

## SECRETOS DEL ARTE EFÍMERO: DOS DIBUJOS INÉDITOS DE SEBASTIANO CIPRIANI EN ZARAGOZA\*

M.<sup>a</sup> ADELAIDA ALLO MANERO\*\*

### Resumen

*Este trabajo analiza dos dibujos inéditos del arquitecto Sebastiano Cipriani, hallados en un manuscrito de la biblioteca del Real Seminario de San Carlos, en Zaragoza. En ellos se representa la planta y el alzado del armazón diseñado para el catafalco de Jacobo II Estuardo en las exequias reales celebradas en San Lorenzo in Lucina, en Roma (1702). El descubrimiento del entramado arquitectónico sirve para valorar el lenguaje artístico que Cipriani utiliza en esta singular representación fúnebre y para comprender las claves de su éxito en la Roma de la época.*

*Ce travail analyse deux dessins inédits de l'architecte Sebastiano Cipriani, qui ont été trouvés dans un manuscrit de la bibliothèque du Séminaire Royal de Saint Charles, à Zaragoza. Les dessins représentent le plan et l'élevation de l'armature dessinés pour le catafalque de Jacobo II Estuardo aux obsèques royales célébrés à Saint Laurent in Lucina, à Rome (1702). La découverte de cet armature en bois est valable aussi pour évaluer le langage artistique qui est utilisé par Cipriani dans cette singulière décoration fúnebre, et pour comprendre les clés de son succès dans la Rome de l'époque.*

\* \* \* \* \*

La obra del arquitecto sienés Sebastiano Cipriani se incluye dentro del periodo artístico conocido como «tardo barroco romano». Nacido en Siena en torno a 1660, Cipriani se estableció tempranamente en Roma, donde tuvo por maestro a Gian Battista Contini, colaboró en proyectos de Carlo Rainaldi y siguió en ocasiones el influjo de Carlo Fontana; recientemente ha sido propuesto como maestro de Vanvitelli. Su fecunda y diversificada actividad artística, tanto en el campo del arte monumental como en el de la arquitectura provisional, ha permitido que la crítica historiográfica haya elaborado un juicio equilibrado sobre su personalidad al definirlo como «arquitecto de un periodo de transición, con extraordinario talento para asimilar las directrices de Bernini

---

\* Trabajo realizado con el apoyo económico del programa Europa de la Caja de Ahorros de la Inmaculada (CAI).

\*\* Profesora Titular de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad de Zaragoza.

y de sus seguidores, y brillante capacidad de producir efectos de gran solemnidad»<sup>1</sup>.

En efecto, una de sus actuaciones más singulares, que justifica plenamente este acertado juicio de valor, es su intervención en las exequias reales del monarca inglés Jacobo II Estuardo en la iglesia romana de San Lorenzo in Lucina, en las que se responsabilizó de todas las tareas necesarias para el diseño de este espectacular aparato fúnebre por encargo del cardenal Carlo Barberini.

El conocimiento que se posee de esta obra de Sebastiano Cipriani no es una novedad<sup>2</sup>, si bien los estudios que se han realizado, —centrados exclusivamente en el catafalco—, se han limitado a poner en evidencia su dependencia del baldaquino berniniano. Pero quizá ahora podamos aportar algo más gracias a la localización, en un manuscrito que forma parte del Patrimonio Bibliográfico de Aragón, de unos dibujos arquitectónicos inéditos relacionados con este catafalco. El hallazgo, dado su valor gráfico excepcional, nos permitirá avanzar en el conocimiento de los procesos constructivos del Arte Efímero y, además, de forma particular, también nos servirá para valorar con más precisión el proyecto arquitectónico diseñado por Cipriani para el ya referido catafalco de Jacobo II. Son los dos objetivos que persigue el presente estudio.

## La ceremonia

Jacobo II Estuardo (1685-1688), tras su fallido intento por restaurar el catolicismo en Inglaterra, huyó a Francia, país en el que murió el 6 de

<sup>1</sup> HAGER, Hellmut, s.v. «Cipriani, Sebastiano», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XXV (1981), pp. 762-766.

BENTIVOGLIO, E., «Palazzo Marucelli à Roma. Architettura di Sebastiano Cipriani», en *L'architettura da Clemente XI à Benedetto XIV. Pluralità di tendenze*. À cura di E. DEBENEDETTI, «Studi sul Settecento romano», n.º 5, Roma, 1989, pp. 15-22.

ANSELMI, A., «Sebastiano Cipriani. La capella Altieri e I pregi dell'architettura oda di Giambattista Vaccondio», en *Alessandro Albani patrono delle arti: architettura, pittura, collezionismo nella Roma del'700*. À cura di E. DEBENEDETTI, «Studi sul Settecento romano», n.º 9, Roma, 1993, pp. 203-217.

<sup>2</sup> La estampa del catafalco figura recogida en: *Il Settecento à Roma*. Catálogo de la mostra. Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 enero-31 marzo, 1959, p. 392, n.º 1790.

