astilla [...] / o, noble Montemar, baxel famoso [...]». Esta comparación, muy usada con distintos matices pero, en general, vinculando a la nave y al mar con el tránsito por la vida, sirve también aquí para aludir a las victorias navales del difunto.

Pasamos al segundo nivel. En él, en el sitio de preferencia, es decir, encima del epitafio y de la calavera con el reloj, se coloca un jeroglífico que nos habla de la otra vida a la que Dios, por amor a sus «altas prendas», se habría llevado al joven duque; se figuró a «Ganimedes con una corona elevado por el aire, sobre un Aguila, con este mote: 'Rapti Ganimedes honores'³³[...]»: «No

27. Cita tomada, aunque no lo señale el autor, de Horacio, *Epístolas I*, XVIII, 71: «Semel emissum volat irrevocabile verbum». Se modifica al cambiar *tempus* por *verbum*.

28. Cita tomada, sin mención del autor, de Horacio, *Epístolas I*, XVI, 79: «Mors ultima linea rerum est».

29. Lorenzo Ortiz, «No la una sin las dos», en *Memoria, Entendimiento y Voluntad. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo moral y en lo político*. Sevilla, Juan Francisco de Blas, Imp. Año 1677, p. 103. En ella, con un arco se tocan a un tiempo tres violines juntos, aludiendo a lo unidas que están las tres potencias del alma (memoria, entendimiento y voluntad). Desconocemos la fuente de nuestro mote.

30. Señalamos como, según el grabado, estaría dispuesto en el segundo nivel de la parte frontal, lo que estaría en contradicción con la descripción textual, que sitúa en ese lugar la imagen del rapto de Ganimedes. Habría que recordar las muchas veces que este jeroglífico es usado en los túmulos de honras regias, donde la imagen del sol tiene especial simbolismo vinculado a la corona, y a la muerte y sucesión en la misma. Ver V. Mínguez, *Los Reyes Solares*, Universitat Jaume I, Castellón, 2001.

31. Este lema provendría, aunque el autor no lo señala, de S. Pablo, en su *Epístola a los Romanos*, 6, 9: «Christus resurgens ex mortuis, iam non moritur; mors illi ultra non dominabitur».

32. Este lema, aunque no lo dice el autor, está tomado de Job, 7,7: «Memento quia ventus est vita mea», expresión de la fugacidad de la vida.

33. Este mote, aunque no lo cite el autor, está tomado Virgilio, *Eneida*, libro I, 28.

me lamentos, pues o caminante,/ (Habla Montemar) en esta fossa:/ Que si he dexado bienes tan grosseros,/ Me sirven de Tapete los Luceros». ³⁴ Pudo ser fuente de este jeroglífico el emblema IV de Alciato, «In deo laetandum», al que Diego López y Juan de Horozco ³⁵ añaden el sentido del rapto espiritual; pero en nuestro jeroglífico, el amor tiene la misma dirección que en el original de Alciato: es Dios quien, por amor, decide llevarse al aún joven difunto, que pasaría a gozar de mejor vida.

En el lado del evangelio se pintó «un Lirio abierto inclinado hacia la tierra, desmayada su lozanía, y ya marchito», ya que las flores más delicadas son las que antes caducan: alusión a la corta y fecunda vida del duque, semejante a esta flor, lo que se señala en la octava; se acompaña del mote: «Deponit honorem». ³⁶ Recordemos cómo el lirio, o flor de lis, con una iconografía semejante, ha sido usado en los recientes túmulos elaborados por el fallecimiento de Felipe V (9-7-1746) –y antes, en los de su padre, Luis Delfín de Francia (14-4-1711), su hermano Luis, también Delfín (18-2-1712), su abuelo Luis XIV (1-9-1715) y su hijo Luis I de España (31-8-1724)–, en casi todas las ciudades de España –lógicamente en las borbónicas, en los de época de guerra. De esta manera, el lirio, en un difunto de esta

familia pro-borbónica, tendría connotaciones que le acercaría a la corona.

