



ICONOGRAFÍAS ANGÉLICAS DE LOS SIGLOS XIX Y XX EN EL CIMITERO ACATTOLICO DE ROMA: PSICOPOMPOS, TRIUNFANTES, DOLIENTES Y SEDUCTORES

Angelic iconographies of the 19th and 20th centuries in the Cimitero Acattolico of Rome: psychopomps, triumphants, mourners and seducers

María Victoria ÁLVAREZ RODRÍGUEZ
Universidad de Salamanca
mvalvarez@usal.es

Fecha de recepción: 10-VII-2014

Fecha de aceptación: 3-XII-2014

*It might make one in love with death,
to think that one should be buried in so sweet a place.*
Percy Bysshe Shelley

RESUMEN: Tradicionalmente se ha considerado que la naturaleza dual de los ángeles, a medio camino entre la divinidad y la humanidad, los convertía en las representaciones iconográficas más adecuadas dentro del contexto funerario. Herederas de las esculturas de mármol que desde el Renacimiento adornaban las sepulturas, en el siglo XIX estas efigies experimentaron una serie de cambios en su aspecto físico que las fueron acercando cada vez más a la imagen que hoy en día tenemos asociada a los cementerios contemporáneos. Esa nueva iconografía contaba con un amplio abanico de posibilidades: ángeles psicopompos, ángeles triunfantes, ángeles dolientes... En el presente estudio nos proponemos trazar una panorámica de las iconografías presentes en el *Cimitero Acattolico* de Roma, uno de los lugares más peculiares de la Ciudad Eterna por la convivencia que se dio en él entre las tradiciones de las distintas sociedades protestantes y el sustrato católico en el que se encontraban inmersas. Los ángeles que ador-

nan sus sepulturas también acusan esta doble influencia, y sirven como un ejemplo perfecto de sincretismo no solamente entre religiones, sino también entre mentalidades.

Palabras clave: Ángeles; Escultura; Siglo XIX; Roma; Protestantismo.

ABSTRACT: Traditionally it has been considered that the dual nature of angels, halfway between divinity and humanity, made them the most appropriate iconographic representations within the funerary context. Heirs of the marble sculptures that adorned the graves from the Renaissance, in the 19th century these effigies experienced a series of changes in their physical appearance that were closer and closer to the image that today we associate with contemporary cemeteries. This new iconography had a wide range of possibilities: psychopomps angels, triumphant angels, mourners angels... In this study we intend to draw an overview of the iconography present in the *Cimitero Acattolico* of Rome, one of the most unique places in the Eternal City due to the coexistence that was in it between the traditions of the various Protestant societies and the Catholic substrate in which they were immersed. The angels that adorn those graves also accuse this double influence, and serve as a perfect example of syncretism not only between religions but also between mentalities.

Keywords: Angels; Sculptures; 19th Century; Rome; Protestantism.

Si existe una figura que el imaginario popular de Occidente ha venido asociando al ámbito funerario desde el siglo XIX, se trata sin lugar a dudas de los ángeles. Es cierto que durante la Edad Media su representación iconográfica había sido una constante en el arte europeo, y que desde el Renacimiento su presencia en los enterramientos de los personajes más notables del momento también fue recurrente. No obstante, los cambios producidos en la manera de entender su función en la época contemporánea, una mezcla de promesa de protección del difunto al estar colocados al lado de su sepultura y de una proclamación de la vida eterna, los convirtieron en entidades muy distintas de las que se conocían hasta entonces. El alejamiento progresivo de los aspectos más desagradables de la muerte (aquellos relacionados con el cadáver, con el proceso de putrefacción, con las efigies de esqueletos envueltos en sudarios tan caros a la estética decadente del Barroco) propició que las iconografías funerarias se volvieran hacia lo salvífico: no se trataba de hacer hincapié en la desaparición del ser humano, sino de proporcionar a sus familias un mensaje de esperanza¹. La reflexión sobre la vida después de la muerte, entendida como un triunfo del alma cristiana, pasó a sustituir a la de la muerte como condena inexorable.

Esta evolución en la mentalidad de la sociedad no encontró solamente reflejo en la escultura funeraria, sino también en la propia concepción de los cementerios. Desde que la Ilustración dictaminó, por motivos de salubridad, dejar de practicar enterramientos en las iglesias y trasladarlos a recintos construidos en las afueras de

¹ BRENES TENCIO, Guillermo. «No turbéis el sueño de los que aquí reposan. Ángeles funerarios del Cementerio General de la Ciudad de Cartago». En *Herencia*, XXVI (I y II), 57-78, 2013, p. 58.

las ciudades², el culto a los difuntos comenzó a apartarse del ámbito religioso para convertirse en algo casi de dominio público, haciendo del camposanto moderno una «ciudad de los muertos» en la que era tan importante conmemorar lo que habían sido como darles sepultura. Tumbas y mausoleos adquirieron la importancia que habían tenido las viviendas, y lo material cobró un peso que hasta entonces se había considerado poco menos que pecaminoso, por apartarse de la idea medieval de una muerte igualitaria que equipara a todos los hombres al otro lado del sepulcro. La distinción de clases se volvió más presente que nunca, y las familias pudientes no dudaron en encargar monumentos funerarios que demostraran el estatus del que habían gozado sus difuntos³. De ahí el extraordinario desarrollo que en el siglo XIX alcanzó la escultura funeraria, así como la diversidad de iconografías, sobre todo en cuanto a las representaciones antropomórficas, que se pueden observar en ella.

Las efigies angélicas esculpidas para estas tumbas no fueron ajenas al progresivo materialismo que se dejó sentir en los cementerios. Poco a poco, su carácter religioso perdió peso frente al estético, y la naturaleza poética de estas representaciones, tal como había sucedido en el campo de la literatura en las mismas fechas, hizo del ángel un ser más humano que nunca, pues su evolución encarnaba la de la propia mentalidad de los hombres y las mujeres de aquel entonces. La quiebra producida en los sentidos durante la modernidad, sostiene José Jiménez, de hundimiento del presente y de la promesa del futuro perceptible en cualquiera de sus expresiones artísticas, hizo necesario que naciera un nuevo ángel acorde a dichos planteamientos⁴. Este cambio propiciado por la estética del Romanticismo, y afianzado aún más por el Modernismo, redujo a unos intereses de orden exclusivamente estético las preocupaciones que hasta entonces habían rodeado al *ars moriendi*, como el silencio, el dolor del adiós o la fugacidad de las cosas terrenales⁵.

² En el caso español, este cambio se produjo a raíz de la aprobación por Carlos III de una Real Cédula el 3 de abril de 1787 que perseguía acabar con las epidemias como la de la Villa y Puerto de Pasajes, acaecida dos años antes con gran conmoción para el país, debida a exhalaciones pútridas procedentes de las iglesias que habían contaminado la atmósfera. GONZÁLEZ DÍAZ, Alicia. «El cementerio español en los siglos XVIII y XIX». En *Archivo Español de Arte*, XLIII, 171, 1970, pp. 289-290.

