



11 al 16 de noviembre de 2019 – Málaga, España

“Et in Arcadia ego”: Enfoque polisémico del Cementerio Patrimonial

Victoria Carmona Polo¹

Introducción

El cementerio es un espacio, una suerte de hospedaje emocional y físico. Es, además, un constructo simbólico donde el recuerdo recorre territorios mentales que apelan al tiempo vivido con el ausente. Es decir, se conforma como un *espacio sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente*².

Un lugar amurallado cuyo umbral delimitará el lugar donde la muerte es confinada. Un gigantesco espacio-monumento consagrado al *memento illius*³ (aun siendo el paradigma del *memento mori*, donde representaciones de relojes de arena, guadañas, esqueletos, en fin, todo el arsenal fúnebre, resultan curiosos y al tiempo ajenos), ya que quien va al cementerio va a recordar al ausente, no a recordar que va a morir.

Un lugar también clasista, un espejo social, a pesar del *mors omnia aequat*, la última morada obedecerá a su estatus social. Accedemos a la intimidad del ausente, podemos contemplar su rostro, sus fechas marcadas por un reloj inexorable.

El cementerio romántico será, asimismo, un lugar depositario de la expresión artística de su tiempo, una expresión reduccionista y temática “de género” ya que se circunscribirá a modelos de panteones, modelos de sepulturas, nichos y escultura angélica. Un repertorio que se limita a una iconografía determinada porque toda obra orbita la idea de la muerte. Unos

¹ Licenciada en Historia del Arte. Universidad de Valencia. Email: karkaavat@gmail.com

² ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama, 1981, p. 18

³ ARIÈS, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Taurus, 1984, p.383

vectores: melancolía, dolor, ángeles guardianes, panteones, capillas... marcarán la estética funeraria.

Jardín arcádico

Desde la descripción de la Arcadia⁴ idealizada y de perfecta felicidad (que no excluye a la muerte) de Virgilio en las Bucólicas donde en su Égloga V se prepara una ceremonia y un monumento funerario a Dafnis (es esta la primera vez que es mencionada “la tumba” en Arcadia y será a partir de ahí un elemento indisociable del paisaje), se llega a la melancólica de Japoco Sannazaro de 1502 que es como la de Virgilio, pero de marcado tono elegíaco.

Guercino realiza la primera versión pictórica que muestra a dos pastores contemplando una calavera de aspecto y mueca grotescos, el ratón, la mosca y el mochuelo que la acompañan, símbolos de que el tiempo todo lo devora no hacen sino mostrar un *memento mori*, un “recuerda mi fin”⁵. Trasunto de la pintura de Guercino es el retrato de Mrs. Bouverie y Mrs. Crewe realizado por Sir Joshua Reynolds en 1770 que conocía bien esa obra; se trata de dos damas que observan una losa y una indica a la otra el epitafio “Et in Arcadia ego”.



Et in Arcadia Ego, Guercino, 1622



Mrs. Bouverie y Mrs. Crewe, Sir Joshua Reynolds, 1770
(©Trustees of the British Museum)



Et in Arcadia Ego, Nicolas Poussin, 1637-1638

Otra versión es de Giovanni Battista Cipriani fiel a la traducción pictórica del “Et in Arcadia ego” pero conocedor de la obra de Poussin amplía su representación con más elementos, número de personajes, animales y una tumba clasicista en la que están grabados la calavera y huesos bajo la inscripción “ancora in Arcadia morte”. Finalmente, llegamos al gran

⁴ PANOFKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Alianza Editorial, 1979, p. 327 a 330

⁵ *Ibidem* p. 332

innovador del “Et in Arcadia ego” Nicolas Poussin y su segunda versión del tema⁶, siendo la tumba un bloque rectangular donde la lectura del epitafio por los pastores invita a recordar su propio fin, tanto en cuanto evoca el recuerdo de quien fue lo que ellos son ahora⁷.

Sirva esta pequeña introducción para mostrar los componentes fundamentales de la Arcadia: la tumba en un lugar idílico, paradisiaco⁸. Es así como el camino nos lleva a la consideración del Cementerio romántico como “jardín de escenas”⁹, que pretende encontrar emociones estéticas y basándose en las admiradas pinturas de Poussin, Lorrain y Salvatore Rosa, es decir el jardín debe ser un paisaje natural pintado que incluya nuevos tipos arquitectónicos y contribuya a esa emoción estética¹⁰.



Cementerio Mount Auburn. Thomas Chambers (1808-1869)

⁶ *Ibidem* p. 334

⁷ *Ibidem* p. 336

⁸ No podemos obviar la versión más abyecta de la Arcadia: el *Caesar's Cosmic Garden*. Una de las propuestas de la exposición *Five Gardens* organizada por Carlos Capelán en Simrishamn. Obra estremecedora de Ronald Jones que fue rechazada y que surge a partir de una fotografía aérea del campo de concentración de Auschwitz tomada el 25 de agosto de 1944 (...) en una esquina del complejo, el crematorio II, la cámara de gas o la estancia donde se desnudaban los presos (...), a poca distancia del crematorio la forma de un *jardín*, fácilmente reconocible por su Plan Cósmico (...) El centro del plan cósmico representaba la tierra en la que confluían cuatro senderos que representaban los ríos del paraíso, es típico que una fuente o un árbol ocupe el punto medio de ese dispositivo. Véase en: CASTRO, Fernando. La pasión del olvido (un detalle de Auschwitz). *Actas del III curso. El jardín como arte. Arte y Naturaleza*. Huesca, 1997, pp. 27-28.

⁹ SOTO CABA, Victoria. *Escenografía del jardín romántico*. Goya nº 177. Madrid, 1983, p. 118.

¹⁰ *Ibidem* p. 120.

Así Georges Lefebvre define el jardín como *galerie de petits tableaux de chevalets*. Joseph Decaisne aconseja la utilización de ruinas para lograr efectos pintorescos, se intentaba buscar en los jardines obtener el efecto escénico de la pintura. Quedémonos con la recomendación de Boitard de situar el jardín en un valle profundo y solitario, e incluir ruinas *on tout object empreint du cachet melancolique de la lente destruction, de la mort, de la douleur ou de repentir*¹¹. Una consideración de la ruina que buscaba despertar sentimientos de tristeza¹² por lo que se añadieron tumbas, obeliscos, templetos y donde los *revivals* historicistas encontrarían su desarrollo más extenso utilizando en adelante todas las sintaxis que mostrarán un repertorio arquitectónico de lo más imaginativo. El cementerio decimonónico será el lugar donde tendrá lugar la acumulación historicista más condensada: templos neoclásicos, neogóticos, neobarrocos, reescrituras estilísticas, egiptieras¹³.