En el lado de la epístola se pintó una palma, «señal de Victoria» y propia de los triunfadores ya que nunca se vence por ninguna sujeción y sólo se inclina por el peso de sus frutos: la aquí representada, «por la abundancia de sus frutos inclinaba la copa hacia la tierra». Su mote: «Pondere pressa cadit». ³⁷ Y según el texto y la octava, es imagen del duque que resiste «trabajos, fatigas y batallas» y sólo «los frutos de sus virtudes, y Christiana vida, lo rindieron en sossiego dulce». Quizás la fuente de este jeroglífico esté en Alciato (emblema XXXVI: «Obdurandum adversus urgentia»), en el que la palma representa fortaleza frente a adversidad, añadiendo el sentido cristiano y espiritual de Daza Pinziano y Diego López (Alciato, 1985: 70 y ss.).

Mirando hacia el altar mayor, se pintó una flor de aquellas que, una vez arrancadas, «sueltan con más facilidad [...] partículas olorosas», con el mote «Avulsus viret». Se asemeja al difunto, quien «con su fallecimiento ha hecho mas perceptible a todos el olor de sus virtudes que subieron a esfera mas sagrada»: «Pues de su vida heroica la fragancia,/ Llena la tierra, mejoró de estancia». ³⁸

34. Comentarios semejantes a los de este verso, vemos en el desarrollo del sermón.

35. Para Alciato y Diego López ver: Alciato. *Emblemas*. Edición de Santiago Sebastián. Akal, Madrid, 1985, p. 31 y ss. Juan de Horozco y Covarrubias: sin lema; libro 3, emblema 25; en *Emblemas Morales*, Segovia, Impreso por Juan de la Cuesta. Año de 1589, fol. 151 b.

36. Tal mote pudo sacarse del poema sobre el verano de Adriano Junio, publicado en *Poëmatum Hadriani Iunii Hor-nani Medici Liber Primus Continens Pia et Moralia carmina, quorum indicem post encomiástica carmina reperies*. Iamprimum in lucem prolata ab authoris Nepote. Lugduni, ex Officina Ludovici Elzevirii, 1598, pp. 157-158. La frase completa sería: «Aestas [...] falce cadunt segetes, tondentur gramina campi,/ corniger atque aries lanæ deponit honorem».

37. Este mote se asemeja (aunque con un significado muy distinto), al de la Empresa 32 (Segunda Parte), «Pondere pressa meo», de Juan Francisco de Villava, en *Empresas Espirituales y Morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613, p. 61. Pero más cercano en el sentido y con la misma frase, es el verso 20 de la carta versificada, dedicada al poeta italiano Faletto, por el humanista español Juan de Verzosa, publicado en el libro de Faletto *De Bello Sicambrico*, Venecia, Aldo Manucio, 1557, p. cxx-cxxi. Dice: «[...] sed nunc qui potero nutanti ferre Thaliae/auxilium? nimio pondere pressa cadit». (Para este texto y los autores mencionados ver: Eduardo Delpino González, «Grudia me tenuit cultrix studiosa Minervae: Textos relacionados con la estancia en Lovaina del humanista español Juan de Verzosa» en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2003, 23, núm. 1, ISSN: 1131-9062, pp. 171-209.

38. Hay un emblema de Cristóbal Pérez de Herrera en *Proverbios morales y consejos christianos, muy provechosos* (Madrid, Luis Sánchez, 1618, p. 43), cuyo mote dice: «Semper odoratis spirabunt floribus arae»; consiste en un ramillete

Y en la parte superior de los cuatro lados achaflanados de este segundo cuerpo, se colocan otros cuatro jeroglíficos, ahora sin octava. El primero –según el grabado y ya que el texto descriptivo no especifica– en el lado de la epístola, representa a «una mano, que con una Hoz segaba mieses», con el mote «Julio cadunt», aludiendo a la temprana muerte del duque, acaecida en julio: «lo adelantado de su muerte, que no aguardó el tiempo regular de la siega». La siega es frecuente imagen de la muerte³⁹ y ésta se representa con una guadaña, con la que también se alude al tiempo y su paso veloz e inexorable.

