



06 AL 10-NOV - 2017
 M O N T E V I D E O
 U R U G U A Y
 X V I I I
 E N C U E N T R O D E
 V A L O R A C I O N Y G E S T I O N D E
 C E M E N T E R I O S
 P A T R I M O N I A L E S



Más allá de los muros: Los cementerios como desarrollo cultural, histórico y sustentable de las comunidades

Más allá de la muerte: valores morales, sociales y culturales en las tumbas¹

Francisco José Rodríguez Marín²

La tumba en la Antigüedad

Una de las más tempranas representaciones de la tumba con finalidad moralizante es la pintura del pintor barroco francés Nicolás Poussin, *Et in Arcadia Ego*. El cuadro más conocido de los dos que pintó con el mismo tema data de 1638. La escena, sin embargo, nos retrotrae a los más arcaicos orígenes de la civilización occidental. La Arcadia es una zona de la Grecia Peninsular mencionada por el viajero Pausanias (s. II d.C.) en su libro VIII de *Descripción de Grecia*, de la que decía estaba habitada por pastores que vestían pieles de oveja. Quizás por la sencillez de este modo de vida al llegar el Renacimiento, pero muy especialmente durante el siglo XVIII, la Arcadia adquirió un carácter mítico e idealizado, un lugar agraciado por los dioses, de carácter idílico, donde sus habitantes disfrutaban de una felicidad plena en armonía con la naturaleza. Por esta razón cobra

¹ Este trabajo ha sido realizado con la ayuda económica del Plan Propio de Investigación de la Universidad de Málaga.

² Profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Secretario de la Asociación de Amigos del Cementerio de San Miguel. Autor de diversos libros, capítulos de libros y artículos sobre temática funeraria y de cementerios históricos y patrimoniales.

carácter de tragedia la escena representada por Poussin, donde tres sencillos y jóvenes pastores han encontrado en el campo una extraña piedra cuya inscripción se han detenido a descifrar. El título de la obra termina de aclarar el significado: “Incluso en la Arcadia habito” no necesita más datos para comprender que la elipsis se refiere a la muerte, que acompaña al ser humano incluso cuando, por su juventud y desenfadada actitud, podría pensar que es eterno. Los pastores reflexionan y meditan sobre el fin que les espera y que hasta entonces no habían considerado. Esta trágica e inexorable realidad ha angustiado al ser humano durante toda su existencia, pero a su vez ha generado un rico y variado repertorio artístico cuya misión es la de llevarnos a reflexionar sobre la muerte.

La filosofía que predominaría desde entonces responde al pensamiento del jurista y orador Marco Tulio Cicerón (s. I. a.C.), “La vida de los muertos consiste en hallarse presentes en el espíritu de los vivos”, materializado en las lápidas con inscripciones epigráficas colocadas en las tumbas de los ciudadanos romanos. Interpretando que la pérdida de la memoria era, en realidad, la verdadera muerte, dejaban constancia del nombre, oficio y posición y edad a la que les sorprendió el óbito. La imaginaria opresión que se interpretaba suponía la tierra depositada sobre el cuerpo pretendía aliviarse con una dedicatoria que se convirtió casi en canónica: *Sit tibi terra levis* (que la tierra te sea leve). Un tubo que comunicaba el exterior con la cámara funeraria permitía verter vino y ofrendas el día del cumpleaños del difunto, cumpliendo así la debida memoria a la honra del difunto.

La tumba en la Edad Media

Precisamente la memoria del finado es lo que se perdió durante la edad media. En el ámbito cristiano el cuerpo del difunto se entregaba a la iglesia y, tras las exequias que aspiraban a salvar el alma, poco importaba lo que ocurriese con los despojos mortales. El espacio de inhumación se trasladó a las iglesias buscando protección y la cercanía de las reliquias: la élite social ocupó el interior y las clases desfavorecidas se enterraban en el cementerio anejo, donde el anonimato caracterizaba a la tumba. En Navarra (España), se han conservado un considerable número de estelas funerarias en forma de disco fechables entre los siglos XIV y XV que, a modo de lápida, se colocaban en la cabecera del enterramiento. Esculpidas en piedra arenisca por canteros locales y en un estilo tosco, mostraban en uno de sus lados el relieve de una cruz -o más infrecuentemente- una flor de seis pétalos, y en el

lado opuesto una reproducción de una herramienta de trabajo alusiva al oficio del difunto. Pero ninguna información sobre su nombre o la fecha del óbito, salvo algunos ejemplares pertenecientes ya al siglo XIX que, excepcionalmente, ostentan una fecha y alguna escueta información.