Cementerio General de Valencia 1807

Historicismos

Hermann Broch¹⁴ en “El arte a fines del siglo XIX y su no-estilo” afirma que un periodo puede leerse en su fachada arquitectónica y que es eso lo que definirá la segunda mitad del siglo XIX. Periodo marcado por el eclecticismo, “el del falso Barroco, del falso Renacimiento, del falso Gótico”. Broch era muy crítico y aunque no califique todo el arte de tendencia como kitsch, sí que lo considera como una característica inherente a él. La esencia del kitsch es mostrarse a través del “efecto” y se halla sometido a lo que “ya ha existido”, esto es, “toma vocablos prefabricados que con su poder se hacen rígidos hasta convertirse en clichés”¹⁵.

Desde la mitad del siglo XIX el lenguaje de la antigüedad en su versión “neo” será el que contemplemos en las ciudades y en los cementerios. En Valencia destacan arquitectos que actúan tanto en la ciudad como en el cementerio. Uno de ellos, José M^a Manuel Cortina que destaca en la ciudad con su “casa de los dragones” de estilo neogótico fantástico. Dragones que serán un *leitmotiv* en su obra y autor de diversos panteones donde, de nuevo, estos estarán

¹¹ *Ibidem* p. 124

¹² *Ibidem* p. 125

¹³ MOIX, Terenci. 26 enero 1994. De lo bastardo. [en línea]

https://elpais.com/diario/1994/01/26/cultura/759538809_850215.html

¹⁴ BROCH, Hermann. *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Tusquets. 1970, p. 63

¹⁵ *Ibidem*, p. 10

presentes. Las particularidades de la obra de Cortina, así como su meticulosidad, permiten hablar de “modernismo cortiniano”, de las que su panteón familiar de 1899 y el panteón Puchol y Sarthou de 1895 son ejemplos. Por otra parte, el arquitecto Antonio Martorell construye la pirámide porticada del panteón Llovera 1883, un neogipcio con motivos cristianos. Y Sebastián Monleón que se inspiró en un modelo a caballo entre el barroco y el neoclásico para el mausoleo de Juan Bautista Romero Conchés, 1846 y en el neogótico para el de la familia Llano y White de 1858.

El cementerio se conforma como lugar idóneo para reescribir libremente y tal vez experimentar. Un lugar de mayor flexibilidad creativa donde diseñar “simulacros arquitectónicos”; es espejo de la ciudad, donde se plasmará el juego del “neo”, un *revival* que ya estaba desarrollándose imbuido de *l'esprit de l'époque*, y que atenderá a una burguesía emergente y sus gustos.

Un espacio estilísticamente caótico y por ello escaparate y catálogo del gusto de esa sociedad, que al mismo tiempo es un lugar de percepción sinestésica y una presunción del mundo.

En definitiva, el cementerio como breviario cultural de su tiempo.

“Los cementerios como catálogo de arquitectura”, es el gráfico título con el que Oriol Bohigas define al cementerio:

*Los cementerios son enormes depósitos de testimonios arquitectónicos que tienen por lo menos un doble valor de referencia. Ante todo, son una muestra a pequeña escala de los sucesivos estilos arquitectónicos que se producen contemporáneamente en la ciudad. Pero, además, son una indicación de las bases imaginativas, de las connotaciones, de las cargas simbólicas y hasta de los complejos procesos psicológicos que subyacen en cada momento estilístico*¹⁶.

Ese catálogo que es el cementerio debemos considerarlo como una curiosidad, debemos mirarlo como se mira un *wunderkammer* en el que coexisten la obra maestra y la vulgaridad¹⁷. Hay que proteger este patrimonio y no considerarlo secundario. El espacio funerario, ciertamente, se vale de un lenguaje “de género”, de una iconografía funeraria limitada a unos determinados símbolos que, necesariamente, se repiten en casi todos los cementerios.

¹⁶ BOHIGAS, Oriol. Los cementerios como catálogo de Arquitectura. En *C.A.U., revista del colegio oficial de aparejadores y arquitectos de Cataluña*, enero-febrero, 1973, pp. 56-58

¹⁷ RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier. Et in Arcadia ego. Algunas reflexiones sobre el Patrimonio de los cementerios. *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Año nº 2, nº 8, 1994, pp. 28-29

Arquitectura y Escultura

Cada panteón es una pequeña escenografía romántica. Relata su propio discurso y aislado es una escena que conforma en sí misma la ejemplificación de un jardín pintoresco.

El mejor ejemplo es el panteón a la memoria de don Juan Bautista Romero Conchés¹⁸, primogénito de los marqueses de San Juan. Obra de Sebastián Monleón Estellés, arquitecto municipal y académico de la Real Academia de San Carlos, erigido en 1846 y cuya escultura corrió a cargo de Antonio Marzo Pardo profesor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Se trata del primer “mausoleo notable” del Cementerio General, aúna arquitectura y escultura y rodeado por una verja, que lo convierte en una escenografía aislada.



Panteón de Juan Bta. Romero Conchés, 1846

El conjunto está compuesto por un zócalo con tres gradas, combinando distintos materiales y colores, jaspe negro y encarnado, sobre él un ara con frontones curvos y en sus cuatro tímpanos relieves aludiendo a la muerte, representada por la guadaña saturnina, el reloj de arena alado, una guirnalda funeraria y bajo ella, en la clave de la ojiva, el relieve de un *caput velatum* que muestra el *animus tristis* y, finalmente, una antorcha hacia abajo humeante detrás

¹⁸ RUEDA LÓPEZ, José Ramón. Primeras manifestaciones de la iconografía funeraria en el cementerio general de Valencia: Las lápidas y el primer “mausoleo notable”. *Primer congreso de Historia del arte valenciano*. Mayo 1992. Actas, pp. 555 a 558

del ouroboros, símbolo de la eternidad, en cuyo interior se hayan inscritas en una esfera cinco estrellas como imagen del firmamento¹⁹. El sarcófago está flanqueado por dos figuras, la masculina representa la Juventud y la femenina que simboliza la Esperanza y el Dolor porta una antorcha hacia abajo y un ancla partida. Remata el monumento un obelisco con la inscripción *Beati mortui qui in domino moriuntur*.

En su origen este panteón estaba rodeado de cipreses subrayando el gusto por lo paisajístico²⁰. Es, en este sentido, un microcosmos, una pequeña *arcadia* clausurada tras esa verja que traduce el jardín pintoresco que hay dentro. Hoy solo hay un ciprés como testigo²¹.

Panteón de Virginia Dotrés, de estilo neogriego, obra de Santo Varni²² 1852-53, profesor en la Academia de Bellas Artes de Génova, historiador, investigador, coleccionista y prolífico escultor en el cementerio de Staglieno. Reproduce a pequeña escala la gramática helenística con templo períptero de orden dórico levantado sobre estilóbato. El centro del peristilo aloja un sarcófago con relieves alegóricos a la Caridad, la Castidad, la Religión y la Prudencia²³, esta última representada por una serpiente enroscada en un espejo de la que encontramos una referencia casi idéntica en el cementerio de obispos de la iglesia de All Saints en Fullham, diócesis de Londres.