*Incisión romane dal Cinquecento all'Ottocento nella collezione Muñoz*. Catálogo de la mostra, Roma, Palazzo Braschi, 1993, p. 85.

PIETRANGELI, Carlo, *Il Museo di Roma. Documenti e iconografia*. Bologna, 1971, p. 135, tav. 139.

FAGIOLO, M. y CARANDINI, S., *L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del'600*, Roma, 1977, vol. I, p. 341.

Adorno de la fachada de San Lorenzo in Lucina y catafalco en FAGIOLO, Marcello, *La Festa à Roma dal Rinascimento al 1870. Atlante*, Roma, 1997, p. 200 y p. 218. Idem, con bibliografía y fuentes, en *Corpus delle Feste à Roma. Il Settecento e l'Ottocento*, À cura di Marcello FAGIOLO, Roma, 1997, pp. 9-10.

septiembre de 1701, en el castillo de Saint-Germain-en-Laye. Al conocer la noticia de su fallecimiento, el papa Clemente XI ordenó la celebración de muestras públicas de dolor para el 24 de enero de 1702 en la capilla de Sixto V en San Pedro del Vaticano, en las que el cardenal Carlo Barberini cantó la solemne misa de réquiem y Annibale Albani pronunció la oración fúnebre.

Siguiendo el ejemplo del papa y guiado seguramente por algún lazo de relación personal con los Estuardo, el cardenal Barberini decidió también demostrar públicamente su respeto y dolor por la pérdida del monarca inglés, ordenando, y en consecuencia patrocinando personalmente, la celebración de unas suntuosas exequias reales que tuvieron lugar el 28 de enero de 1702 en la iglesia de San Lorenzo in Lucina (Roma).

La magnificencia del aparato fúnebre construido en estas exequias reales fue, sin duda, excepcional; no en balde su cuantía económica alcanzó la respetable cifra de 7000 escudos<sup>3</sup>, lo que contribuyó a que el proyecto artístico acometido gozase de una notable calidad y relevancia. El responsable de todo su diseño —catafalco, adorno de fachada e interior del templo y jeroglíficos— fue, como ya se ha dicho, Sebastiano Cipriani, elegido personalmente por el cardenal Barberini para afrontar este encargo.

### Fuentes documentales y gráficas

Asimismo el cardenal ordenó la publicación de una relación ilustrada sobre la ceremonia, cuyo autor fue el jesuita Carlo d'Aquino, responsable al mismo tiempo de la oración fúnebre predicada en las honras<sup>4</sup>. Esta relación está escrita en latín y cuenta con 19 extraordinarias estampas, grabadas al aguafuerte por el también arquitecto Alexander Specchi<sup>5</sup>, que ilustran los siguientes asuntos: el adorno efímero de la fachada de San Lorenzo in Lucina (Fig. 2), el catafalco y la ornamentación del interior del templo (Fig. 1), un espectacular candelabro figu-

---

<sup>3</sup> VALESIO, Francesco, *Diario di Roma*. Ed. à cura di Daetana Scaro, Milán, Longanesi & C., 1977, vol II, p. 42.

<sup>4</sup> AQUINO, Carlo d', *Sacra exequalia in funere Jacobi II, Magnae Britanniae Regis. Exhibita ab eminentiss. Et reverendiss. Principe Carolo, Sanctae Romanae Ecclesiae, Cardinali Barberino, in templo sui tituli Sancti Laurentii in Lucina. Descripta a Carolo de Aquino, Societatis Iesu*. Romae, Typis Barberinis, MDCCII. (Biblioteca Apostólica Vaticana, Stamp. Barb. V.VI.47).

<sup>5</sup> Las 19 estampas presentan las siguientes firmas: «Sebastianus Ciprianus Arch. invent. et delin.» y «Alexander Speculus Sculp.».

rado (Fig. 3), el epitafio fúnebre, los cuatro jeroglíficos dispuestos en el pedestal de la urna (Fig. 4, Fig. 5), los tres del presbiterio (Fig. 6, Fig. 7, Fig. 8) y los ocho restantes situados en la nave, cuatro a cada lado (Fig. 9, Fig. 10).

Además del libro oficial de la ceremonia, al que se acaba de hacer alusión, dichas exequias reales fueron objeto de otra relación impresa<sup>6</sup>, ésta escrita en italiano y sin ilustraciones, la cuál, a pesar de figurar como anónima, puede ser atribuida al insigne literato Giovanni Battista Vaccondio<sup>7</sup>.

Las diferencias entre ambas relaciones son harto elocuentes, pues obedecen a objetivos y pretensiones muy distintas, ya que, más allá de la propia lengua en la que aparecen redactadas —latín e italiano— o incluso de la presencia o no de ilustraciones, el texto de la primera se inicia con el acostumbrado capítulo laudatorio del difunto (pp. 5-10), para dar paso seguidamente a la descripción del aparato fúnebre (pp. 11-23), incluye una carta de felicitación de Jacobo III y su esposa, María Estensi, a Carlo d'Aquino (pp. 27-30) y finaliza con la oración fúnebre (pp. 31-43), siguiendo, en definitiva, la estructura más o menos codificada de cualquier otro libro de exequias. Frente a ella, la relación italiana es mucho más breve —8 páginas— y su texto se limita a proporcionar exclusivamente una puntual y precisa descripción del aparato fúnebre; lo cual, junto al hecho de saber que fue editada con toda inmediatez a la ceremonia<sup>8</sup>, permite suponer que su finalidad consistiría en satisfacer la curiosidad de un público ávido por conocer los detalles del homenaje fúnebre<sup>9</sup>.