Fig. 1 Lápida funeraria discoide en Sangüensa (Navarra) (foto autor)

Como contundente evidencia de la poca importancia concedida a la memoria disponemos de la capilla del *Sancti Spiritus* en Roncesvalles (Pamplona), de sencillo estilo románico del siglo XII, en cuyo pasillo perimetral se enterraban los peregrinos del camino de Santiago a quienes sorprendía la muerte en aquellos parajes. Transcurrido un tiempo los huesos se arrojaban a un profundo osario donde aún hoy pueden observarse. En la localidad de Erratzu (valle del Bastán, Navarra) se conservan en el atrio de su iglesia protogótica del siglo XIII una serie de lapidas con una sucinta inscripción y un número, que podríamos considerar un paso más avanzado de cara a desterrar el anonimato del difunto.

Pero el gran salto de cara a garantizar la pervivencia de la memoria del difunto lo dieron la nobleza y el alto clero. Con la instauración del gótico a partir del siglo XIII lo hizo también la escultura funeraria. Los enterramientos tenían lugar dentro de las iglesias, bajo arcolios

ojivales que cobijan el sarcófago –cuyo frontal decoran frecuentemente figuras de plañideras y monjes orantes-, sobre el que se representa la figura yacente del finado en actitud naturalista, que parece dormir apoyando la cabeza sobre un almohadón pétreo. No obstante, a veces se contradice esta naturalidad colocando un dosel gótico tras la cabeza del yacente y en posición horizontal, contraviniendo las leyes de la lógica y la gravedad. Pero más importante es el papel que cobran los atributos del finado, cuyos ropajes proyectan una imagen de suntuosidad, portando entre las manos objetos evocativos de su condición: una espada en el caso de guerreros significa también la justicia, o un báculo o las manos juntas en actitud de oración en el caso de los clérigos, pero también de las esposas.

El paso siguiente en pos de obtener una mayor monumentalidad lo dieron los reyes, quienes mandaron labrar sepulcros exentos sobre una mesa tumular colocada sobre la fosa y en lugares destacados del templo, frecuentemente ante el presbiterio donde tiene lugar la celebración de la misa. Como ejemplo podemos recurrir al *sepulcro del rey Sancho VII el Fuerte* –vencedor de la batalla de Navas de Tolosa contra los musulmanes en 1212-, emplazado actualmente en la sala capitular de la colegiata de Santa María de Roncesvalles. La escultura del yacente data del siglo XIII, pues la mesa es posterior y aportada tras su traslado desde la inmediata iglesia. Su naturalismo se advierte en la forma en la que tiene flexionada las piernas. Porta entre las manos una gran espada, que además de informar de su condición de guerrero nos recuerda el extraordinario porte físico del monarca, que superaba los dos metros de altura³. Más avanzado artísticamente es el *sepulcro de Carlos III de Navarra* y su esposa, Leonor de Trastámara, situado ante el presbiterio de la catedral de Pamplona. Está realizado con gran minuciosidad y considerable nivel artístico en alabastro policromado por Jehan Lome de Tornay, quien lo esculpió en el primer cuarto del siglo XV. A los pies del rey figura un león –símbolo de poder, fuerza y energía-, y a los pies de la reina dos perros, símbolo de la fidelidad a su marido. En los cuatro lados de la mesa tumular figuran las efigies de 20 monjes plorantes de gran naturalidad, considerándose algunos de ellos verdaderos retratos de personajes reales. En el afiligranado

³ ASUNCIÓN, Julio, Sepulcro de Sancho VII el Fuerte, <http://arte-historia-curiosidades.blogspot.com.es/2012/06/sepulcro-de-sancho-vii-el-fuerte.html> (recuperado el 24/VIII/2017)

doselete una inscripción recoge el epitafio⁴. En muchas ocasiones estas obras escultóricas son las únicas representaciones plásticas de estos personajes, que mediante esta fórmula no solo se aseguraron su memoria, sino que también pudieron elegir la imagen que de sí mismos querían transmitir.