También encontramos un precedente del templo en un grabado²⁴ del monumento funerario

¹⁹ *Ibidem* p. 556

²⁰ *Ibidem* p. 557-558

²¹ Cabe citar a Santiago Rusiñol en *Jardines de España (1870-1936)*. Fundación cultural Mapfre vida 1999-2000 p. 63: “cada ciprés que uno encuentra en la vida es un dedo que impone silencio; cada ciprés que vemos a lo largo de la ruta nos indica, calladamente, los caminantes que han caído”. *Als xiprers*, L’Atlántida, I-VIII-1897; en *Oracions*, Barcelona, L’Avenç, 1897; O.C., vol. I. p. 44. Y también: “pero el ciprés no es solamente el árbol místico por excelencia, es también el que tiene más instinto arquitectónico y el único que crece con sensatez”. *La guerra al xiprer*, L’Esquella de la Torratxa, Barcelona, 17-IX-1909, p. 608; O.C, vol II, p. 672. (Ello es debido a que sus raíces pivotantes crecen en sentido vertical y no invaden el espacio de otras tumbas).

²² Debido a la amplitud de sus intereses, Varni podría aparecer como una personalidad genuinamente ecléctica, pero correría el riesgo de subestimar la eficacia, la claridad del propósito y la determinación con la que estudió, censó y, finalmente, protegió el patrimonio artístico, no solo genovés sino también ligur. A raíz de su producción ensayística vasta y de difusión internacional, se capta un notable esfuerzo documental. *Santo Varni: Conoscitore, erudito e artista tra Genova e l’Europa* a cura di Laura Damiani Cabrini, Grégoire Extermann, Raffaella Fontanarossa. Società Economica di Chiavari. Museo della sedia leggera di Chiavari Guido e Anna Rocca. Quaderni. Quaderno/2. Febbraio 2018. p.9

²³ CATALÁ GORGES, Miguel Ángel. *El cementerio general de Valencia, historia, arte y arquitectura 1807-2007*. Carena Editors. 2007, descripción de las alegorías en p. 148

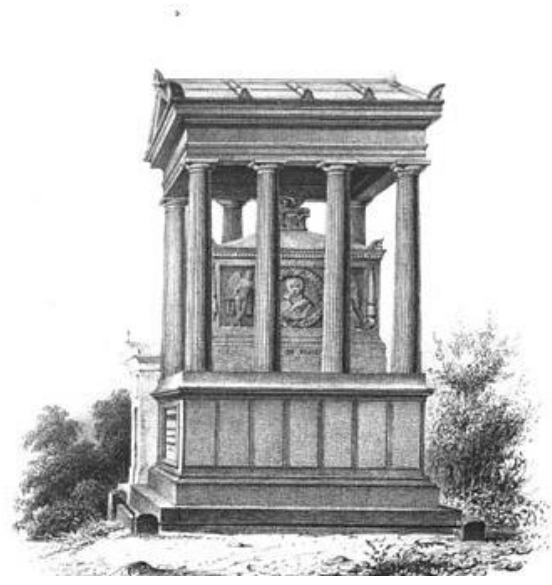
²⁴ En *Les principaux monuments funéraires de Père-Lachaise, de Montmartre, du Mont-Parnasse et autres cimetières de Paris*. Grabados ilustrados por Pierre Rousseau y Emile Lassalle. [en línea]

https://fr.wikisource.org/wiki/Les_principaux_monuments_fun%C3%A9raires/Lebrun#/media/Fichier:Marty_-_Les_principaux_monuments_fun%C3%A9raires_-_Lebrun.jpg

de Charles-François Lebrun, 1824 para el cementerio de Père-Lachaise en París. No puede faltar este tipo de templetes en un jardín romántico.



Panteón de Virginia Dotrés, escultor Santo Varni, 1852-53



Grabado panteón Charles-François Lebrun, 1824

Panteón de Amparo Moragues, del escultor Vicente Navarro, marmolista Santiago Ortiz, obra de principios del siglo XX.

Conjunto escultórico que muestra un lecho fúnebre. No solo el lecho y el cuerpo tendido nos hablan de muerte, el pebetero humeante con garras y bucráneo nos introduce en un espacio fúnebre. Todo el conjunto crea una atmósfera propia, un espacio clausurado en sí mismo cuyo centro es el lecho, que además de albergar el cuerpo es también un *locus mori*, un área de muerte.

La laxa figura arrodillada que llora sobre el cuerpo tendido con las manos entrelazadas como una mater dolorosa nos recuerda lejanamente el grabado de John Flaxman “el llanto de Aquiles por la muerte de Patroclo”. Ha aceptado el destino, es el *animus tristis*.

El rostro desdibujado de la fallecida ya no importa tanto, ya no es el centro, ya no está en el mundo de los vivos.



Panteón de Amparo Moragues, escultor Vicente Navarro.

Lo que está en el mundo de los vivos es el dolor de la ausencia personificada en el personaje que la llora. Todo el conjunto está afectado de una artificiosidad teatralizada y se complace en un sutil y refinado preciosismo en los detalles como los bordados de la sábana que cubren a la figura yacente o el mismo detalle de la almohada que confiere al lecho el de un signo de cotidiano ajuar. Un teatral conjunto en el que el ángel preside la escena con semblante acogedor y sereno conformando un melodramático “tableau final”; un fotograma capturado en el momento justo en el que la figura tendida expira y del que somos espectadores.

Panteón Alcusa, obra de Eugenio Carbonell, de principios del siglo XX. No es difícil imaginar este panteón, *mutatis mutandis*, inmerso en un jardín como el que pintó John Constable para el cenotafio a la memoria de Sir Joshua Reynolds.

Destaca por la equilibrada composición simétrica con un ángel flanqueado por dos cenotafios presididos por los relieves de los jóvenes rostros de los hermanos Timoteo y Amparito. Estos relieves muestran una descripción fidedigna del rostro, percibiéndose el parecido entre hermanos, debido, seguramente, a que fueron esculpidos tomando como modelo fotografías, lo que aporta un dato informativo de carácter real.



Panteón Alcusa, escultor Eugenio Carbonell Mir

El seductor ángel femenino porta dos coronas, la ligera túnica que lo envuelve casi en espiral le confiere un ligero movimiento ayudado por la distinta posición de los brazos. Pero lo que más seduce a nuestra mirada es el rostro del ángel en actitud pensativa y calladamente distante.