Ahora bien, las relaciones impresas mencionadas no son las únicas fuentes documentales que permiten abordar el estudio de estas decoraciones fúnebres, puesto que en la biblioteca del Real Seminario Sacerdotal de San Carlos de Zaragoza se conserva un manuscrito, escrito en latín, que además de proporcionar una detallada descripción sobre las mismas e incluir el texto de la oración fúnebre, contiene las 19 estampas al aguafuerte que ilustraron el libro oficial de estas exequias reales, así

<sup>6</sup> *Distinto raguaglio del tumulo honorario fatto inalzare in Roma nella chiesa di S. Lorenzo in Lucina de R.R.P.P. Chierici Minori Regolari, in occasione dell'Essequie celebrate à Giacomo II Re d'Inghilterra, dall'Emin. E Reverendis. Principe Sig. Card. Carlo Barberino. Consecrato al Sudetto Emin. Sig. Card.* In Roma, Per gli Eredi del Corbelletti, 1702. (Biblioteca Apostólica Vaticana, Miscell. H.76/int.18).

<sup>7</sup> VALESIO, Francesco, *op. cit.*, 1977, p. 42.

<sup>8</sup> Así lo confirma su autor, quien al mismo tiempo adelanta la noticia de la preparación de un libro ilustrado sobre la ceremonia. *Distinto raguaglio*, p. 8.

<sup>9</sup> El interés y la expectación suscitada por esta ceremonia fueron muy importantes. Según relata F. Valesio, el concurso de gente fue tan elevado, que fue preciso poner en la puerta de la iglesia a la guardia suiza. Véase F. VALESIO, *op. cit.*, 1977, p. 51.

como dos excepcionales dibujos arquitectónicos que serán objeto de nuestra atención seguidamente<sup>10</sup>.

## Los dibujos

Se trata de dos dibujos de arquitectura, realizados a tinta e iluminados con aguadas sobre un papel verjurado de buen gramaje, en los que también se aprecian adiciones ejecutadas con grafito. Ambos, aunque no están firmados, responden al trazo del facultativo, ya que ofrecen escala y distintas anotaciones manuscritas indicativas. Tanto uno como otro ilustran el sistema de ingeniería que, configurado mediante la trabazón de potentes vigas de madera, constituía el armazón interno del catafalco.

La simplicidad de estos dibujos descubiertos en Zaragoza no les resta ningún valor, pues, muy al contrario conviene apuntar que, desde un punto de vista estrictamente documental, sólo se conoce un juego de contenido similar y de fecha inmediatamente posterior, que corresponde a las estructuras diseñadas por Carlo Fontana para el catafalco del emperador Leopoldo I en Santa María dell'Anima (Roma, 1705) y para el de Pedro II en S. Antonio de los Portugueses (Roma, 1707)<sup>11</sup>. Esta razón destaca, aún más si cabe, el valor documental del manuscrito zaragozano, pues contiene el segundo ejemplo de esta naturaleza conocido hasta el momento en todo el mundo. Si bien no es menos cierto que, en última instancia, tanto el armazón de Cipriani como los de Carlo Fontana, no hacen sino corroborar gráficamente algunos textos descriptivos sobre el empleo de estas estructuras de madera, que ya habían aparecido en el ámbito español, y a las que dedicamos nuestra atención en otro momento<sup>12</sup>.

En cualquier caso, y más allá de la rareza informativa de este género de testimonios, ya sean textuales o gráficos, es preciso subrayar que su análisis y estudio permite contemplar el Arte Efímero como algo más que un ejercicio de diseño artístico, al desvelar el uso de unas necesidades

---

<sup>10</sup> En la actualidad, figura con la signatura B-6-8. Fue catalogado por Luis LATRE, *Manuscritos e incunables de la Biblioteca del Real Seminario Sacerdotal de San Carlos de Zaragoza*, Madrid, C.S.I.C., 1943, p. 42. El análisis bibliográfico de este manuscrito y su estudio como borrador para la edición del libro oficial de exequias de Jacobo II en Roma, en M.<sup>ª</sup> Adelaida ALLO, «Un manuscrito con ilustraciones sobre las exequias celebradas en Roma por Jacobo II de Inglaterra», comunicación presentada al Congreso organizado por SILAE *Las noticias en los siglos de la imprenta manual*, La Coruña, 14-16 de noviembre de 2005 (Actas en prensa).

<sup>11</sup> BRAHAM, Alan y Hellmut HAGER, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London, A. Zwemmer Ltd., 1977, figs. 178, 179, 201, 202, 203, 204, 205, 206 y 207.