³ Esto se tradujo también, sobre todo en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, en una escasez cada vez mayor de motivos religiosos en las sepulturas, en comparación con la proliferación de escudos familiares y de retratos que apelaban directamente a la individualidad del finado, y por extensión a la de su familia. BERMEJO LORENZO, Carmen. *Arte y arquitectura funeraria. Los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936)*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1998, p. 226.

⁴ JIMÉNEZ, José. *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*. Anagrama. Barcelona, 1982, p. 217.

⁵ MORALES SARO, María Cruz. «Paraísos de mármol. La imagen del ángel en la escultura funeraria modernista». En *Cuadernos de arte e iconografía*, II, 4, 1989, p. 377.

La humanización de la muerte, en consecuencia, también se dejó sentir en los que pasaban por ser sus emisarios, y los ángeles no tardaron en adoptar unas actitudes en las que el sentimentalismo resulta mucho más palpable que antes, llegando a cruzar incluso la peligrosa frontera de la sensualidad. Todos estos cambios en sus representaciones se encuentran presentes en las sepulturas del *Cimitero Acattolico* de Roma en el que hemos decidido centrar nuestro análisis, por considerar que ilustra a la perfección la creencia de que los camposantos modernos son los panteones de los dioses devenidos en hombres⁶.

Unas breves líneas para describir el recinto del que nos ocupamos. Este cementerio se encuentra situado al sur de Roma, junto a la Porta San Paolo y a la sombra de uno de los monumentos más sorprendentes de la ciudad: la pirámide que el magistrado romano Cayo Cestio se hizo construir en el año 12 a. de C. en aras de la egiptofilia imperante en la Ciudad Eterna por entonces⁷. Con el paso del tiempo esta pirámide fue incorporada a la muralla Aureliana, y muchos siglos más tarde, a comienzos del XVIII, comenzaron a realizarse los primeros enterramientos no católicos en este mismo lugar. Tengamos en cuenta que Roma experimentaba un cierto retraso en este sentido; dado que según las leyes eclesiásticas de la Iglesia Católica los que profesaban otra religión no podían ser sepultados dentro de las iglesias ni en los cementerios católicos, numerosas ciudades de Italia comenzaron a crear recintos destinados a este fin, como sucedió por ejemplo en Livorno, Venecia o Florencia⁸. En el caso romano, como decimos, hubo que esperar hasta 1716 para que el Papa Clemente XI diera permiso a los exiliados ingleses para ser enterrados frente a la pirámide, una práctica que desde entonces se convirtió en habitual debido en gran medida a la afluencia de jóvenes extranjeros que hacían un alto en Roma durante su *Grand Tour*, y que a menudo encontraban en ella su lugar de reposo eterno⁹.

Evidentemente, los ingleses no fueron los únicos a los que se concedió este permiso; el nombre de *acattolico* es aplicable a cualquiera que profese una religión distinta de la católica, por lo que el censo de este cementerio cuenta también con nombres irlandeses, alemanes, finlandeses, daneses o americanos, lo que quedará reflejado asimismo en el recorrido que realizaremos por algunas de las sepulturas más notables. No obstante, es cierto que, desde un principio, la vinculación del recinto con Inglaterra fue más estrecha que con ningún otro país. El hecho de que los poetas John Keats y

⁶ VV. AA. «Cementerios y salud pública en Guadalajara» en *Cirugía y Cirujanos*, LXIX, 3, 2001, p. 309.

⁷ PALLADIO, Andrea. *Las antigüedades de Roma*. Akal. Madrid, 2008, p. 153.

⁸ GIUFFRÈ, Maria. *L'architettura della memoria in Italia: cimiteri, monumenti e città, 1750-1939*. Skira. Milán, 2007, p. 149.

⁹ CORP, Edward. T. *The Stuarts in Italy, 1719-1766: A Royal Court in Permanent Exile*. Cambridge University Press. Cambridge, 2011, p. 20.

Percy Bysshe Shelley fueran enterrados en este lugar atrajo de inmediato la atención de los británicos, que en los años siguientes convirtieron el cementerio en una suerte de Meca poética a medida que crecía la admiración por esos artistas cuya dramática y prematura muerte los elevó de inmediato al panteón de los inmortales¹⁰. Para Oscar Wilde este era «the holiest place in Rome»¹¹, mientras que para Henry James pasaba por ser «the most beautiful thing in Italy [...] tremendously, inexhaustibly, touching – its effect never fails to overwhelm»¹².

Con el paso del tiempo, la popularidad del *Cimitero Acattolico* aumentó tanto que fue necesario, siguiendo una orden papal de 1821, prohibir que siguieran practicándose enterramientos delante de la pirámide de Cayo Cestio. Se decidió trasladarlos a partir de entonces a un terreno adyacente que pasó a ser conocido como «el Nuevo Cementerio», rodeado por primera vez por un muro aparte de por la muralla Aureliana. Esta extensión tuvo que ser ampliada en otras dos ocasiones, hasta que en 1894 alcanzó las dimensiones que posee en la actualidad¹³. Creemos necesario aclarar esto porque en nuestro estudio haremos referencia al emplazamiento de las esculturas funerarias de ángeles, analizando cómo se encuentran distribuidas entre ambos sectores y cómo evolucionó su iconografía a lo largo del siglo XIX, desde las sepulturas de comienzos de la centuria de la parte antigua, que repetían modelos claramente heredados de la Antigüedad, hasta las que se realizaron décadas más tarde en la parte moderna, con diseños que encarnaban mucho mejor los cambios de la mentalidad decimonónica extrapolados a la escultura funeraria¹⁴.

¹⁰ Es bien conocida la leyenda romántica que creció alrededor de Keats y Shelley en los años que siguieron a sus respectivas muertes. El primero falleció en Roma en 1821, después de haber viajado a la ciudad con la esperanza de recobrase de su tuberculosis (*Here lies one whose name was writ in water*, se puede leer en la lápida que le dedicaron sus amigos), mientras que el segundo lo hizo un año más tarde durante un naufragio y fue incinerado en una playa cercana a Viareggio (*Nothing of him that doth fade / but doth suffer a sea-change / into something rich and strange*, fue grabado en su sepultura, unos versos de la obra *The Tempest* de William Shakespeare). PAYLING, Catherine. «Memory Regained: Founding and Funding the Keats-Shelley Memorial House in Rome». En VV. AA. *Writers' Houses and the Making of Memory*. Routledge. Nueva York, 2012, pp. 111-126.