El segundo –si atendemos al grabado, en el lado del evangelio–, representaba un bastón sostenido por una mano, con el mote «Mihi numen et ensis». Le flanquean (y esto no se recoge en el grabado) Amaltea derramando «flores y riquezas» de su cornucopia y Palas que le arroja trofeos militares. Así se atribuye al duque logros en ambos aspectos. La cita completa es «Virtus mihi numen et ensis», de la *Tebaida* de Publius Papinius Statius (libro 3, v. 615).⁴⁰

En uno de los dos ochavos posteriores, se pintó un laurel con el mote «Quem nec jovis ira, nec ignis»,⁴¹ «por juzgarse ser este árbol exempto de los rayos e insignia de los triumphos», y crearlo, por tanto, propio del duque, triunfante y no objeto de la ira divina. Según Diego López en su comentario del emblema CCX de Alciato, «Laurus», el lau-

rel «tiene fuerça contra el rayo» y «es señal de victoria», vinculándose incluso al triunfo de Carlos V en Tunez (López, 1670: 703-704; Alciato, 1985: 251), inmortal, como el laurel; todos estos aspectos son reelaborados para el duque en nuestro emblema.

En el otro ochavo se pintó «a las tres Gracias sosteniendo un Morrión con el mote '*O nimium dilecte Deo*'», señalando las «gracias, assi de Naturaleza como de Fortuna, assi en los negocios políticos, como en los lances de guerra» de que gozó el duque –enlazando con el sentido completo de la cita, tomada de Claudiano,⁴² que señala el apoyo divino a Honorio–, lo que nuestro difunto agradece a Dios; por eso, Dios «le concede una muerte de Justo, quieta y sossegada».

Pasamos al tercer cuerpo; se pintó en el centro de la parte que mira al coro, es decir, arriba del jeroglífico del rapto de Ganimedes –recordemos: según el texto, que no según el grabado–, el Ave Fenix renaciendo de sus cenizas, «hypotetico geroglifico que denotaba, que el difunto Duque, de las mismas cenizas de su sepulchro renacia mas glorioso à mas afortunada vida», siendo esta una imagen reiterativa en la iconografía de los túmulos funerarios. El mote es «Surgit redivivus in astra»; y la octava le dice a la muerte como no ha logrado llevar al olvido al duque ya que, como el Fenix, «desde el Tumulo sus huellas/ Abren camino nuevo a las Estrellas». ⁴³ Tal texto está

de flores en un búcaro e incluye la siguiente inscripción: «Placet compendiosa brevitatis». Tanto en lo que respecta a la fragancia con vinculación a lo religioso como a la brevedad, pudo inspirar a nuestro autor. La fuente del mote la desconocemos.

39. Como, por ejemplo, el emblema que lleva por mote: «Eadem qua parte rescindo» (Segunda Parte, Empresa 3ª), que acompaña al dibujo de una gavilla de flores y espigas, cortadas por una hoz, de Juan Francisco de Villava, en *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613, p. 5.

40. Fuente indicada por el autor, de la que se ha eliminado la parte inconveniente –que rechaza la existencia divina–, sirviendo así para señalar sólo los triunfos del caballero.

41. Este mote se toma de Ovidio, *Metamorfosis*, libro XV, v. 128.

42. La cita está tomada del poema de Claudiano, *Panegírico del Tercer Consulado de Honorio*: «*O nimium dilecte Deo, cui fundit ab antris/ Aeolus armatas hyemes; cui militat Aether, / Et conjurati veniunt ad classica venti*». («¡O príncipe querido de Dios, por quien el Cielo combate y acuden los vientos conjurados al toque de las trompetas!»). Claudiano. *Poemas. Obra Completa*. Intr., trad. y notas de M. Castillo Bejarano. Rev. L. Rivero García. Edit. Gredos. Madrid, 1993, 2 vols.