Fig. 2 Sepulchro del rey Carlos III de Navarra (catedral de Pamplona) (foto autor)

Pero a finales del siglo XV el sepulchro de Martín Vázquez de Arce, el conocido como *Doncel de Sigüenza* por su profesión de paje del primer duque del Infantado, señala la transición desde el gótico al renacimiento. Emplazado en una capilla de la catedral de Sigüenza (Guadalajara) el arcosolio que lo cobija es ya de medio punto, pero resulta más llamativa la innovación del tipo iconográfico. El personaje no yace, sino que permanece recostado, con el cuerpo semierguido y leyendo un libro, atributo exclusivo hasta entonces de los clérigos. Luce la cruz de Santiago, a cuya orden militar pertenecía, y las armas que denotan su condición militar. Su rostro expresa su extremada juventud a la par que tristeza. A sus pies, un niño expresa un dolor comedido. Una inscripción informa de las circunstancias de su muerte durante el sitio de Granada a los musulmanes en 1486, pero la

⁴ ASUNCIÓN, Julio, Sepulcros de Carlos III el Noble y Leonor de Trastámara, <http://arte-historia-curiosidades.blogspot.com.es/2013/10/sepulcro-de-carlos-III-el-noble-catedral-pamplona.html> (recuperado el 24/VIII/2017)

imagen escultórica es la que asume la función de expresar la condición de noble, valiente, devoto y culto, que cierto o no, es la que hasta hoy ha perdurado.

La muerte durante el barroco

Aunque un cambio de actitud viene implícito con la llegada del barroco, ya pueden rastrearse notables ejemplos de temática macabra durante el periodo medieval, cuando textos como *Ars Moriendi* comenzaron a extenderse como una guía de ayuda y orientación al moribundo, ante quien aparecían demonios y santos que realizaban un último esfuerzo por cobrarse el alma del difunto. En el castillo de Javier (Sangüesa, Navarra) se conserva en la *capilla del Cristo* una representación pictórica de las *Danzas de la Muerte*, en la que ocho esqueletos portando filacterias destacan sobre el fondo negro del muro. Data de hacia 1460-1480⁵ o, como mucho, comienzos del siglo XVI⁶, y anticipa toda una serie de realizaciones en la que los despojos mortales se mostrarán con toda explicitud como vía para inducir a meditar al cristiano sobre la fragilidad de la vida mundana.

Recogiendo plenamente el espíritu de la Contrarreforma (iniciado en el concilio de Trento en 1545), la *Capilla de los Huesos de Évora* (Portugal), responde a una mentalidad barroca. Ubicada junto a la iglesia del monasterio de San Francisco, debe su existencia a la saturación que padecían los cementerios parroquiales de la ciudad, que se solucionó mediante la exhumación masiva de unas 5.000 osamentas que fueron utilizadas como material constructivo. Dos cuerpos momificados, uno de ellos de un niño, acentúan el tetricismo de este escenario.

⁵ INFANTES, Víctor, *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVIII)*, Salamanca, Universidad, 1997, pág. 343

⁶ ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, *Lo macabro en el gótico hispano*, Cuadernos de Arte Español nº. 70, Madrid, Historia 16, 1992, pp. 28-29



Fig. 3 Capilla de los Huesos. Igreja de San Francisco de Évora (Portugal) (foto propia)

Las bóvedas vaídas de la cubierta se decoran con pinturas de calaveras y cartelas, y la fecha de 1810, que es cuando se debió terminar la obra. Sus inscripciones aportan mensajes como “NON MORIAR SED VIVAM” (Para vivir hay que morir) y “LUDIBRIA MORTIS”, reproduciendo así uno de los empresas y soneto con los que Diego de Saavedra y Fajardo (1584,+1648) expresó en una de sus obras la burla que la muerte hace al ser humano. Otra cartela reproduce a un cisne junto al texto “NUNC INFORUM CANTICUM SUM” (Yo canto ahora), en alusión a la antigua creencia que afirma que los cisnes entonan un bello canto justo antes de morir. El emblema que reproduce a un brazo portando un cetro con la inscripción “AULAE SPLENDOR” no puede ser más elocuente en señalar lo efímero del poder terrenal. En otro de los emblemas se reproduce una mesa cubierta por un paño mortuorio negro con una calavera junto a una cuna y el mensaje nos dice: “MELIOR EST DIES MORTIS DIE NATIVITATIS” (Mejor morir que nacer). Sin embargo el que reproduce a un pájaro (por tanto carente de alma), “NON MORIAR SED VIVAM” nos aclara que él no muere, pero vive. Junto a éste, la representación de un corazón tocado por una corona real y alado portado por una mano nos aclara: “COR REGIS IN MANU DOMNI” (El corazón real en manos del señor). Una calavera alada se toca con un reloj de arena mientras asevera: “COLLATUS HONOR” (Honor concedido). La imagen de la palmera –que tradicionalmente fue atributo de los mártires-, incluye la palabra

“VICTORIA”, para recordarnos que es el ejemplo del árbol flexible capaz de permanecer sin fracturarse aún ante las más recias rachas de viento, gracias a su flexibilidad. Unas mariposas revolotean junto a un cirio encendido cuya inscripción, “MORS IN LUCEM” nos recuerda la brevedad de la vida del insecto una vez que sale del capullo en el que se transformó.