¹¹ PEARCE, Joseph. *The Unmasking of Oscar Wilde*. Ignatius Press. Londres, 2000, pp. 187-188.

¹² STANFORD, Peter. *How to Read a Graveyard: Journeys in the Company of the Dead*. A&C Black. Londres, 2013, p. 120.

¹³ El artífice de la legalización y ampliación del recinto fue el cardenal Ercoli Consalvi, que por entonces desempeñaba el cargo de secretario de estado de Pío VII. STANFORD, Peter. *Op. cit.*, p. 121.

¹⁴ Existen algunos estudios sobre la escultura funeraria en Italia durante el siglo XIX, centrados sobre todo en el caso genovés por el extraordinario museo al aire libre que es el cementerio de Staglieno, que consideramos de obligada consulta a este respecto: SBORGI, Franco. *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*. Artema. Turín, 1997; VV. AA. *Arte y arquitectura funeraria. Dublín, Génova, Madrid (XIX-XX)*. Electa España. Turín, 2000; y BERENGO GARDIN, Gianni y NESSI PARLATO, Gabriela. *Staglieno, Giganti di marmo. Marble Giants*. Tormena. Génova, 2002.

Centrándonos en el abanico iconográfico presente en el *Cimitero Acattolico*, una de las tipologías más notables, y también de las más antiguas, es la del ángel psicopompo, «guía del alma hasta el Más Allá». Debido a esa suerte de doble naturaleza que poseía según la tradición cristiana, entre lo tangible y lo intangible, solía ser considerado el ser más idóneo para pasar de un mundo a otro y cumplir la función de acompañar al alma del difunto al Paraíso, protegiéndola de cualquier peligro e intercediendo por ella cuando fuera necesario. Como tantas veces sucedió con símbolos paganos, se trata de un tema reciclado de la Roma tardoantigua, en la que encontramos representaciones funerarias semejantes en las cuales los genios, las victorias, los vientos y los tritones cumplían la función de psicopompos, aunque en otras ocasiones era el dios Mercurio el que se hacía cargo de ello¹⁵. Debido al redescubrimiento del mundo clásico que volvió a producirse a mediados del siglo XVIII, muchos enterramientos de aquella época adaptaron este tema, sustituyendo a todos esos seres por ángeles aunque imitando en todo lo demás su estilo.

Es lo que sucede en el *Cimitero Acattolico* con la sepultura de Elisa Temple¹⁶, una de las más hermosas del sector antiguo. En ella la herencia de la Antigüedad resulta evidente; fue diseñada en 1809 por Erik Gustav Goethe como un altar clásico, con un relieve en la parte frontal en la que aparece la familia de la difunta, de nacionalidad norteamericana, ataviada como los antiguos romanos. Un ángel situado a la derecha de la escena conduce al alma de la mano, con semblante imperturbable, mientras que esta se vuelve para despedirse de su esposo y sus cuatro hijos, sumidos en el dolor [fig. I]. Como detalle iconográfico añadido, cabe mencionar que el ángel sujeta con la mano izquierda una antorcha vuelta hacia abajo que amenaza con extinguirse, un símbolo sobre el que regresaremos más adelante por acompañar a menudo a las representaciones angélicas¹⁷.

¹⁵ BERMEJO LORENZO, Carmen. *Op. cit.*, p. 259. Muchas otras culturas contaban con su propia concepción de los psicopompos, adaptándolos a su sistema de creencias aunque manteniendo como denominador común, y esto resulta interesante desde el punto de vista iconográfico, la presencia de unas alas sin las cuales no estarían capacitados para cumplir dicha función. Pensemos por ejemplo en las golondrinas de Isis para los antiguos egipcios, o en las valquirias de la mitología nórdica.

¹⁶ La difunta aparece citada erróneamente en algunos documentos como Elisa Giorgi Watson, debido a una incorrecta transcripción del texto laudatorio grabado en la sepultura. También es habitual encontrarla simplemente como Lady Temple, su título después de haberse casado con el baronet Sir Grenville Temple.

¹⁷ NELSON GAY, Harry y RENNELL RODD, Sir James. *The Protestant Burial ground in Rome: A Historical Sketch*. MacMillan & Co. Londres, 1811, p. 12.



Fig. I. Relieve de Erik Gustav Goethe para la tumba de Elisa Temple. 1809. Fotografía de la autora.

Similar en su concepción resulta la sepultura de Rosa Bathurst en el sector nuevo, que recuerda otra vez en su forma a un altar. En este caso pertenecía a una muchacha de dieciséis años que había fallecido ahogada en el Tíber en marzo de 1824 mientras montaba a caballo, un suceso que conmocionó a la comunidad inglesa que por entonces vivía en Roma¹⁸. La tumba, diseñada por el escultor inglés Richard Westmacott II, posee dos relieves en los que aparecen ángeles. En el situado en la cara sur, su labor de psicopompo resulta evidente: el ángel ha sido representado descendiendo del cielo y sujetando al alma de la niña, de pie sobre unas olas que probablemente simbolizaban el Tíber en el que ahogó, para conducirla a lo alto. En el de la cara norte, un ángel solitario en actitud

¹⁸ La dramática muerte de Rosa adquirió tintes casi legendarios por parecerse de manera inquietante a la de su padre, cuyo cuerpo también desapareció aunque en su caso nadie supiera cuál había sido el motivo. Un artículo de 1853 del *Bentley's Miscellany* decía lo siguiente a este respecto: «Many of our readers doubtless remember the melancholy fate of Rosa Bathurst [...] who was drowned in the Tiber; and some of our oldest friends may remember the mysterious disappearance of her father, Benjamin Bathurst, the diplomatist, who was lost on his way home, after a mission to Vienna – in all probability assassinated by the myrmidons of the French government». AUTOR DESCONOCIDO. «Contemporary literature». En *Bentley's Miscellany*, XXXIV, 1853, p. 117.

de duelo contempla una flor que empieza a mustiarse, una amapola referente al sueño eterno, sobre la que revolotea una mariposa alusiva al alma¹⁹. De nuevo encontramos en este relieve la iconografía de la antorcha, inclinada hacia abajo y a punto de apagarse.

En cuanto al estilo de estos relieves, resulta plenamente neoclásico e inspirado en modelos tardoantiguos, siguiendo la estela de artistas de la época como John Flaxman a quien, en nuestra opinión, esta obra debe gran parte de su inspiración²⁰. Esa naturaleza híbrida, a medio camino entre lo pagano y lo cristiano, también se refleja en el diseño de los ángeles, que para autores como Christina Huemer serían más deudores de los genios de la Antigüedad que de los intercesores del cristianismo²¹. Un planteamiento similar se percibe en sepulturas posteriores del cementerio, como las de Francis Kinloch y Moritz August Von St. George, ambas de 1840; en las dos vuelve a aparecer un ángel cogiendo de la mano al difunto para conducirlo al Más Allá, en la primera señalando con la otra mano hacia las alturas²² y en la segunda sosteniendo un reloj de arena²³. Curiosamente, en estos dos últimos casos nos encontramos con un ángel femenino, una cuestión en la que nos detendremos más tarde al analizar la progresiva sexualización de su iconografía.