43. La imagen del ave Fénix renaciendo de sus cenizas es habitual en la iconografía funeraria aludiendo a la vida en el Más Allá. Desconocemos la fuente del mote pero hay una empresa de Juan de Borja, «Sic itur ad astra», que,

debajo de la ya vista imagen meditativa de la muerte, de tal forma que la lectura ascendente de esta parte central del túmulo es, a pesar de partir de la *vánitas* del epitafio, de la calavera y el reloj de arena, la esperanza en el Más Allá, representada por el rapto de Ganímedes y el renacer del Ave Fenix: la muerte, pesarosa, no encontraría realmente su triunfo.

Quedan los jeroglíficos que rodean la base sobre la que se levanta el podio con el féretro. En la parte del evangelio, en el lado ancho del ochavo, se pinta una rosa naciendo de un sepulcro, lo que se consigue gracias a las lágrimas de los familiares y amigos que «hacen reverdeza en su sepulchro la flor de sus virtudes». Esto se señala en el mote «Lachrymis florescit in urna»: «[...] ya humor mas noble la alimenta/ En llanto dulce y en afectos fieles,/ Que haciendo reverdeza su memoria,/ Alcanzan sus fragancias à la Gloria».⁴⁴

En el lado de la epístola se pintó un lucero entre tinieblas, con el mote «Emicat in tenebris»,⁴⁵ representando al duque, a quien «Tanto mas bello, quanto mas herido,/ [...] Sirvieron las sombras de su muerte/ De resaltar las glorias de su suerte». Hay una empresa de Borja, «Nocte lucent» (con un segundo mote en la cartela de la empresa que dice: «Sic virtus in tribulatione lucescit») (Borja, 1680: 2ª parte, 326-327), que

pudo servir de fuente ya que compara las estrellas que brillan en la noche con la virtud que resplandece en la tribulación.

En el lado que mira al altar, se representó una palma «cuyas ojas enlazadas formaban una corona» con el lema «Nectis sibi coronam»:⁴⁶ al igual que la palma se corona ella misma, los méritos del duque le coronan a él en la inmortalidad y «no tiene que envidiar otros honores». También hay otra empresa de Borja, con una palma y el mote «Meliora sequenti» (Borja, 1680: 2ª parte, 222-223), que podría haber sido fuente de este jeroglífico al considerar a la palma digna de quien consigue la virtud.

Finalmente, en las ochavas de este cuerpo se colocan otros cuatro jeroglíficos; si seguimos al grabado –ya que la descripción no lo especifica–, en el lado de la epístola se representa a la Fama tocando su clarín con el mote «Filius accrescens Joseph»⁴⁷ (aprovechando la cita bíblica elogiosa con el propio nombre del difunto) y «de la boca del Clarín salían estas palabras: *'Mensuram nominis implet'*,⁴⁸ pues siendo el nombre de Joseph lo mismo que *Aumento*, la Fama publica a todos, llenò las medidas de su nombre con el aumento de sus virtudes y proezas», en compleja alabanza al difunto.

En el ochavo del evangelio, siguiendo también el grabado, se pintó un navío de guerra en medio de un mar agitado. El

aunque lejanamente, pudo servir de inspiración. Juan de Borja, Primera Parte, *Empresas Morales*, Ed. e Introduc. de Carmen Bravo Villasante, (Fundación Universitaria Española, Madrid, 1981), de la ed. de Bruselas, 1680, pp. 90-91 (de la ed. de 1680).

44. Desconocemos las posibles fuentes de este jeroglífico.

45. El autor señala su inspiración en el Libro II de la *Eneida*, v.693, 694, de Virgilio: «*Coelo delapsa per umbras stella facem ducens multa cum luce cucurrit*». Pero quizás también el tema y sobre todo el mote pudieron sacarse de la cita nº 47 «*Fulgur cum lemmate celari nescius splendorem exhibet virtutis, quae nescia celari clarior emicat in tenebris*» (*Expensio IV, Liber IX*), del libro de Caietano Felice Verani *Pantheon argutae elocutionis et omnigenae eruditionis Tomus Secundus...* Augustae Vindel et Francofurti, sumptibus Joanis Caspari Bencard, Anno MDCCXII.