Lápidas

La zona más antigua del Cementerio General todavía conserva un gran número de lápidas que el tiempo se encargará de hacer desaparecer, hoy por hoy todavía podemos leerlas a duras penas. Se trata de pequeñas páginas, pequeños libros abiertos informándonos del suceso, hay una necesidad de explicar quién era, qué le paso; para, finalmente, pedir una oración por su alma. Sorprende esa literaturización, frente a lo conciso de las actuales, de ahí que sean un “instrumento comunicativo que remite a la historia y a la estética, a la memoria y al recuerdo, a la escritura y a la imagen”²⁵

Los epitafios tienen la facultad de establecer un acto comunicativo entre los muertos y los vivos. “Para los vivos, los muertos son únicamente aquellos que vivieron; mas en su propia gran colectividad los muertos ya incluyen a los vivos”²⁶

Reproducimos algunos fragmentos:

²⁵ HUERTA, Ricard. *Letras de cementerio. Imágenes de cuerpo presente*. Escritura e imagen Vol.11 (2015): 79-96)

²⁶ BERGER, John. “Doce tesis sobre la economía de los muertos” apareció por vez primera en *Páginas de la herida*. Madrid. Colección Visor de Poesía, 1994.

En el nicho 192: El amor filial de D. Manuel, D^a Ana M^a y D^a Victoria... Consagra este epitafio a la memoria de Doña Victoria... que a la edad de 43 años falleció el 25 de septiembre de 1837 de resultas de una larga y penosa enfermedad. Ejercitó las virtudes sociales y cristianas y por eso sus deudos y amigos tienen la dulce y piadosa confianza de que habrá entrado en la feliz morada de los justos.

En el 224: Francisca... Falleció el 11 de enero de 1833 de edad de 68 años, esposa de D. José... y se mandó depositar en este nicho para el día de la resurrección, tributándola este obsequio como buena esposa y madre. Rueguen a Dios por su alma.

En el 212: Juan Antonio... Adornista de la Real Cámara de S.M. Falleció el 24 de junio de 1836. Su cadáver fue sepultado en este sitio que quiso tener prevenido al efecto por hallarse al lado de su esposa Doña Luisa. Dios quiera que sus almas se hallen igualmente reunidas en el cielo

En el 24: D^a Guillermina Federica había llegado a los 18 años, su modestia y hermosura llamaban los ojos del mundo, el cielo oyó los suspiros de su alma y la muerte puso en salvo su candor en este sepulcro el día 11 de mayo de 1819.

En el 86: Yace en este sepulcro tenebroso/D. José..., el Respetable/ Quien si en moralidad fue portentoso/ En virtudes y ciencias admirable/ Buen padre, fiel patricio, amante esposo/ Y con el pobre pródigo y afable/ Esperó la muerte pero sin susto/ Porque sin él la espera siempre el justo/ Nació a 17 septiembre 1733, falleció en 31 de diciembre 1829. Viator, site et ora.

Hay textos que por su carga emocional y por su descripción gráfica nos transmiten un sentimiento mediante el cual visualizamos claramente aquello que nos relata y nos formamos una imagen nítida del hecho, como señala Román de la Calle: “Más acá de la imagen (está el texto, en la ekphrasis), más allá del texto (está la imagen, en la Hypotiposis)²⁷. Al tener la imagen nos adentramos en lo que Roland Barthes llamará *punctum*. Existen algunos textos que nos transmiten una imagen gráfica potente y conmovedora (hipotiposis), lo que nos puede llevar a meternos dentro de la imagen mental: al *punctum*²⁸. Dos ejemplos:

²⁷ CALLE, Román de la. *El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto*. Escritura e Imagen 1, 2005, p. 81

²⁸ HUERTA, Ricard. *Letras de cementerio. Imágenes de cuerpo presente*. Escritura e imagen Vol.11 (2015): pp. 85-86

En el 47: Aquí yace el cadáver de D. Joaquín... que fue asesinado alevosamente en la noche del 27 de noviembre de 1826; sus hijos inconsolables suplican rueguen a Dios por su alma.

En el 526: A la memoria de Josefa... Debajo de esta funeraria losa/ Con su hija yace la adorada esposa/ Que a su esposo dejando sin consuelo/ El fruto de su amor llevase al cielo/ Fallecieron en 24 de diciembre de 1843.

Después de estos ejemplos contrasta el desnudo y lacónico texto del nicho 293:

“Aquí yace uno. Descanse en paz”.

Relieves

Lápida de Claudio Genevois en el Cementerio del Cabanyal (Valencia) obra de Luis Gilabert Ponce (1848-1930) y fundida por Vicente Ríos Enrique (1842-1900).

En el magnífico relieve destaca una caldera, símbolo de su pionera empresa, sobre la que está apoyado un anciano Cronos ensimismado que sujeta un reloj alado. En el centro una alegoría sostiene un retrato de Genevois, en el extremo derecho vemos la imagen de un genio llorando al lado de una calavera, representación de una vanitas, que nos remite al *Quis evadet?* ¿quién se libra? un recordatorio de que nadie se salvará y al mismo tiempo al *Ubi sunt?* ¿dónde están? los que nos precedieron, su gloria, sus bienes. Unas preguntas que remiten a la fugacidad de la vida y de lo terrenal y muestran la formación clásica y erudita de Gilabert.

Asimismo, en el Cementerio General nos encontramos con una lápida de su hijo que contiene menos simbolismos, pero de nuevo aparece la caldera, y un ángel con el gesto harpocrático. Una magnífica *vanitas* que destaca por su sencillez viene de la mano del escultor Francisco Paredes (1881-1945), que sobre mármol esculpe una lechuza sobre un cráneo.

Una curiosidad es la lápida de José Puig Guarch, muerto en el accidente ferroviario provocado por el atentado anarquista el 9 de diciembre de 1933²⁹. Tras una huelga general un grupo de personas hace descarrilar el expreso de Barcelona-Sevilla en las cercanías de Puzol (Valencia) levantando los carriles de la línea, murieron cerca de 30 personas y hubo más de 100 heridos. Lo que nos llama la atención es el relieve de la lápida, ya que es la fotografía aparecida en la prensa del vagón descarrilado, es decir la captura de la tragedia en relieve.