Como estamos viendo, la antorcha solía acompañar muchas veces a esta clase de representaciones, un nuevo símbolo heredado de la época clásica que hacía referencia a la vida que se extinguía cuando estaba apagada o, lo que era menos frecuente en estas sepulturas, a la vida eterna después de la muerte cuando seguía encendida²⁴. Es probable que la abundancia de escenas semejantes se debiera a su inspiración en estelas romanas

¹⁹ MÜCKE, Dorothea Von. «The Powers of Horror and the Magic of Euphemism in Lessing's Laokoon» and «How the Ancients Represented Death». En VV. AA. *Body & Text in the Eighteenth Century*. Stanford University Press. Palo Alto, 1994, p. 173.

²⁰ Aparte de emplear el mismo plegado de los ropajes, muy reconocible por su tratamiento suelto basado en pocas líneas muy finas y paralelas, el relieve de la cara sur de la tumba recuerda también en cuanto a la iconografía de Rosa Bathurst a modelos de Flaxman, como el del encuentro entre Matilda y Dante en su serie de grabados dedicados a la *Divina Comedia*. No es de extrañar esta influencia teniendo en cuenta que Richard Westmacott II conoció y admiró la obra de Flaxman; de hecho, tras la muerte del segundo en 1826, Westmacott le sucedió como profesor de escultura en la Royal Academy además de como colaborador en el proyecto de relieves para el londinense Marble Arch. HOOK, Holger. *Empires of the Imagination: Politics, War, and the Arts in the British World, 1750-1850*. Profile Books. Londres, 2010, p. 367.

²¹ HUEMER, Christina. «La scultura del Cimitero Acattolico di Roma». En VV. AA. *Lo splendore Della forma*. Luca Sosselli. Bolonia, 2012, pp. 208-209.

²² Para consultar los datos relacionados con las sepulturas del cementerio (fechas, dimensiones, materiales, estado de conservación, etc.) remitimos a la excelente compilación realizada en 2000 por RAHTZ, Sebastian. *The Protestant Cemetery Catalogue*, p. 12. Edición digital disponible en el enlace <http://www.acdan.it/protcem/work/cem.pdf>. Consultado el 6 de julio de 2014.

²³ RAHTZ, Sebastian. *Op. cit.*, p. 109. Consultado el 6 de julio de 2014.

²⁴ Algunas veces solían aparecer las dos iconografías al mismo tiempo; en la tumba de Gulielmus Grote erigida en 1791 en este cementerio, por ejemplo, encontramos dos *putti* con antorchas, uno sosteniéndola encendida y el otro apagada. RAHTZ, Sebastian. *Op. cit.*, p. 516. Consultado el 6 de julio de 2014.

esculpidas con este mismo motivo, o bien a la difusión de diseños por toda Europa que se produjo con el desarrollo cada vez mayor de los catálogos funerarios. En el *Cimitero Acattolico* se percibe este mismo fenómeno en la tumba de Bertie Bertie-Mathew, un rico joven inglés que murió en 1844 mientras cazaba en la *campagna* y al que se dio sepultura al lado de Shelley, en uno de los ángulos formados por una torre de la muralla Aureliana²⁵. La iconografía presente en este monumento coincide casi punto por punto con la que decoraba la cara norte de la tumba de Rosa Bathurst: un ángel solitario, un prototípico desnudo clásico velado apenas por unos paños, reflexiona sobre la muerte con el codo derecho apoyado en una columna rota, y la mano izquierda sosteniendo la consabida antorcha invertida, mientras que a sus espaldas arde una lámpara de aceite en un pedestal [fig. II]. También porta una antorcha el ángel que adorna la sepultura de la joven irlandesa Amelia Louisa West, fallecida en 1875, en este caso encendida y alzada en la mano izquierda mientras que con la derecha sostiene la trompeta del Juicio Final²⁶. Y lo mismo sucede con otro presente en la tumba del austríaco Karl Von Pidoll, muerto en la fecha bastante más tardía de 1901, aunque en este caso el ángel con una antorcha no es el único motivo iconográfico sino que forma parte de un amplio cortejo funerario²⁷.

Al igual que la incorporación de este elemento obedecía a la inspiración en obras de la Antigüedad, la palma también acompañaría a menudo a las representaciones de los ángeles. Vuelve a ser un claro ejemplo de sincretismo, remitiendo a esos genios alados o victorias del mundo clásico que, al convertirse en ángeles cristianos, cambian el sentido de su presencia en las tumbas puesto que dejan de ser psicopompos para pasar a ser triunfantes²⁸. En efecto, la palma remite al triunfo, en este caso de la vida sobre la muerte, y es muy recurrente en el *Cimitero Acattolico*. Sirva como ejemplo de esto la que lleva en las manos el ángel que adorna la tumba del mecenas finlandés Victor Hoving, muerto en 1876 y homenajeado de esta manera por el escultor Walter Runeberg, compatriota suyo, que se inspiró de nuevo en modelos iconográficos de raigambre clasicista como el de Rosa Bathurst y el de Bertie Bertie-Mathew²⁹. También el esculpido en 1878 en la tumba de Oscar Alexander Raeder y su esposa Christine Elizabeth, en este caso con otros elocuentes motivos iconográficos como la columna rota o la cruz coronada con flores³⁰.

²⁵ STANLEY-PRICE, Nicolas. «Artists in the cemetery: their legacy continues». En *Friends of the Non-Catholic Cemetery in Rome*, 9, invierno de 2009, p. 3.

²⁶ RAHTZ, Sebastian. *Op. cit.*, p. 421. Consultado el 6 de julio de 2014.

²⁷ RAHTZ, Sebastian. *Op. cit.*, p. 69. Consultado el 6 de julio de 2014.

²⁸ BERENS, E. M. *The Myths and Legends of Ancient Greece and Rome*. DOGMA. Bremen. 2013, p. 108. Edición digital disponible en el enlace <http://books.google.es/books?id=NaNXBDt4CH-4C&print-sec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Consultado el 8 de julio de 2014.

²⁹ WIDJESKOG, Susanna. «Carl Michael Runeberg (1869-1871) Walter Fredrik Runeberg (1871-1872) Maria Christina Runeberg (1872-1873)». En *Friends of the Non-Catholic Cemetery in Rome*, 11, verano de 2010, p. 2.

³⁰ RAHTZ, Sebastian. *Op. cit.*, p. 637. Consultado el 6 de julio de 2014.