46. No hemos encontrado ninguna fuente para este lema.

47. Esta cita está tomada de *Génesis*, 49, 22, de la Biblia Vulgata; la cita completa es: «*Filius accrescens Joseph. Filius accrescens et decorus aspectu*» («Hijo que va en auge, Joséph. Hijo que siempre va en auge y de hermoso aspecto»). Me interesa señalar cómo, en el sermón, nuestro autor se entretiene en la comparación entre José, hijo de Jacob, y José Dávila.

48. Esta cita está tomada de la Epístola II, v. 1, del Libro I, De Ponto ad Maximum, en *Pónticas* de Ovidio. La cita completa es: «*Maxime, qui tanti mensuram nominis implet/ Et geminas animi nobilitate genus*».

mote «Famae majoris amore», cita de Silio Itálico,⁴⁹ según el autor. Y así, además de referir el tránsito por la vida, se alude a todas las batallas, incluidas las marinas, en las que el difunto participó, descuidando su propia vida, porque la fama, según el mote, es «solo el motivo que a los espíritus generosos los mueve».

En el siguiente «se pintaron varios árboles frondosos, en cuyas cortezas estaban escritos y repartidos estos títulos: Duque de Montemar, Grande de España, Theniente General, etc.». Sobre las copas de los árboles este mote: «Ut quantum trunci, tantum sua nomina crescant».⁵⁰ Y se explica cómo, al igual que los amantes escriben en los árboles tiernos los nombres de las personas amadas, los cuales crecen, al crecer el árbol, también son crecientes los títulos del duque, que es así elogiado.

Y en el último, se explica que el ciprés es un árbol fúnebre, consagrado a Plutón, y que los antiguos «en los Funerales y Exequias de los Principes, de los Nobles y Heroes mas famosos adornaban con Cypresses las Pyras»; para esta explicación se sigue al emblema CXCVIII de Alciato, «Cupressus»,⁵¹ pero por el libro de Diego López en el mismo emblema (López, 1670: 681-683), al que copia en detalles, incluida la cita de Lucano: «Et non plebejos luctus testata cupressus»,⁵² que se usa aquí de mote. Y con ella se pintaron varios cipreses en honor del noble difunto.

Hecha la lectura en vertical ascendente de la calle central del túmulo, el resto de la decoración, simplemente alterna aquellos jeroglíficos alusivos a la muerte con los que alaban las bondades del difunto –sin especificar, insistiendo más en sus afanes militares–, o hablan de la fama para lograr la inmortalidad, y de la regeneración en la otra vida. Pero aunque iconográficamente es bastante pobre, la espléndida arquitectura y la totalidad del ritual consiguen el impacto social pretendido: «El día dos de Agosto hizo señal la Parroquia con el Doble de Campanas mas solemne, el que siguió toda la noche, acompañado desde el Alva del día tres, del Doble de la Cathedral, que continuaron hasta acabada la función, circunstancias y excepciones no se si otra vez vistas en esta Nobilissima Cathedral, que tan arreglado tiene en todo el Ceremonial de sus funciones». De esta forma se señala la singularidad de que la Catedral «acompañe» así, corriendo además, gran parte de los gastos de estas exequias, por parte de la Universidad de Beneficiados.

En la madrugada del día tres se encienden las luces del túmulo y llegan para hacer sus oficios religiosos en distintos altares de la iglesia, representantes de las comunidades religiosas de la ciudad; se incluyó la música de la Catedral (vocal e instrumental) y comenzaron gran número de misas a las que acuden los familiares y miembros de la

49. La cita corresponde al Libro XI, v. 353; completa es: «*Talia commemorans, fama majoris amore/ Flagrantem ut vidit juvenem surdumque timori*». Ver *Caji Silii Italici. Punicorum Libri Septemdecim. Ad optimas editiones collati. Praemittitur notitia literaria studiis Societatis Bipontinae. editio accurata*. Biponti. Ex typographia societatis. MDCCLXXXIV. p. 262.