²⁹ <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1933/12/10/pagina-1/33182914/pdf.html> [en línea]



Lápida de Claudio Genevois en el Cementerio del Cabanyal (Valencia) obra de Luis Gilabert Ponce

Lápida obra del escultor Francisco Paredes

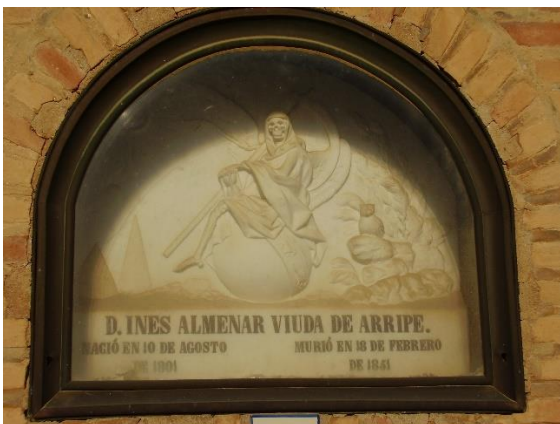
Primeros relieves

Destacamos aquí una colección de lápidas de mármol esculpidas en altorrelieve que por su valor iconográfico y por su factura merecen conservarse, si el paso del tiempo lo permite. Pocas están protegidas por cristal, la mayor parte de ellas se encuentran a la intemperie deteriorándose. Pequeñas joyas escultóricas que en su planteamiento conforman un relato acerca del duelo. Se trata de figuras dolientes ante una urna o un túmulo funerario; un repertorio tomado de la gramática barroca y neoclásica, desde la guadaña y el esqueleto hasta la fátula y el reloj de arena³⁰. Elementos como el reloj de arena, el espejo y la calavera serán claves en el ámbito funerario. No podemos evitar citar la tumba de Alejandro VII en la cual Bernini se encargó de mostrar tan elocuentemente el reloj que esgrime un esqueleto que, en posición forzada, teatral y hasta cómica se abre paso a través de un telón enarbolando el dorado reloj de arena.

Así en la lápida de Inés Almenar que falleció en 1851 destaca la parca alada sentada sobre una esfera que representa el cielo (por los signos zodiacales que la circundan), porta guadaña y reloj de arena; las pirámides al fondo son otro elemento funerario, está señalando con su mano derecha al ojo de la Providencia, entre la vegetación, a la derecha de la parca, podemos ver un búho como símbolo de la melancolía. Otra similar es la de Salvador Benedito fallecido

³⁰ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *El cementerio general de Valencia, historia, arte y arquitectura 1807-2007*. Carena Editors, pp. 137-139

en 1851 donde la parca, de nuevo cobra protagonismo con el reloj de arena y la guadaña, esta vez junto a la tumba, acompañada de una figura femenina llorando.



Lápida de Inés Almenar



Lápida de Salvador Benedito y Benedito

La lápida de Catalina Arripe y Almenar fallecida en 1857 en la que un estilizado tronco de pirámide decorado con guirnalda floral está flanqueado por dos figuras dolientes. La escena está inscrita en un jardín en el que destaca un frondoso sauce y al lado de la figura que está de pie aparece un ave zancuda, una grulla, o una garza emblemas del silencio. Al hilo de las aves zancudas Raquel Sigüenza Martín³¹ pone de manifiesto las dudas que presentan estas aves basándose en “la estampa que ilustra *The Government of the Tongue*, obra de Richard Allestree de 1674-1675, que presenta una figura femenina con un pie apoyado sobre una esfera, (...) En la parte inferior dos aves zancudas, tal vez garzas, que como se vio están relacionadas con el silencio (...) En el British Museum se identifican, con dudas, como grullas, y lo cierto es que recuerdan en gran medida a la imagen de la cigüeña según el emblema número 59 que Hernando de Soto incluye en su obra de 1599 *Emblemas moralizadas*”. En el citado emblema³² el Silentium está representado por una cigüeña posada en el suelo cuyo epigrama relata lo siguiente: “Ave milagrosa soy/ pues que sin lengua he nacido, / soy la pidiadosa (sic) cigüeña,/ honrada por ser piadosa:/ Mas háceme más famosa/ lo que en mí el silencio enseña.

³¹ SIGÜENZA MARTÍN, Raquel. *De buenas y malas lenguas: Precisiones iconográficas sobre un símbolo parlante (II)*. Eikón Imago 8 (2014/2) p. 107

³² SOTO, Hernando de, Contador y Veedor de la casa de Castilla de su Magestad. *Emblemas Moralizadas*. Madrid, 1599



Lápida de Catalina Arripe y Almenar

León M^a Arripe y Almenar fallecido en 1850, se trata de la representación de una losa sostenida de una parte por un ángel que señala la fecha de la muerte y de otra por una afligida figura sedente *caput velatum*, coronando la losa una guirnalda de flores delante de una columna truncada (símbolo de que alguien ha muerto prematuramente) cubierta por un paño. Destaca el ouroboros alado símbolo del eterno retorno. La de Francisca de Paula Sanchis fallecida en 1863 que muestra una estela funeraria que reúne en la parte superior todo el repertorio simbólico: reloj de arena alado, guadaña, antorcha invertida flanqueada por una figura masculina un tanto anacrónica por la vestimenta y por una doliente figura femenina con la mano en el pecho y una antorcha invertida. Al fondo un sauce que nos remite al jardín arcádico.



Lápida de León M^a Arripe y Almenar



Lápida de Francisca de Paula Sanchis y Berdín

Parecen ser obra de un mismo taller, tal vez importadas de Italia, quizá o atribuibles con más probabilidad a algún escultor académico local activo en esos años como Antonio Marzo o Felipe Farinós³³.

Joyería

El uso de los símbolos funerarios ya había sido universalizado, puesto que en la joyería tenemos reproducidas estas escenas desde el siglo XVIII; las lápidas las reescriben y encontramos desde cenotafios, pirámides y urnas a figuras dolientes o melancólicas. Todo ello, generalmente, enmarcado en un jardín arcádico, como se puede ver en las imágenes³⁴ siguientes de la colección de Irvin y Anita Schorsh:



Alfiler de luto de oro y marfil, 1794. Representa a un hombre llorando junto a un obelisco sobre zócalo; sauce llorón al fondo y una inscripción: “No llores por mí, llora por ti”.



Colgante de luto de oro y esmalte, 1770. Se trata de una urna sobre zócalo en un paisaje y ave volando y la inscripción “ella vivió para morir y murió para vivir”.



Colgante de oro y marfil, finales del XIX. Mujer rezando al lado un obelisco.

³³ CATALÁ GORGES, Miguel Ángel. El cementerio general de Valencia, historia, arte y arquitectura 1807-2007. Carena Editors. 2007, descripción de las alegorías p. 138

³⁴ Las seis imágenes son cortesía de Freeman's.



Alfiler octogonal de oro y marfil, finales del XVIII. Mujer llorando ante dos urnas sobre zócalo.



Alfiler de luto de oro y marfil, 1801. Mujer doliente sentada al lado de urna sobre zócalo.



Alfiler de luto de oro y marfil, finales XVIII, pintado. Mujer pensativa junto a una urna sobre zócalo y la inscripción “el cielo tiene guardado lo que has perdido”.

Fotografía

Se trata de lápidas que por las fechas no podían contener fotos. A principios del XIX la fotografía se difunde rápidamente y, poco después, lo que hoy conocemos como fotocerámica.