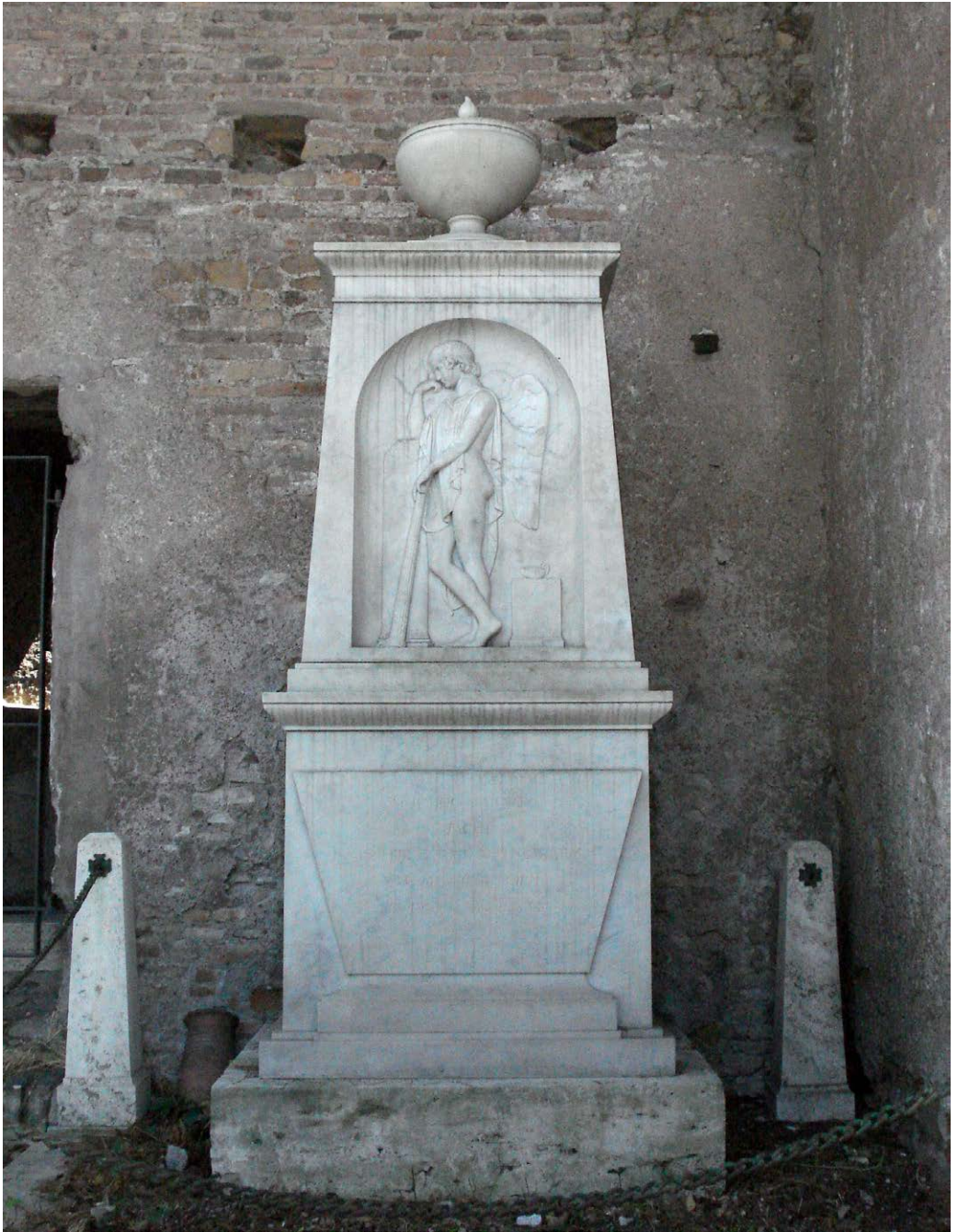


Fig. II. Ángel de la tumba de Bertie Bertie-Mathew. 1844. Fotografía de la autora.

A medio camino entre los ángeles psicopompos y los triunfantes se encontrarían aquellos que vuelan por el cielo. Era usual que este vuelo lo realizaran con el alma del difunto, cogiéndole la mano o tomándola en sus brazos protectoramente durante el viaje, como ya hemos explicado que sucedía en la tumba de Francis Kinloch. Pero otras veces el ángel era representado elevándose hacia lo alto en solitario, como un símbolo de la ascensión de las almas una vez despojadas para siempre de las ataduras de la carne. Y para hacer hincapié en esa ascensionalidad, además de emplear recursos como el viento agitando los cabellos, las alas extendidas o la ausencia de suelo bajo los pies del ángel, solían incluirse en el fondo de la composición diferentes cuerpos celestes. Un ejemplo de esto lo hallamos en la sepultura de Marzio Francisco Giordano, muerto en 1843, en la que se observan unas estrellas debajo del ángel y un sol sobre su cabeza. Este relieve, por otra parte, es una *rara avis* dentro de nuestro corpus iconográfico por incorporar otro elemento de carácter marcadamente fúnebre que no habíamos encontrado hasta ahora: una guadaña que el ángel sostiene en la mano derecha y que lo convierte en una alegoría alada de la Muerte, un giro macabro acentuado por la dramática disposición de los ropajes con los que esta figura se encuentra envuelta, cubriéndole incluso la cabeza³¹.

La tumba de Maria Bollvillez, tres años posterior, emplea una disposición similar, a pesar de que en su caso no consta solamente de un relieve sino que también posee una decoración con mosaicos. Perteneciente a una joven de la aristocracia rusa, fue realizada por la escultora francesa Félicie de Fauveau, amiga de la familia, con una disposición apuntada de clara reminiscencia gótica, usual en una artista que sentía devoción por la religiosidad medieval³². Lo realmente interesante de la obra es el hecho de que el ángel se aparte de los modelos analizados hasta ahora para asemejarse a un pájaro: aparte de las dos alas extendidas con las que alza el vuelo, posee otras dos plegadas con las que oculta la parte inferior de su cuerpo³³. El programa iconográfico que protagoniza posee una estrecha relación con las flores, alusivas en este caso a la juventud de la finada. En una mano sostiene una hoz, en la otra una flor que acaba de cortar, y bajo su cuerpo se encuentra un jarrón de lirios colocado sobre una columna, con las inscripciones *ei rapto lilio* y *coelum ad volat* a ambos lados. En cuanto a los cuerpos celestes a los que antes nos referimos, en este caso se trata de estrellas doradas sobre el mosaico azul del cielo³⁴.

³¹ RAHTZ, Sebastian. *Op. cit.*, p. 251. Consultado el 6 de julio de 2014.