<sup>12</sup> ALLO, M.<sup>ª</sup> Adelaida, *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, (tesis doctoral, ed. microfichas), Universidad de Zaragoza, 1992, pp. 77-79.

constructivas de naturaleza técnica que, en parte, lo acercan más a otras manifestaciones plásticas del arte monumental.

En el primero de estos dibujos (20,5 x 34,5 cm.) puede leerse en su lado inferior «Pianta dell'Armatura Interiore della machina di mezzo» y en el lado superior «Linea dell mezo della machina», tratándose en efecto de una sección de la planta del armazón interior del catafalco, en la que el arquitecto utilizó la aguada sepia para identificar las vigas de madera, y un sistema de línea de puntos para representar en planta los distintos elementos de la estructura arquitectónica: zócalo, pedestal y 4 columnas en las esquinas, basamento interior con cuatro resaltes cuadrados y pedestal cuadrado de asiento de la urna (Fig. 11).

Como se deduce del dibujo, este armazón estuvo constituido por cuatro potentes vigas de madera que, dispuestas en cuadro y machihembradas en las esquinas, sirvieron para formar una base de asiento de 33 palmos de lado; a ellas se sumaron dos vigas más de 45 palmos de longitud, cuya disposición en diagonal aseguraba la estabilidad y firmeza de las anteriores. Por últimos 4 pequeñas viguetas, colocadas a manera de hipotenusa en las esquinas, garantizaban la correcta sujeción del conjunto. Los pequeños cuadrados, pintados igualmente en sepia que aparecen en las esquinas de la plataforma de asiento así como sobre las vigas diagonales y en el cruce de éstas, corresponden a las bases de las 9 vigas que, ancladas perpendicularmente sobre esta plataforma, conformaron el alzado del armazón.

El segundo dibujo (26 x 42 cm.) corresponde al alzado del armazón del catafalco, que nos desvela dos partes diferenciadas (Fig. 12). Una para el gran baldaquino exterior, conformada por cuatro potentes vigas de 60 palmos de altura, trabadas entre sí mediante travesaños a la altura del entablamento, los cuales permiten a su vez el asiento de los ejes correspondientes a las cuatro monumentales volutas («cartelloni») sobre las que carga la plataforma de la corona del remate. A tinta, se va indicando la ubicación de los distintos elementos de la estructura arquitectónica, que desde el «pavimento della Chiesa» fueron los siguientes: «zócalo, pedestalillo, colonna, capitello, cornice, piedestallino y Trofei»; todos ellos con una altura que guarda absoluta correspondencia con la descrita en el libro de exequias.

En cuanto a la segunda parte, organizada para desarrollar el cuerpo central del túmulo propiamente dicho, se observa el empleo de una gran viga central de 31 palmos de altura que alcanza el remate de la urna, y otras cuatro, de 24 palmos de altitud, situadas en las esquinas del basamento y pedestal de apoyo de la misma. Tanto estas cinco vigas, como las cuatro exteriores correspondientes a las columnas del baldaquino, que-

daron perfectamente ancladas mediante traviesas colocadas en tijera que, en el primer caso, quedaban ocultas por los frentes de la escalinata y, en el segundo, por el zócalo y pedestales de las columnas salomónicas.

Si se observa ahora la estampa del catafalco no resulta difícil imaginar la colocación y función de este poderoso armazón en su interior, así como alguna de sus peculiaridades constructivas. La más llamativa es la falta de correspondencia que se aprecia en el entablamento del baldaquino, previsto en el armazón y ausente en la estampa, alterando consecuentemente su concepción espacial final. Consideramos que, por razones puramente técnicas, este entablamento sería realizado finalmente<sup>13</sup>, y que la única explicación que justifica su falta de representación en la estampa obedece a que, obviamente, hubiera impedido la representación del grupo escultórico interior.

Más incertidumbre nos proporciona la falta de información en torno al sistema empleado por el arquitecto para conseguir el efecto de gravitación aérea del grupo escultórico que sobrevuela la tumba. Sabemos del empleo de finas riostras en otros casos similares, si bien en éste parece más lógica la utilización de pequeñas viguetas de madera —una por pieza— que, arrancando del entablamento y claveteadas unas con otras, constituirían sus correspondientes ejes internos, tal y como figuran en los dibujos de Carlo Fontana. Sólo de esta manera cobran sentido las adiciones de grafito que, colocadas precisamente en este espacio, aparecen en el dibujo de Cipriani.