De esta forma fémures y calaveras alineadas, recubriendo en su totalidad muros y pilares constituyen una imagen macabra que, sin embargo, dista de ser gratuita, pues los emblemas de las bóvedas vienen a reforzar su mensaje. La intencionalidad la señala claramente la inscripción dispuesta sobre el dintel de la puerta de acceso: “Nosotros, los huesos que aquí estamos, por los vuestros esperamos”. Es evidente que la contemplación de este escenario nos induce, inevitablemente, a reflexionar sobre lo efímero de la vida terrenal y que en este contexto surge la religión como respuesta a la angustia generada por la muerte, finalidad catequética que sin duda era buscada por los monjes franciscanos.

En el sur de Portugal, Faro es la capital de la comarca del Algarve. Allí, aunque la iglesia y el monasterio del Carmen Descalzo se terminaron después del terremoto de Lisboa de 1755, se le adicionó con posterioridad otra capilla de los huesos, promovida en esta ocasión por la orden tercera del Carmen (seglares que asumen la regla de la orden sin renunciar al matrimonio) y fue concluida en 1816. En esta ocasión fueron un millar de monjes los que, exhumados, aportaron “la materia prima” constructiva, aunque el número de calaveras es muy superior. El suelo de este espacio sirvió a su vez como enterramiento para los priores de la orden y sus esposas, y aunque el lugar es algo más luminoso que el de Évora, no deja de ofrecer una inquietante invitación a la meditación sobre la muerte, que periódicamente nos es recordada con la frase con la que se impone la ceniza al inicio de la cuaresma: *Memento, homo, quia pulvo es et in pulverem reverteris* (Recuerda hombre, que polvo eres y en polvo te convertirás)⁷.

Con menor carga retórica pero mayor efectismo hallamos en Kutná Hora (República Checa) el cementerio de Todos los Santos, en cuyo interior se emplaza el *Osario de Seldec*. Con origen en un monasterio cisterciense, el acto piadoso de su abad, quien esparció tierra

⁷ LORITE CRUZ, Pablo Jesús, “La capilla de los huesos de la iglesia del Carmen de Faro, un ejemplo de ‘vanitas’ elevado al extremo”, *Revista de claseshistoria*, art. 244, 2011

recogida en el Gólgota en tierra santa convirtió a este cementerio en un lugar sagrado preferido para ser enterrado. En el año 1400 se construyó una iglesia gótica en cuyo sótano se habilitó un osario para acoger las osamentas desenterradas durante las obras y las necesarias exhumaciones que permitiesen mantener abierto una necrópolis ya de por sí saturada. Sin embargo lo que le confirió singularidad a este lugar fueron las composiciones realizadas con osamentas. La actividad la inició el arquitecto Santini, quien al parecer se inspiró en la pila de calaveras que un monje había realizado junto y en el exterior de la iglesia, realizando candelabros en forma de pináculos. En 1709 fue Matej Václav Jackel quien realizó un escudo y otras figuras.



Fig. 4 Osario de Seldec (Kutná Hora, República Checa) (foto autor)

Pero la mayor responsabilidad en esta creación corresponde al tallista de Česká Skalice Frantisek Rint, quien en 1870 fue contratado por la familia que había obtenido la propiedad del monasterio para ordenar los huesos. Rint, tras blanquear y desinfectar los huesos con cal y con la ayuda de algunos familiares, confeccionó todo tipo de adornos: una lámpara, candelabros, el escudo de la familia propietaria, custodias, cruces, colgaduras, jarrones, la firma del autor y composiciones diversas que sorprenden e impresionan a su vez. Los casi 40.000 esqueletos que se han contabilizado no han sido modificados en su disposición desde que fueron colocados. Lejos de constituir una frivolidad, esta impactante escena obedece a un doble objetivo: invitarnos a reflexionar sobre la muerte y conducirnos hacia

un escenario de convivencia que evite guerras como las que proveyeron de huesos a este artista⁸.