³² VV. AA. *Dictionary of Women Artists, I*. Taylor & Francis. Londres, 1997, p. 511.

³³ Esta iconografía había sido bastante habitual en la Edad Media, y tomaba como base las descripciones de las cohortes angélicas, concretamente de serafines y querubines dotados de numerosas alas, de las que San Juan Evangelista había hablado en el *Apocalipsis*.

³⁴ STANLEY-PRICE, Nicolas. «The “Amazon of sculpture”: a tomb by Félicie de Fauveau». En *Friends of the Non-Catholic Cemetery in Rome*, 25, invierno de 2013, pp. 2-3. Para profundizar en la vida de esta artista, a la cual se dedicó recientemente una primera exposición retrospectiva en el parisino Musée d'Orsay, remitimos a MASCALCHI, Silvia. *Félicie de Fauveau. Una scultrice romantica da Parigi a Firenze*. Olschki. Florencia, 2012.

Con el transcurso de los años, no obstante, asistimos a un palpable cambio en las representaciones angélicas, algo que experimentó la estatuaria funeraria europea desde mediados del siglo XIX y que también encontró su eco en el *Cimitero Acattolico*. Nos referimos a esa progresiva humanización de los ángeles, un alejamiento cada vez mayor de las primeras representaciones de las que hemos hablado, realizadas a comienzos de siglo siguiendo planteamientos claramente clasicistas, en las cuales estos seres nunca se inmutaban ante el duelo que tenía lugar. Independientemente de que cumplieran una función de psicopompos, de que tuvieran una naturaleza triunfante o de que estuvieran volando, no solían participar de la tristeza de las familias por la muerte del ser querido, y sus expresiones siempre eran de gran contención. Sin embargo, en la segunda mitad de la centuria serían frecuentes las representaciones de ángeles pleurantes con expresiones de intenso pesar, cubriéndose el rostro con las manos o sollozando sobre los sepulcros³⁵.

El *Cimitero Acattolico* cuenta con varios ejemplos de esta iconografía, en diversos estados de pesadumbre. Uno de los primeros que encontramos pertenece al monumento funerario de la niña británica Constance Grant, muerta a los ocho años en 1842. En su parte frontal, una hornacina sirve de cobijo a un ángel que eleva la vista al cielo con las manos cruzadas lastimeramente sobre el pecho; la inscripción situada en la cara este del sepulcro incide en este mismo dolor: *Weeping may endure for a night, but joy cometh in the morning*³⁶. En la misma línea se encuentra el ángel de bulto redondo colocado sobre la tumba de Theodosia Armstrong Greer, una obra bastante posterior, fechada en 1905, en la que aparece rodeando una gran cruz con la mano izquierda mientras que con la derecha acaricia la inscripción *requiescat in pace* grabada sobre una lápida³⁷ [fig. III]. E incluso en la actualidad se han seguido colocando ángeles similares en enterramientos practicados en el cementerio; el de la familia Mauke, por ejemplo, cuyo primer miembro fue sepultado allí en 1949 y el último en 2008, cuenta con un ángel de mármol tendido patéticamente sobre la losa de granito, rezando por ellos con las manos unidas [fig. IV].

³⁵ BRENES TENCIO, Guillermo. *Op. cit.*, p. 59.

³⁶ RAHTZ, Sebastian. *Op. cit.*, p. 282. Consultado el 7 de julio de 2014.

³⁷ RAHTZ, Sebastian. *Op. cit.*, p. 34. Consultado el 7 de julio de 2014.

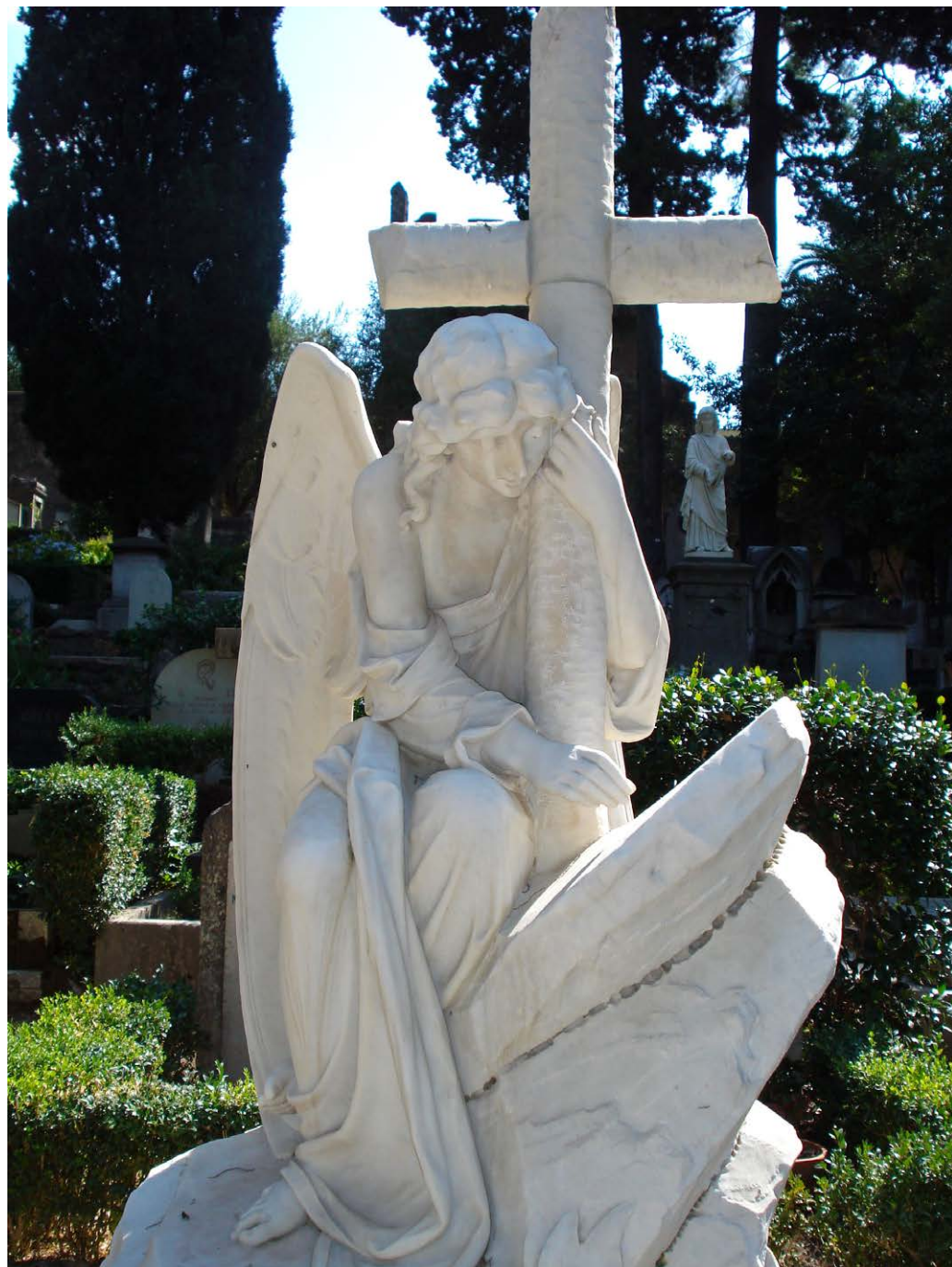


Fig. III. Ángel de la tumba de Theodosia Armstrong Greer. 1905. Fotografía de la autora.