En cuanto a la altura de la plataforma de asiento del catafalco, además de una razón estética, tuvo una razón funcional, al permitir que el anclaje de las 9 vigas del alzado fuera lo suficientemente seguro como para no requerir la apertura de sendos hoyos en los que tuvieran que ser insertadas, evitando consecuentemente el levantamiento del solado del templo. Se trataba sin duda de una característica exigible a cualquier plataforma de asiento de este género de máquinas provisionales, diseñadas de acuerdo a las dimensiones que exigía el orden arquitectónico seleccionado, pero pensadas al mismo tiempo para asegurar la correcta sujeción y firmeza del conjunto sin provocar deterioros en el pavimento de las iglesias, como así lo pone de manifiesto alguno de los escasísimos comentarios conservados al respecto<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Véase al respecto el problema suscitado en Zaragoza por motivo de la construcción del catafalco de Carlos II (1700), en ALLO, M.<sup>a</sup> Adelaida, *op. cit.*, 1992, pp. 761-763.

<sup>14</sup> En la relación que describe el catafalco construido en honor de Felipe II en Sevilla (1598), su autor, Francisco Jerónimo Collado, se refiere a las ventajas de su armazón en los siguientes términos: «y sobre todo se debe notar, que con ser este edificio de la grandeza que muestra su planta

Más allá de estas peculiaridades constructivas, la correspondencia establecida entre estos dibujos y el catafalco de Jacobo II resulta evidente, lo cual nos permite atribuirlos al responsable de su diseño arquitectónico, es decir, a Sebastiano Cipriani, puesto que, como es bien sabido, constituía una más de sus competencias en este tipo de empresas.

### Valoración arquitectónica

La valoración de este singular aparato fúnebre no ha pasado desapercibida ante la historiografía artística contemporánea, que ya puso en evidencia en su momento no sólo sus fuentes de inspiración formal, sino también su influencia en otros aparatos fúnebres posteriores, lo que ha servido para ser considerado como «uno de los más importantes de su género»<sup>15</sup>.

En este sentido, H. Heger, en su análisis formal del catafalco, constató que las columnas derivaban directamente del baldaquino de San Pedro del Vaticano; las monumentales volutas, de las utilizadas por Carlo Fontana en el remate del altar mayor de Santa María in Traspontina, y la estructura central, con la urna, podría ponerse en relación con la diseñada por Matías de Rossi, en 1691, para el catafalco de Alejandro VIII, en el Vaticano<sup>16</sup>. Por su parte, A. Braham, aún reconociendo grandes diferencias, destacó la influencia del diseño de Cipriani sobre los proyectados por Carlo Fontana en 1705 y 1707 respectivamente para las exequias romanas de Leopoldo I y Pedro II de Portugal<sup>17</sup>.

Ahora bien, sin entrar a considerar estos juicios formales, establecidos por otra parte por destacados especialistas, sí nos parece más interesante cuestionarnos qué opinó la Roma del momento sobre el proyecto decorativo de Sebastiano Cipriani y qué razones fueron esgrimidas para establecerlo. Y en este sentido, una de las fuentes documentales más importantes para el estudio de esta época en Roma, el conocido «Diario de Roma», del abate Francisco Valesio, nos ofrece una interesantísima información, aclarando que hubo «a quienes, a pesar de gustar mucho

---

y montea ..., y tener como tuvo sobre sí tanta infinidad de gente en lo alto y en lo bajo ..., no se desoló ni un solo ladrillo de la iglesia para ninguna cosa, ni se clavó en toda la iglesia ni un clavo, sino que este edificio se tuvo en sí tan firme y tan fuerte como si fuera de piedra ...». Otros comentarios muy similares e igualmente explícitos para los catafalcos de Felipe III en Toledo o Carlos II en Méjico. Vid. ALLO, M.<sup>a</sup> Adelaida, 1992, pp. 342, 451 y 784.

<sup>15</sup> HAGER, Hellmut, 1981, *op. cit.*, p. 763.

<sup>16</sup> HAGER, Hellmut, 1981, *op. cit.*, p. 764.

<sup>17</sup> BRAHAM, Alan, *Funeral decorations in Early Eighteenth Century Rome*, Victoria and Albert Museum Brochure 7, London, 1975, pp. 10 y 24.



algunas partes concretas del catafalco, no les llegó a complacer enteramente el conjunto al encontrar «difetto nella architettura». Estos presuntos defectos, puntualmente recogidos y comentados por Valesio, se referían al baldaquino, a la urna fúnebre y a la utilización del color<sup>18</sup>.

Al enjuiciar el baldaquino exterior, el abate señala que las columnas «tortili» del catafalco estuvieron copiadas directamente del baldaquino de San Pedro, si bien critica con mayor énfasis que las monumentales volutas del remate, por estar colocadas de acuerdo a las «reglas de la buena arquitectura», no podían sostener el peso de la gran corona y, por ello, sus partes más altas no pudieron apreciarse bien, ya que casi estuvieron pegadas al techo de la iglesia.

En cuanto al cuerpo central, hubo quienes apreciaron una excesiva dependencia del sepulcro de Urbano VIII en el Vaticano, si bien lo que no pareció del todo procedente fue el diseño elegido concretamente para la tumba, puesto que pareció más una urna eucarística que una de tipo fúnebre.