50. El autor dice que está tomado de Virgilio, en *Eglogas*, 10, lo que es incierto, coincidiendo sólo con el tema, ya que la cita dice: «[...] *meos incidere amores/ Arboribus: crescent illae, crescent amores*» («[...] grabar mis amores en los troncos: más mi amor crecerá creciendo el árbol»). Ver *Las Bucólicas de Publio Virgilio Marón*. Traducido en verso castellano por Joaquín D. Casaus. México. Imprenta de Ignacio Escalante. 1903, p. 134. Realmente la cita, con las convenientes modificaciones, está sacada de Ovidio, *Heroidas*, v. 23. La cita completa es: «*Incisae servant a te mea nomina fagi/Et legor Oenone falce notata tua;/ Et quantum trunci, tantum mea nomina crescant*» (v. 21, 22 y 23); («*Incisas por ti conservan mi nombre las hayas y Enone soy leída grabada por tu cuchillo. Y cuanto los troncos, tanto crece mi nombre*»). Ver: Publio Ovidio Nasón. *Heroidas*. Texto revisado y traducido por Francisca Moya del Baño. Madrid. C.S.I.C., 1986, p. 31.

51. El epigrama del mismo, dice: «*Funesta est arbor, procerum monumenta/ Cupressus./Quale apium plebis, comere fronde solet*». (Alciato, 1985: 242).

52. Nuestro autor, por seguir a Diego López, no completa la cita de Lucano, que es: *Farsalia*, lib. III, v. 441. Ver M. Annaei Lucani. *Pharsalia*. Curante Angelo Illycino. Vindobonae. Typis et Impensis J. V. Degen, 1811, p. 103.

nobleza, junto con «personas de todos estados [...]. Pues aun los que no lo conocían, solo con haver oído sus altas prendas, se tenían por obligados al sentimiento de la falta de un tan Excelentissimo Heroe, inmortal gloria de su Patria; bien, que con el consuelo de que sus virtudes le havran conseguido de la Piedad Divina el premio correspondiente en el Cielo».

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO. [1985]. *Emblemas*. Madrid, Akal.
- BORJA, J. DE. [1981]. *Empresas Morales*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- CADENAS Y VICENT, V., [1987]. *Caballeros de la Orden de Calatrava que efectuaron sus pruebas de ingreso durante el siglo XVIII. Tomo II. Años 1716 a 1750. Números 224 a 409*. Madrid, C. S. I. C.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. [1989]. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Istmo-Akal.
- JARA FUENTES, J. A. [1986]. «Muerte, ceremonial y ritual funerario: procesos de cohesión intraestamental y de control social en la Alta Aristocracia del Antiguo Régimen (Corona de Castilla, siglos XV-XVIII)», *Hispania*, LVI/3, 194, 861-883.
- LÓPEZ, D. [1670]. *Declaración magistral sobre las Emblemas de Andrés Alciato*. Valencia, Gerónimo Vilagrassa.
- PASTOR TORRES, A. [2008]. «En el CCL aniversario de la confirmación pontificia del patronato de San Eutropio sobre la villa de Paradas (Sevilla)», en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 1007-1024.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. [1989]. *Atenas Castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*. Salamanca, Junta de Castilla y León.
- SALAZAR FERNÁNDEZ, R. M. [1993]. «El grabado y las arquitecturas efímeras. Cinco ejemplos de cenotafios sevillanos del siglo XVIII», *Laboratorio de Arte*, 5, 77-100.
- SANZ SERNA, M. J. [1996]. *Una Hermandad Gremial: San Eloy de los Plateros, 1341-1914*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- SILVA FERNÁNDEZ, J. A. [2011]. «Mobiliario litúrgico del siglo XVIII en la Iglesia Parroquial de Guillena», *Laboratorio de Arte*, 23, 295-316.
- SOTO, V. [1992]. *Catafalcos Reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*. Valladolid, U.N.E.D.
- VARELA, J. [1990]. *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*. Madrid, Turner.