Fig. IV. Ángel de la tumba de la familia Mauke. Fecha desconocida. Fotografía de la autora.

Pero de todos los ángeles pleurantes que pueden observarse en este cementerio, el que sin lugar a dudas es más famoso, hasta el punto de haberse convertido en un hito de la escultura funeraria internacional, es el que encontramos en el sepulcro de los Story. Conocido precisamente como Ángel del Dolor³⁸, ha pasado a la historia como el último homenaje dedicado por el escultor norteamericano William Wetmore Story a su esposa Emelyn, muerta en 1895 en Roma. La actitud de la escultura, en efecto, no puede ser más lastimera: el ángel se encuentra arrodillado tras un altar, inclinado hacia delante con el rostro oculto por los brazos mientras una palma resbala de sus dedos para caer a los pies del monumento. Aunque clásico en su concepción, en el recogido de su cabello y en el tratamiento de sus ropajes, el espíritu que anima a esta obra es completamente distinto del que podíamos percibir en los primeros relieves a los que nos hemos referido. «It represents what I feel», aseguró el propio Story, mientras trabajaba en esta obra. «It represents Prostration. Yet to do it helps me»³⁹. Esta acabaría

³⁸ El nombre completo de esta obra es realmente *The Angel of Grief Weeping over the Dismantled Altar of Life*. MORGAN, Ann Lee. *The Oxford Dictionary of American Art and Artists*. Oxford University Press. Oxford, 2007, p. 470.

³⁹ GERDTS, William H. «American Memorial Sculpture and the Protestant Cemetery in Rome». En



Fig. V. Ángel del Dolor de William Wetmore Story para la tumba de su esposa Emelyn. 1895.
Fotografía de la autora.

siendo, de hecho, la última escultura del artista, ya que unos meses después de terminarla moriría también en Roma y sería enterrado en el mismo lugar, junto a su esposa Emelyn y su hijo Joseph⁴⁰ [fig. V].

Evidentemente, la dramática historia de los Story contribuyó a difundir aún más este modelo. Es uno de los más reproducidos en cementerios estadounidenses, con copias más o menos fieles al original en Standford, Colma, Chico, Hayward, Oakland, Nueva Orleans, Columbus, Denison, Houston, Scottsville, Nueva York, Hingham y Saint Louis, importando a menudo bloques de mármol de Carrara para acentuar esa semejanza pese a que, debido a la complicada postura del ángel, en ocasiones los

VV. AA. *The Italian Presence in American Art, 1860-1920*. Fordham University Press. Nueva York, 1992, p. 143.

⁴⁰ KEISTER, Douglas. *Stories in Stone New York: A Field Guide to New York City Area Cemeteries and Their Residents*. Gibbs Smith. Leyton, 2011, p. 41.

escultores que tallaron estas copias tuvieran que optar por dividir las en cinco piezas posteriormente acopladas⁴¹.

Dentro de esa progresiva humanización de la que hemos hablado, desarrollada en las últimas décadas del siglo XIX, existe otra particular evolución que también se puede percibir en las sepulturas del *Cimitero Acattolico*: la sexualización de los ángeles. Hasta ahora casi todos los que hemos analizado eran asexuados, envueltos en unos ropajes que no permitían adivinar sus formas, con algunas excepciones en las que la redondez de unos pechos o unos cabellos sueltos y largos delataban la feminidad de algunas de estas representaciones. Pero se trataba, como decimos, de excepciones; lo canónico era que la parte divina de los ángeles se impusiera a la humana, pese a actuar como intermediarios entre ambos mundos, y lo moralmente aceptable en un cementerio era que las esculturas dispuestas sobre los sepulcros de los difuntos no poseyeran connotaciones perturbadoras.

Esto cambiaría en los últimos años de la centuria, y se haría aún más palpable en las primeras décadas de la siguiente. Pronto los ropajes de los ángeles dejaron de velar sus cuerpos, la desnudez de los hombros o incluso de los senos comenzó a insinuarse sobre los bordes de las túnicas, y llegó un momento en que estos seres mostraron su anatomía desnuda sin el menor rastro de pudor, buscando representar la naturalidad del alma humana una vez que ha dejado atrás los tabúes y los lastres de la carne⁴². Ambos sexos serían representados por igual, aunque fueran más abundantes las esculturas de ángeles-doncella, como las denomina Bermejo Lorenzo, por encarnar virtudes más acordes con la naturaleza etérea y delicada que se suponía que poseían estas criaturas⁴³.

Un ejemplo perfecto lo encontramos en la sepultura de Violet May Court. Sobre la tumba de esta inglesa residente en Roma, un ángel femenino se inclina para recoger unos lirios alusivos a la pureza y la inocencia de la finada⁴⁴. Se trata de una de las más

⁴¹ WILMERS, Gertrude. «Sculptors in the Cemetery: their legacy continues...» En *Friends of the Non-Catholic Cemetery in Rome*, 17, invierno de 2011, p. 1.

⁴² Esta evolución queda ejemplificada por otra escultura funeraria del *Cimitero Acattolico* que, pese a ser una mujer alada, no hemos incluido en nuestro estudio por estar más cerca de la mitología clásica que del cristianismo. Nos referimos a la obra conocida como Psique despojándose de la mortalidad, realizada en 1886 por el escultor norteamericano Richard Greenough para su esposa Sarah y colocada en lo alto de un pedestal junto a la muralla Aureliana. En esta obra, la mujer se desprende de sus ropajes con la mirada elevada al cielo, en un símbolo de la liberación del alma al dejar de estar unida a la carne. Una lira rota, un libro abierto por una página en la que puede leerse *THE END* y la inscripción *Her loss was as that of the Key-stone of an Arch* completan este mensaje. GERDTS, William H. *Ibidem*.

⁴³ BERMEJO LORENZO, Carmen. *Op. cit.*, p. 248.