Menos conveniente pareció aún el uso del color, puesto que, al estar pintada toda la máquina en oro y plata, sus múltiples detalles ornamentales no se podían diferenciar y no se apreciaban visualmente, lo que fue extensible, igualmente, a los candelabros-esqueleto situados a lo largo de la nave, dado que se siguió la misma técnica. Por último, el empleo de distintos colores en la representación de los jeroglíficos no tuvo buena acogida, ya que se estimó que no se adaptaban a una función lúgubre.

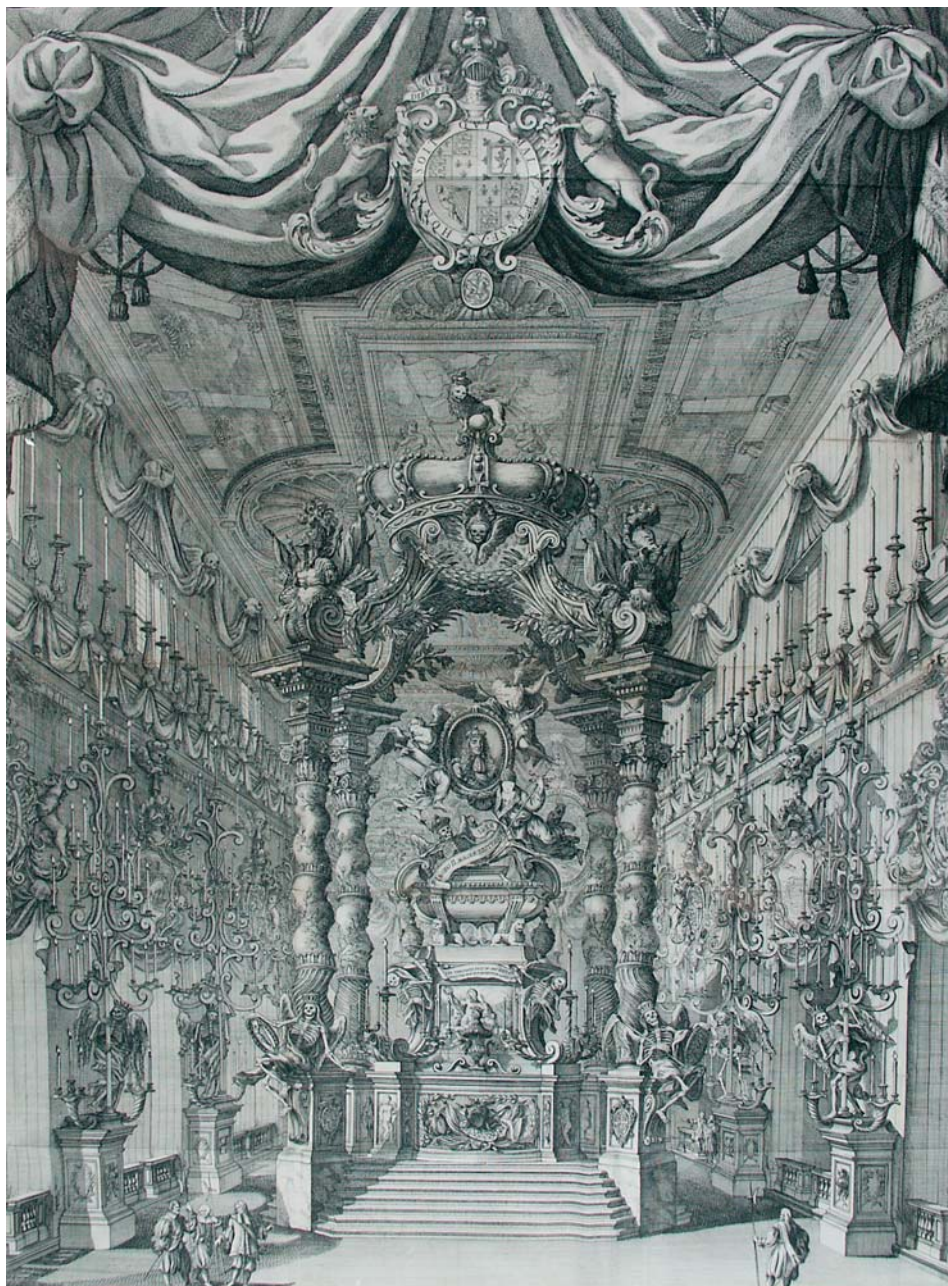
Según se ha podido ver, el abate Valesio se hace eco de una dura crítica sobre el diseño de Cipriani, que la apoya, en definitiva, no tanto en su excesiva dependencia de obras artísticas referenciales, como el baldaquino y la tumba de Urbano VIII en el Vaticano, como, por un lado, sobre las deficiencias técnicas que impidieron satisfacer su contemplación y, por otro, en las puntuales licencias innovadoras introducidas, que no se acomodaban adecuadamente a lo acostumbrado en una ceremonia fúnebre. Curiosamente, finaliza su valoración personal añadiendo que, a pesar de todo lo dicho, «no se puede negar que esta máquina fue una de las más nobles y magníficas que se han visto en esta ciudad»<sup>19</sup>.