La fotocerámica, vitrificada o pirografía, fue definida por Paul N. Hasluck en 1905 en su libro “La fotografía práctica” p. 770 *el arte de elaborar sobre objeto de cerámica una imagen fotográfica que, cocida al horno, se incorpora en la superficie del objeto*. Esta nueva técnica se pone en práctica hacia la mitad del siglo XIX³⁵ y a principios del XX se difunde rápidamente. Se trata de una técnica menor, pero es de notable interés por ser un documento inestimable que nos va a brindar una valiosa información de carácter estético e incluso social. La imagen fotográfica es la *emanación del referente* y le va a permitir perpetuarse en el recuerdo. Es lo que Roland Barthes³⁶ definió como el “noema de la fotografía” que tiene la capacidad casi mágica de evocación. La fotografía de la persona perdida renueva su presencia cada vez que es contemplada, viaja al pasado a través de un sentimiento melancólico y rescata del olvido a aquel que ha muerto. Así, la fotografía adquiere un aura de reliquia. De ahí la

³⁵ La primera impresión de una fotocerámica fue realizada por Pierre Michel Lafon de Camarsac en 1854, un año después es publicada una comunicación suya en “Comptes rendus de l’Académie des Sciences”

³⁶ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación, 2007 (1980 by Cahiers du Cinema. Gallimard)

importancia de la función del retrato fotográfico en la elaboración del luto, mirar una fotografía permite recordar y racionalizar la muerte construyendo así una apropiada elaboración del luto³⁷.

A mediados del siglo XIX irrumpe el daguerrotipo que dará lugar al subgénero de la fotografía *post mortem* (el único procedimiento para salvaguardar la última imagen). No abundan mucho, pero hemos podido encontrar en el Cementerio General y en el del Cabanyal algunos ejemplos de fotografía *post mortem*, generalmente se trata de niños. Hoy todavía cuesta contemplar esas fotografías, como no podría ser de otro modo, tienen algo de siniestro, solo las envuelve y decora la tristeza, sin embargo, era lo único que se podía conservar de un ser que no había vivido lo suficiente como para haber sido fotografiado en otras ocasiones; no había más ocasión que esa, la de su muerte, para plasmar su final imagen y tal vez única. Cuesta entenderlo hoy cuando fotografía y vídeos forman parte de dispositivos que nos caben en la palma de la mano y lo retratamos todo y continuamente, sin embargo, antes eso solo se reservaba para ocasiones muy especiales y extraordinarias.

La fotografía *post mortem* contó con especialistas en realizarla, el proceso debía ser rápido, no se contaba con mucho tiempo, de modo que el fotógrafo se convirtió en “escenógrafo” y las fotos eran “puestas en escena”. Sin embargo, las fotos destinadas a las lápidas que aquí tratamos generalmente muestran al niño en su cuna porque lo que aparentemente contemplamos es a ese niño durmiendo, el sueño cómodo de un bebé. Es claro, pues, que la mirada se detenga no ante una foto descriptiva en este caso, sino ante un bebé durmiendo plácidamente. Pero esto no evita que el visitante se sienta turbado por la contradicción de una imagen placida que insta a la vida inserta en una lápida que constata la muerte.

Cada foto habla, es un momento en sí mismo que forma parte de una vida.

³⁷ GIOIA, Rosaria. Memoria e ritratto. L'impiego funerario della fotografia vetrificata. En *Memorie della Grande Guerra. Le tombe dei caduti nel cimitero monumentale della Certosa di Bologna*, (pp. 24, 29, 30, 31). Minerva Edizioni, 2007

Fragmentación fotográfica y voluptuosidad (Eros-Tánatos)

“Mirar es un proceso, simultáneamente, interno y externo. *El ojo percibe y habla*, dice Goethe. Lo interior (que proyecta) y lo exterior (que recibe) se funden, es una tarea que camina entre lo físico y lo psíquico, la piel y el inconsciente, el cuerpo y la mente”³⁸.



Detalle panteón de Granero, escultor J. Arnal

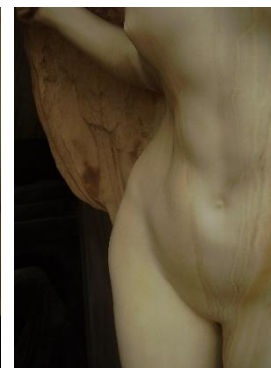
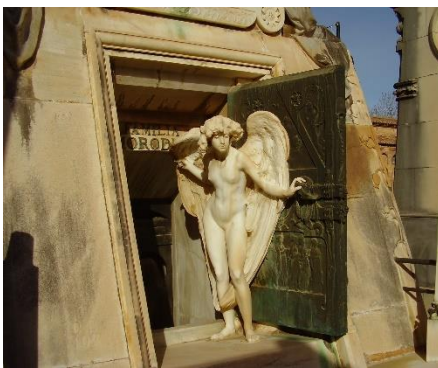


Detalle panteón Puig-Luna, escultor Luis Bolinches



Detalle panteón Familia de Pastor y Canut, escultor J. Arnal

Cuando miramos percibimos el todo, sin embargo, cuando nuestra mirada se detiene comienza la fragmentación que nos mostrará caras distintas de un mismo objeto. Así, a través de la fragmentación podemos contemplar el dolor y la voluptuosidad (claro ejemplo de ambos términos es la exacerbada santa Teresa de Bernini). Extatismo mostrado en el fragmento, esto es, en su descontextualización amplificada; imaginamos relatos, aplicamos cierto tipo de mirada cuando hay una interdicción, nuestra mirada nunca es inocente; desde la fragmentación no podemos identificar si lo que vemos es el dolor o el placer; la muerte o la voluptuosidad.



Panteón de la Familia Moroder, arquitecto: Antonio Martorell, escultura y relieves: Mariano Benlliure. 1907

³⁸ G. CORTES, José Miguel. *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*. Direcció General Museus i Belles Arts. 1996, p. 127

Muerte y voluptuosidad dos conceptos que serán un *leitmotiv* que se repite en el arte: Hans Baldung, Niklaus Manuel Deutsch, Sebald Beham, Munch, Antoine Wiertz, Marianne Stokes, Adolf Hering. Se trata de ejemplos mórbidos que repetidamente representan el diálogo entre la muerte y la doncella entablando una danza seductiva³⁹.

Valiéndonos de este juego seductivo, será desde la descontextualización, que proporciona la fragmentación, donde encontraremos las huellas de la voluptuosidad, el Eros que se esconde entre túnicas, entre cabellos revueltos, en bocas entreabiertas, en musas muelle. Eros se abre camino en un lugar fúnebre, triste, cargado de pathos. Un juego polisémico donde nada es lo que parece, donde una imagen es ella y la contraria.