En el polo opuesto hallamos un caso relevante como es el enterramiento que la poderosa familia Mendoza se procuró como exponente del elevado status social y político alcanzado al servicio de la monarquía hispana, pero con la que en determinados momentos llegó a disputarse preeminencia. En los momentos en los que toda la casa nobiliaria actuaba solidariamente a los dictados de quien la dirigía, su sede principal estaba en el palacio del Infantado de Guadalajara, notable ejemplo del gótico civil que requería, como complemento, una no menos digna morada para acoger a los fallecidos de la familia. En este periodo histórico lo habitual era fundar un monasterio o hacerse con el patronato de parte del mismo, y es lo que hizo Pero González de Mendoza, quien en su testamento ordenó fundar seis capellanías con sus misas en el monasterio de San Francisco de Guadalajara, cosa que cumplió su viuda en 1389. Fue el inicio de una larga relación a lo largo de la cual los diferentes sucesores se encargaron de ampliar y reconstruir el cenobio cuando fue necesario. A partir de 1485 el patronato se extendió sobre la totalidad de la iglesia. Los primeros sepulcros, en los que se enterraron el marqués de Santillana y los sucesivos duques del Infantado en diferentes capillas no se han conservado. El último miembro de la familia que mantenía aún el apogeo económico y de influencia, Ana de Mendoza, asumió la realización, ya durante el siglo XVII, de dos importantes obras: la construcción de un nuevo retablo y el panteón familiar, actuaciones que se prolongarían durante un siglo y medio. Este panteón no coincide con el actual, sino que instalado bajo el presbiterio pasó a actuar como pudridero cuando se hizo necesaria una ampliación a partir de 1696, actuando como director de la obra el maestro local Felipe Sánchez. Con diversas interrupciones debidas a guerras y problemas económicos, la obra se concluyó en 1728 tras la inversión de 1.802.707 reales⁹.

⁸ KULICH, Jan, *El Osario. Kutná Hora – Sedlec*, Cerveny Kostelec, edit. Gloriet, s/f.

⁹ BONILLA ALMENDROS, Víctor, *El Monasterio de San Francisco en Guadalajara*, Guadalajara, Ayuntamiento, 1999, pp. 18-19, 47, 62 81, 85 y 88



Fig. 5 Mausoleo de la familia Mendoza. Iglesia San Francisco (Guadalajara) (foto autor)

Pero lo realmente sorprendente de esta obra aparece ya recogido en un documento de 1700 redactado por el director de las obras aconsejando algunas modificaciones para mejorar sus proporciones, pues de forma explícita se reconoce la competencia con el panteón real de El Escorial, donde se venían enterrando los miembros de la realeza española. Frente a la planta octogonal del escurialense, el de Guadalajara es elíptico, pero las pilastras adosadas a sus muros lo convierten igualmente en ochavado. Pero los recubrimientos de mármoles polícromos, el uso de dorados, e incluso el diseño de los sarcófagos demuestran a las claras el atrevimiento de los Mendoza, que compitieron descaradamente con los reyes de España. Está clara que la intención no era tan solo la de procurarse un lugar de enterramiento digno, sino la de compararse a la propia institución monárquica, quizás recordando los valiosos servicios prestados sin los cuales la historia de España habría sido distinta.

Nuevos propósitos: la tumba en el siglo XIX

Con la centuria decimonónica se produce el cambio del lugar de enterramiento desde las iglesias a los cementerios, y con esto se potencia el valor social que ya poseía la tumba. Quedando a la vista de todos, se ofrece como una oportunidad para que los grandes personajes proyecten hacia el futuro la imagen que deseaban de sí mismos. La arquitectura y sus repertorios estilísticos permiten dejar constancia de status social y poder económico, pero la escultura permite afinar en estos objetivos gracias a la posibilidad de representar

indumentarias, reproducir retratos y expresar actitudes. La escultura funeraria invita tanto a la reflexión y meditación callada sobre la muerte como a la admiración sobre el personaje. El artista tiende un puente hacia el más allá, pero en realidad lo hace hacia la posteridad. De esta forma se establece en los cementerios lo que podría denominarse culto laico a los muertos.

Mariano Benlliure y el prototipo de la tumba burguesa en España

Durante el último cuarto del siglo XIX y la primera mitad del XX la figura del escultor Mariano Benlliure (1862,+1947) copó los más destacados encargos por parte de las instituciones y la burguesía, pudiéndose considerar el preferido por parte de la oficialidad. Una estancia en Roma y el conocimiento de la obra de Miguel Ángel terminó por decantar su vocación hacia el arte escultórico frente a la inicial dedicación a la pintura. Adscrito a la corriente realista, asumió numerosos encargos de monumentos públicos, retratos, temas de tauromaquia y monumentos funerarios, de los que llegó a realizar 21. Gozó de una desahogada economía, lo que determinó su posicionamiento favorable dentro de las opciones más conservadoras de la sociedad.