⁴⁴ Morales Saro sostiene que la encarnación femenina y la simbiosis con la flor son las características más notables de la iconografía angélica modernista. Este movimiento artístico, efectivamente, había llevado a cabo una identificación constante de ambas, de manera que la mujer y la flor solían estar imbricadas en un mismo ser, especialmente en el campo de la joyería y las artes aplicadas. MORALES SARO, María Cruz. *Op. cit.*, pp. 378 y 382.

hermosas obras del cementerio, realizada en 1915 por el maltés Antonio Sciortino en un lenguaje modernista, muy diferente de las anteriores esculturas⁴⁵. La sensualidad con la que el brazo desnudo de esta figura se inclina hacia el suelo tiene más relación con las representaciones femeninas de artistas coetáneos como Mucha que con las visiones más canónicas de los ángeles del cristianismo, aunque su actitud todavía resulte muy recatada.

Mucho más escandaloso debió de resultar el desnudo femenino integral que el escultor Hendrik Christian Andersen, afincado también en Roma en esta misma época, realizó en 1912 para el grupo funerario conocido como Ángel de la Vida, o simplemente como Vida Eterna, con el que pretendía honrar la memoria de su hermano. Aunque en un principio fuera concebida para el cementerio de Massachusetts en el que este había sido enterrado, la obra estuvo viajando durante unos cuantos años por exposiciones en París y en Roma hasta finalmente ser dispuesta en 1918 sobre la tumba de la familia Andersen en el *Cimitero Acattolico*. En 1933, no obstante, tuvo que ser trasladada a Alemania después de sufrir desperfectos, y catorce años más tarde se acabó optando por exponerla en la casa-museo del escultor donde aún puede admirarse en la actualidad⁴⁶.

Probablemente se trate de la obra funeraria más atrevida del momento, pese a que la escultura italiana de finales de comienzos del siglo xx destinada a los cementerios no fuera ajena, como hemos explicado antes, a una sensualidad cada vez más palpable. El grupo escultórico de Andersen fue fundido en bronce y dorado únicamente en las alas, de enorme tamaño, que el ángel femenino abre a sus espaldas, y que le permiten alzar el vuelo con el alma del difunto en brazos, representada también mediante un desnudo, en este caso masculino. El ángel tiene la cabeza inclinada para besar al alma, induciéndole de este modo al sueño eterno o, como reza el título de la obra, a la vida después de la muerte. Una suerte de contacto vampírico que lo apartaría cada vez más de la iconografía convencional para acercarlo a las personificaciones aladas de la Muerte⁴⁷, como la que se puede observar en la tumba de Marzio Francisco Giordano de la que ya hemos hablado.

En cuanto a los ángeles masculinos, el ejemplo más notable es el colocado sobre la sepultura de Ella, la segunda esposa del escultor Franklin Simmons, que realizó en su honor una soberbia efigie de mármol en 1905⁴⁸. Ya hemos explicado que la sexualización masculina de los ángeles no era tan frecuente como la femenina, pero cuando se optaba por ella solía aplicarse a esculturas que actuaban como custodias de las sepulturas, dado

⁴⁵ AUTOR DESCONOCIDO. «ICCRROM and the Getty restore six tombs». En *Friends of the Non-Catholic Cemetery in Rome*, 18, primavera de 2012, pp. 1-2.

⁴⁶ HUEMER, Christina. *Op. cit.*, p. 211.

⁴⁷ VITO, Dave di. «A Utopia in the Eternal City». En *Kunstpedia*, artículo disponible en su edición digital en el siguiente enlace: <<http://kunstpedia.com/blogs/a-utopia-in-the-eternal-city.html>>. Consultado el 7 de julio de 2014.

⁴⁸ HUEMER, Christina. *Ibidem*.

que a esta caracterización se le suponían connotaciones de fortaleza y templanza⁴⁹. El ángel de los Simmons posee desde luego estas cualidades, destacando entre los demás monumentos del *Cimitero Acattolico* como un héroe nórdico apenas cubierto con unos pliegues, y las grandes alas extendidas hacia lo alto resaltando su vigor⁵⁰. De hecho, el nombre con el que se lo suele conocer, el Ángel de la Resurrección, tiene mucho que ver con la revitalización de la iconografía angélica y su cada vez más intensa humanización.

No deja de resultar curioso que los cambios apreciables en las iconografías de los ángeles de este camposanto estén más relacionados con la propia evolución del ángel en sí mismo, de acuerdo con esos criterios estéticos modernos a los que nos referimos en las primeras páginas de nuestro estudio, que con las similitudes o diferencias que podían existir entre las distintas doctrinas protestantes profesadas por aquellos que enterraban a sus seres queridos aquí. Salta a la vista, después de haber realizado este recorrido, que los ángeles de la época contemporánea, si es que realmente se los puede denominar de esta manera, cada vez tenían menos cosas en común con sus antecesores de siglos pasados. La naturaleza divina había sido sobrepasada por la humana, tanto en la escultura como en los demás ámbitos del arte; y el carácter etéreo que aún pudieran tener, y que seguía haciendo de ellos una de las criaturas más atrayentes a ojos de los artistas de comienzos del siglo xx, se hallaba más relacionado con la fascinación estética que con la religiosa.

En una época en que el materialismo se había convertido en uno de los principales presupuestos del mundo moderno, la evolución iconográfica de los ángeles constituye un testimonio de que ni siquiera la muerte era capaz de seguir ajena a este progreso. La escultura del nuevo siglo, como es lógico, se hizo eco de todos estos cambios, incluso la funeraria con la que siempre se habían asociado conceptos como la inmutabilidad y la eternidad. Más cerca que nunca de los seres humanos puestos bajo su custodia, el ángel de la nueva era parece desafiar siglos de tradición para reivindicar su puesto en un panteón en el que, como hemos señalado antes, los hombres ahora eran dioses de pleno derecho.

Incluso el propio nombre de las esculturas analizadas acusa esta evolución: poco a poco los ángeles anónimos del sector antiguo del *Cimitero Acattolico*, deudores de la tradición tardorromana, cedieron terreno a otros cuya denominación delataba su propia personalidad: el Ángel del Dolor de los Story, el Ángel de la Vida de los Andersen, el Ángel de la Resurrección de los Simmons. La muerte, efectivamente, parecía estar más lejos que nunca en este recinto, el «lugar más sagrado de Roma» del que hablaba Wilde.

⁴⁹ BERMEJO LORENZO, Carmen. *Op. cit.*, p. 251.

⁵⁰ Franklin Simmons ya había realizado treinta años antes un monumento funerario para Emily, su primera esposa, enterrada en 1872 en este mismo cementerio, aunque carecía de la majestuosidad del ángel que le dedicaría a la segunda: no era más que una lápida esculpida con una corona fúnebre. Según Gerdts, esta diferencia no se debía tanto al mayor afecto que Simmons pudiera sentir por Ella sino a que a comienzos del siglo xx su situación económica era más desahogada. GERDTS, William H. *Ibidem*.