Así las cosas, hoy resulta necesario que nos interroguemos sobre las razones que motivaron este destacado juicio de valor y que nos cuestio-

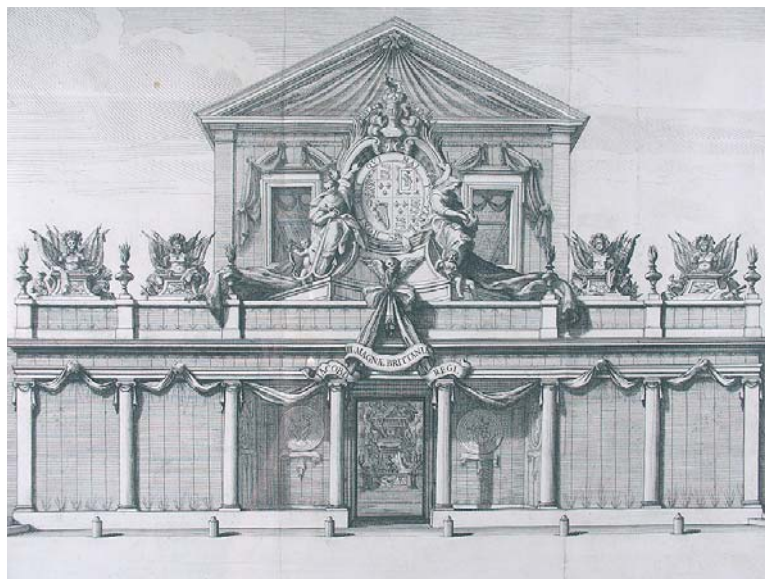
---

<sup>18</sup> F. VALESIO, *op. cit.*, 1977, p. 51.

<sup>19</sup> *Ibidem*. Añade lo mucho que gustó, en especial, a su santidad y a la reina de Polonia, que la alabaron notoriamente. Tanto uno como otro acudieron, por separado, a contemplar estos decorados fúnebres; según Valesio, la ceremonia finalizó a las ocho de la tarde y a las diez se volvió a encender nuevamente para la que la admirase el papa, mientras que la reina hizo acto de aparición una hora más tarde.



*Fig. 1. Catafalco.*



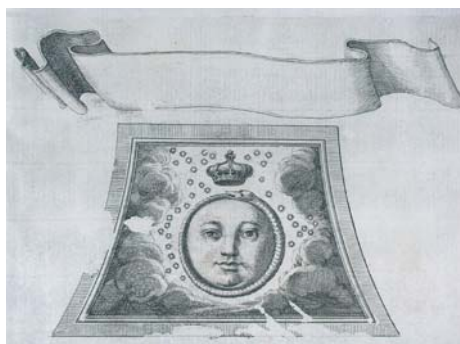
*Fig. 2. Fachada de la iglesia.*



*Fig. 3. Candelabro.*



*Fig. 4.  
Jeroglífico.*



*Fig. 5.  
Jeroglífico.*

nemos si, desde nuestra actual perspectiva, basada en el conocimiento de los catafalcos erigidos en la Roma coetánea a Cipriani, dicha valoración puede mantenerse. Y para ello resulta imprescindible conocer, en primer lugar, cuáles son las claves artísticas más significativas de este diseño.

### **Léxico propio y adecuación de una arquitectura símbolo**

Parece evidente que el catafalco de Jacobo II cuenta con dos elementos estructurales básicos: un cuerpo central para el desarrollo de la tumba, imprescindible en cualquier catafalco, y un cuerpo arquitectónico exterior, que la cubre y la dignifica. Para su formulación, Cipriani se sirvió de dos obras referenciales bastante claras, ambas de Bernini: la tumba de Urbano VIII, de la que tomó el diseño de la urna con el esqueleto portando una filacteria, y el baldaquino de San Pedro del Vaticano, del que transliteró el modelo de columna y la voluta en forma de «ese» de su coronamiento. Para el remate de su baldaquino eligió una monumental corona real, que terminó por conferir al conjunto un cierto recuerdo de alguno de los mejores templetos provisionales diseñados por Carlo Rainaldi<sup>20</sup>. A este conjunto de referentes formales, Cipriani añadió, no obstante, algunos elementos propios y personales que, por no gozar de la tradición de los anteriores y por ser objeto de seguimiento e incluso de copia en aparatos fúnebres posteriores de gran éxito, hoy deben ser enjuiciados muy favorablemente. Nos referimos concretamente, por una parte, al escenográfico grupo escultórico suspendido sobre la tumba en aparente gravitación portando el retrato del difunto, y por otra, al protagonismo indiscutible que concede al esqueleto en todo el conjunto decorativo, ya ensayado por él en 1686 en el catafalco Bolognetti<sup>21</sup>. Ambos figuran en proyectos tan significativos como los diseñados por Carlo Fontana en 1705 para las exequias del emperador Leopoldo I y por Pierre Legros en 1711 para el Delfín de Francia.