Detalle panteón Familia Krause, arquitecto: Jose Manuel Cortina, escultor Garcia de la Rosa, 1908



Detalle panteón familia Suay, escultor Eugenio Carbonell⁴⁰



Detalle panteón Familia de Cort

Realizando una atomización de la imagen aparece al mismo tiempo una nueva forma de mirar, así, nuestra mirada va a percibir cosas que desconocía que existieran en lo que ha mirado (es la “técnica del punto de vista”, perfeccionada en el relato y la novela con Henry James y en el cine por Hitchcock, (...), sin identificar mirada y punto de vista. Es justamente esto lo que permite desarrollar una riqueza de contradicciones directamente basadas en la imagen y el acto de mirar. Puesto que la mirada es el significante del deseo.)⁴¹

³⁹ Al que pondría letra Matthias Claudius y música Schubert. La Doncella: “*¡Pasa de largo, pasa de largo! ¡Vete, horroroso esqueleto! todavía soy joven, ¡vete, querido! Y no me toques*”. La Muerte: “*¡Dame la mano, bella y delicada criatura! Soy tu amigo y no tu verdugo. ¡Alégrate! No soy horroroso, te dormirás dulcemente en mis brazos*”.

⁴⁰ Detalle que recuerda a la cabeza Kaufmann (ca. 150 a. C.) en el museo del Louvre.

⁴¹ FONT, Ramón. Paradoja de eros y celuloide. En *La Mirada. Textos sobre cine. Cinema y erotismo*. Abril 1978



Detalle panteón Hernández Marín



Detalle panteón de Antonio Martorell



Detalle panteón Familia Giner, escultor Vicente Navarro

Fragmentos que solo la mirada selectiva descubre y que a modo de epifanía entran en un universo dispuesto a ser interpretado. De entre un jardín de estatuas, Eros, rival de Tánatos se muestra en el fragmento, pero es siempre a través de una insinuación.

En una estrofa de “La última odalisca” Ramón López Velarde (1888-1921) muestra esa dualidad:

Voluptuosa Melancolía:/ en tu talle mórbido enrosca/ el Placer su caligrafía/ y la Muerte su garabato,/ y en un clima de ala de mosca/ la Lujuria toca a rebato.



Detalles panteón Familia Trigo Beaumont, escultor Eugenio Carbonell



Detalles panteón Pastor



Tanto para el dolor como para la voluptuosidad será utilizado, generalmente, el cuerpo femenino o andrógino.

Ruinas

El cementerio romántico está destinado a transformarse en un espacio estético de la ruina, solo en este tipo de cementerios puede llegar a concebirse esa idea de la ruina, así la

destrucción del tiempo, la fagocitación de la vegetación y la intemperie dará lugar a una nueva creación romántica: la ruina, ese lugar fantasmagórico en un sentido metafórico y romántico sacado de un cuadro de Friedrich, que ya desde el siglo XVII se incorpora al paisaje clásico de Poussin, y cuando no puede reconstituirse, “cuando el derribo es irreversible, pero, al mismo tiempo, se siente con fuerza su presencia, se les busca una representación apropiada que las transfigura como si de obras clásicas acabadas se tratase”⁴². De hecho, podemos imaginar los cementerios como una suerte de lugares singulares donde, sin intervención, el tiempo actúa inexorable.



Tumba de Sir H. K. Davson en Barnes Old Cemetery, 1965, fallecido en 1909⁴³

Véase la evolución-destrucción de un panteón en Barnes Old Cemetery, cementerio en desuso en el distrito londinense de Richmond upon Thames.

Kitsch

Como se anticipó en el apartado de Historicismos, el kitsch es hijo del Romanticismo asociado a la clase media y tiene unas características precisas: acumulación y heterogeneidad. No podemos negar que cuando contemplamos algunas de sus manifestaciones parece que la muerte se ha edulcorado e incluso adulterado. En el cementerio, sin embargo, solo una de sus facetas es como portador de kitsch (*kitschträger*). Todo es susceptible de devenir kitsch; se trataría de la “intensidad” de una sentimentalidad superficial; como también se trataría de la

⁴² MARCHÁN FIZ, Simón. *La poética de las ruinas*. Fragmentos. 1985, p. 7

⁴³ Foto en blanco y negro (izquierda) con autorización de Richmond Borough Art Collection at Orleans House Gallery. Foto en color (derecha) con autorización de Sheldon K. Goodman, 2019

vanidad de esa burguesía que transformó su recuerdo postrero en una clasista carta de presentación.

Cementerios verticales

La falta de espacio va resultando un problema en megalópolis como Mumbai donde el proyecto de la Torre Moksha de Yalin Fu e Ihsuan Lin reuniría a las principales religiones de Mumbai en un rascacielos de carácter simbólico que conectaría con lo ascensional-espiritual, no es casual su nombre ya que “moksha”⁴⁴ significa la “definitiva liberación”.

Otro ejemplo es el Memorial Necropole Ecumenica de Santos, Brasil, que proyecta un rascacielos de 32 plantas para 2020, el actual consta de 14 plantas. Convirtiéndose en el cementerio más alto del mundo.

O también, el proyecto de Martin McSherry para Oslo, un rascacielos blanco con celdas triangulares, intercalando espacios verdes y tecnología.

Al arquitecto Kiyoshi Takeyama pertenece el diseño del Shinjuku Rurikoin Byakurengedo en Tokio, 2014, con un diseño futurista. Una estilización arquitectónica de una urna funeraria de hormigón blanco y pequeñas aberturas para la entrada de luz. Esa concepción futurista afecta a todo el concepto funerario al que Toyota dota de tecnología informática, con tarjeta de identificación y códigos en todas las lápidas con una imagen de buda, una reverberación de celdillas azules que remiten más a un panel de nave espacial, un universo muy deudor de la estética Blade Runner, un diseño de un pragmatismo exagerado, para un planeta exageradamente poblado.

Pero todo esto no son defectos sino las soluciones actuales que se dan a problemas de masificación y suelo y cada época utiliza y adapta la estética de su tiempo. Todas estas propuestas integran espacios verdes.

No sabemos si el futuro de los cementerios es vertical, se trata de soluciones urbanísticas a problemas de suelo, insertando estos rascacielos en las ciudades en las que el *memento mori* devendría un frío “memorial” en ciudades futuristas que si bien pueden solucionar problemas de espacio creemos que desvanecen el concepto de reflexión peripatética que tan bien se

⁴⁴ ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama/Punto omega. 1981, p. 68

desarrolla en los cementerios románticos donde jardín, tumbas, panteones o sus propias ruinas conforman el espacio ideal donde navegar entre la vida y la muerte.