No nos cabe la menor duda de que todas y cada una de estas claves léxicas contribuyeron al éxito de este singular proyecto de Sebastiano

<sup>20</sup> Como por ejemplo los diseñados en 1650 para el Quarentore celebrado en la iglesia del Gesú, o o el erigido en Piazza Navona para la fiesta de la Resurrección. Vid. FAGIOLO, M. y S. CARANDINI, *op. cit.*, 1977, vol. I, pp. 142 y 141.

<sup>21</sup> Catafalco para Giorgio Bolognetti, obispo de Rieti y nuncio apostólico en Francia (1634-1639), cuyas exequias fueron celebradas en la iglesia de Jesús y María, el 19 de febrero de 1686. La estructura del catafalco correspondió a la de un baldaquino de planta circular, formado por cuatro pilares figurados, constituidos por monumentales esqueletos-telamones, apoyados sobre un rico basamento. Los cortinajes del interior del templo aparecían sostenidos por impresionantes esqueletos alados. Vid. FAGIOLO, M. y S. CARANDINI, *op. cit.*, 1977, vol. I, pp. 305-307.

Cipriani. Pero desde nuestra óptica actual no debería pasar inadvertido igualmente que, de todas ellas, la que más distingue a este catafalco de todos sus coetáneos es la presencia del cuerpo arquitectónico exterior; de hecho, hubiera bastado con que el arquitecto hubiera dispuesto sendos candelabros monumentales entorno al cuerpo central, para reconvertirlo al tipo de catafalco más habitual y que mayor fortuna tuvo en Roma a partir de 1667<sup>22</sup>.

Si además de todo ello se tiene en cuenta que la experiencia de Cipriani le había llevado a desarrollar otras tipologías de catafalco en ocasiones anteriores, y que en ésta no elaboró una reflexión personal a partir del baldaquino berniano, como lo habían hecho G. B. Contini o A. Torrione en sus ejercicios racionalizadores proyectados en los catafalcos de Clemente IX (1669) y de Inocencio XI (1689) respectivamente, sino que el arquitecto prácticamente lo transliteró, es decir, lo copió, bien podemos pensar que su elección no fue casual ni recurrente, sino que pudo estar cargada de intencionalidad y ser, en consecuencia, muy significativa. En efecto, se trataba del catafalco de Jacobo II, un monarca cuya voluntad por restaurar el catolicismo en Inglaterra le costó el exilio, pasando a convertirse, al igual que la propia Iglesia de Roma, en un auténtico adalid de la Fe Católica. Y para ello, qué mejor elección que el baldaquino de San Pedro, símbolo perpetuado, como es bien sabido, del triunfo de la Iglesia Católica sobre el orbe.

Por último, hemos de suponer que la adecuada ecuación entre forma y contenido que se desprende de todo el catafalco en su conjunto, hubo de satisfacer notoriamente en la época, y de forma muy especial al propio cardenal Carlo Barberini, patrocinador de estas exequias reales, habida cuenta del reconocimiento tan singular que el arquitecto supo elaborar hacia uno de sus más destacados antepasados, Urbano VIII Barberini (1623-1644), el Papa que, en definitiva, ordenó la construcción del baldaquino vaticano y cuya propia tumba ratificaba estas retóricas lecciones de autoexaltación.

---

<sup>22</sup> FAGIOLO, Marcelo, *Atlante*, op. cit., 1997, pp. 212-217.



Fig. 6. Jeroglífico.



Fig. 7. Jeroglífico.



Fig. 8. Jeroglífico.



Fig. 9. Jeroglífico.

Fig. 10. Jeroglífico.

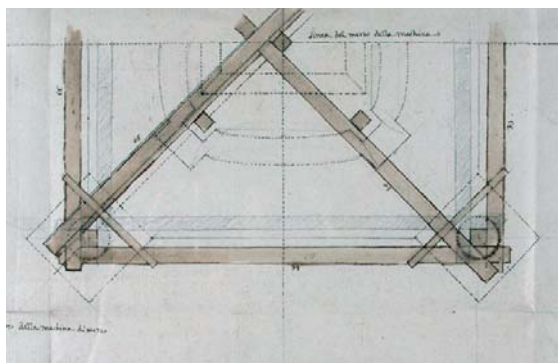


Fig. 11. Armazón. Planta.

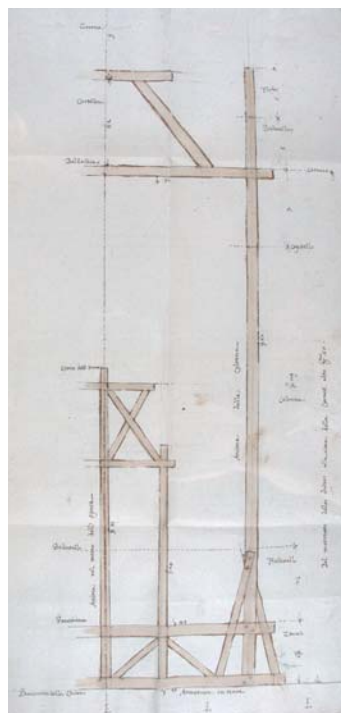


Fig. 12. Armazón. Alzado.