Pero no se trata de una idea nueva, la Tower of Memories en Denver, diseñada originalmente en 1926 por Charles A. Smith que en principio iba a ser una construcción neogótica cuando quebró la constructora fueron los arquitectos William y Arthur Fisher quienes transformaron ese neogótico en un ejemplo de art Déco; la Segunda Guerra Mundial retrasó su construcción hasta que, finalmente, fue John Monroe quien finalizó con detalles modernistas la obra. Consta de siete plantas y da cabida a 6.000 criptas y 5.000 nichos,

Aún un proyecto más, el Sepulcro Metropolitano en la colina de Primrose Hill, este data de 1820, idea de Thomas Wilson, se trataba de una pirámide de casi 300 metros y 94 pisos de bóvedas con una capacidad para 40.000 cuerpos por año, hubiera contenido alrededor de cinco millones de cuerpos. Un proyecto que perdió fuerza y que fue calificado por el historiador N. B. Penny como “pesadilla neoclásica megalómana y de un utilitarismo deshumanizado y eficiente”.

También encontramos proyectos subterráneos como el proyecto de la Tower for the Dead de 2011 para la ciudad de México, de unos 250 metros de profundidad, idea de Israel López Balan, Elsa Mendoza Andrés y Moisés Adrián Hernández García.

Se trata de descongestionar ciudades superpobladas y para ello surgen estos macroproyectos. Ideas concretas y prácticas para problemas espaciales concretos. En este caso, unas rampas en espiral en torno a un eje de luz permiten elaborar un discurso en torno al duelo, es decir, el visitante se sumerge en el inframundo y sale aceptando la pérdida.

Este proyecto nos recuerda el renacentista pozo de Orvieto de 1527 obra de Antonio da Sangallo el Joven, aunque posteriormente sería Giovanni Battista da Cortona quien continuaría y, finalmente, sería Simone Mosca el que remataría la parte superior del pozo. Como también nos lo recuerda el pozo iniciático de Quinta da Regaleira en Sintra (Portugal). Unas sugerentes obras de ingeniería que contempladas para otro fin darían como resultado el proyecto de cementerio subterráneo con rampas, nichos e iluminado por una luz cenital que iría invadiendo el espacio a través de los ventanales

Conclusiones

Hemos podido observar que algunas actuaciones sobre los monumentos consisten en la limpieza mediante lijado que hacen perder la labra paulatinamente y dejan la “piel” de la piedra cada vez más expuesta a que depósitos externos o incluso el hielo la rompan. Si hay carbonataciones u otras costras se pueden rebajar con microabrasión con silicato de aluminio u otros abrasivos incluso microtornos para casos especiales y siempre valorando el tipo de piedra. Lo que nos está indicando una mala o nula planificación a la hora de abordar la restauración o limpieza de los monumentos, a pesar de las especificaciones de la Ordenanza Municipal de Cementerios de 29 de septiembre de 2006. También constatamos la fractura y posterior caída de elementos ornamentales de los panteones. Lo que nos indica una falta de celo por parte de la titularidad del monumento a la hora de restaurar y vigilar su mantenimiento.

El problema no es nuevo, el texto de Rodríguez Barberán⁴⁵ de 1994 ya lo ponía de manifiesto:

Sin embargo, hay amenazas evidentes para su conservación. La principal viene de la funcionalidad del espacio, que tiene como prioridad proporcionar sepultura a los cuerpos. Ello provoca una demanda de espacio cada vez mayor, que presiona los ámbitos ocupados por sepulturas antiguas, y que obliga a panteones, tumbas de suelo y jardines por la terrible homogeneidad de los bloques de nichos. Otra amenaza viene dada por el problema del abandono de las sepulturas. El hecho de que las concesiones de mausoleos y capillas familiares sean hechas a perpetuidad, trae como consecuencia un sentido de propiedad de los mismos, convertidos en un valor inmobiliario más de las familias. Debido a ello, las autoridades tienen problemas para intervenir en la conservación de estas tumbas. Aunque los reglamentos de las necrópolis suelen contemplar este tema, la realidad es que el estado de muchas sepulturas está lejos de ser el ideal. Ello se hace más evidente en aquellos cementerios cuyas zonas comunes son objeto de importantes atenciones, lo que contrasta con algunas edificaciones privadas dejadas a su suerte.

⁴⁵ RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier. Et in Arcadia ego. Algunas reflexiones sobre el Patrimonio de los cementerios. *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Año nº 2, nº 8, 1994, pp. 28-29

Hoy, en 2019 las cosas siguen igual, pareciera que el concepto de eternidad se tradujera en la tierra con la “ley de propiedad a perpetuidad”, serio escollo para conservar el patrimonio.

El cementerio romántico espera ser interpretado, descifrado en su polisemia, basta con ser un observador con curiosidad para asombrarse.

Un cementerio que nunca más se volverá a dar, un cementerio que hemos de proteger del tiempo, preservar verdaderas joyas tanto escultóricas como arquitectónicas y mimar las zonas ajardinadas que son al fin y al cabo las que lo dotan de ese romanticismo decimonónico.

Un cementerio ajardinado que no es sino un lugar con unos límites que lo alejan del *continuum* cotidiano para contemplar el tiempo y detenerse en él, un tiempo que se encarga de apartar la muerte, convirtiéndolo en un espacio arcádico.

Es un lugar de reflexión poussiniana donde la muerte aun estando presente es la vida la que insta, dos extremos que se dan dentro del límite cementerial, es decir, la vida y su fugacidad, la muerte y su eternidad.

El escultor nos ofrece un instante en la representación, da vida a un gesto, el repertorio es bíblico y dolorista cuando no pintoresco. Una mano en la frente ocultando el dolor. Un cuerpo desnudo en acción, esculpiendo en piedra una fecha. El desfallecimiento de un cuerpo. El juego de un *amoretto* que captura las flores de un ángel que lo mira mientras las deja caer, una gestualidad y una escena lúdica que trastoca el sentido trágico de la muerte y convierte la melancolía en juego. La advertencia de un ángel. La resurrección atropellada. Siempre manos señalando al cielo o a la tierra, pasos ingravidos y túnicas volanderas y danzantes. Incluso tiene un Gólgota.

Capturar la acción, el movimiento que nos habla, que nos interpela desde la penetración psicológica que se vale de la anatomía del gesto, un teatro de emociones, creando atmósferas evocadoras y melancólicas, una escenografía emotiva. Todo este lenguaje y estos relatos, que forman parte del cementerio romántico, están desapareciendo.

XX ENCUENTRO de *Cementerios patrimoniales*

Los cementerios como recurso cultural,
turístico y educativo

11 al 16 de noviembre de 2019, Málaga (España)

Organizan:



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



Facultad de Turismo
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



ANDALUCÍA TECH
Campus de Excelencia Internacional
Área María Zambrano
Estudios Transatlánticos



Comité Español
de Historia
del Arte

Colaboran:



Información: fjrodriguez@uma.es | <http://redcementeriospatrimoniales.blogspot.com/>