Los monumentos funerarios de Benlliure se caracterizan por el uso frecuente de alegorías, elementos y personajes clásicos consecuencia de su estancia italiana, combinación de mármol y bronce (en 14 de ellos), pero, sobre todo, un detallado retrato del personaje, caracterizado por el realismo, con el que llegaba a expresar la personalidad del difunto¹⁰.

Casó con una famosa cantante de ópera, la famosa tiple-contralto Lucrecia Arana, lo que quizás pudo propiciar su amistad personal con el no menos famoso tenor *Julián Gayarre* (1844-1890), del que realizaría uno de los más logrados monumentos funerarios.

Gayarre era de origen humilde, cuyo primer trabajo fue de pastor en su localidad natal, un remoto pueblo del Pirineo navarro. Sin embargo su descubrimiento de la música fue una pasión, y tras un primer triunfo en el teatro Scala de Milán inició una meteórica carrera que lo convirtió en el mejor tenor del mundo y un plan de actuaciones internacional. Sin embargo murió joven: una actuación aceptada pese a padecer bronconeumonía lo hizo fallar en una nota aguda y perder el conocimiento, lo que le ocasionó una depresión y, pocos días

¹⁰ GUZMÁN MORAL, Salvador, *El Mausoleo de la Vizcondesa de Termens de Cabra*, Córdoba, Diputación, 2002, pp. 32-36

después, la muerte a la edad de 46 años. El fallecimiento tuvo lugar el 2 de enero y su cuerpo embalsamado se inhumó en el cementerio de Roncal 3 días más tarde. Fuente orales refieren que al tenor había expresado en vida su preocupación de que tras su muerte nada pudiese recordar su existencia, y de hecho, no se ha localizado hasta la fecha ningún registro de su voz. Interpretando sus deseos como un legado moral la familia hizo el encargo del mausoleo a Benlliure, amigo del tenor, quien se estaba en Roma y que se encerró en su estudio para su realización.

La revista *La Ilustración Ibérica* había publicado el día del entierro un dibujo que representaba a la alegoría de la música o de las artes, llorando desconsolada sobre la tumba del tenor, y entra dentro de lo posible que hubiese servido de inspiración al artista, quien primero realizó un diseño sobre papel y unos meses más tarde un boceto a escala real cuyo grabado reprodujo en su portada la revista *La Ilustración Española* de fecha 22 de octubre de 1890¹¹. Esta imagen coincide con la obra actual, lo que indica que Benlliure había empleado este tiempo en concebir la obra e idear la resolución de los detalles técnicos. La obra combinaba el mármol y el bronce y medía 6 x 7 metros de altura, ascendiendo el presupuesto para su realización a 150.000 ptas.¹².

La realización del conjunto escultórico se inició en 1891 y se terminó en 1895. Al año siguiente los restos del tenor se trasladaron al lugar de entierro definitivo, cuya obra realizó Hernando Ordena. Sin embargo la instalación de la obra artística se demoró un tiempo más, pues el escultor, consciente de su mérito, la utilizó como fórmula para promocionarse. Primero se expuso en la VI Bienal del Círculo de Bellas Artes de Madrid –celebrada en el Parque del Retiro en 1898- y posteriormente se llevó a la Exposición Universal de París de 1900, donde obtuvo una medalla de oro. Tras esta efeméride se trasladó en ferrocarril de nuevo a Madrid, donde la regente, M^a. Cristina, intentó instalarla frente al Palacio Real. Fueron los esfuerzos de la familia, y muy especialmente de su sobrino, el senador Valentín Gayarre, quienes lograron que el conjunto escultórico, trasladado por piezas a lomo de

¹¹ HUALDE, Fernando, *Julián Gayarre. El Mausoleo*, Roncal, Fundación Julián Gayarre, *vid.*
<http://www.juliangayarre.com/images/mausoleo.pdf>

¹² *La Ilustración Española* nº 39, 22 de octubre de 1890, pág. 234

mulas por las tortuosas carreteras de montaña pirenaicas, se instalase definitivamente sobre la tumba en 1901 con la supervisión del propio Benlliure.

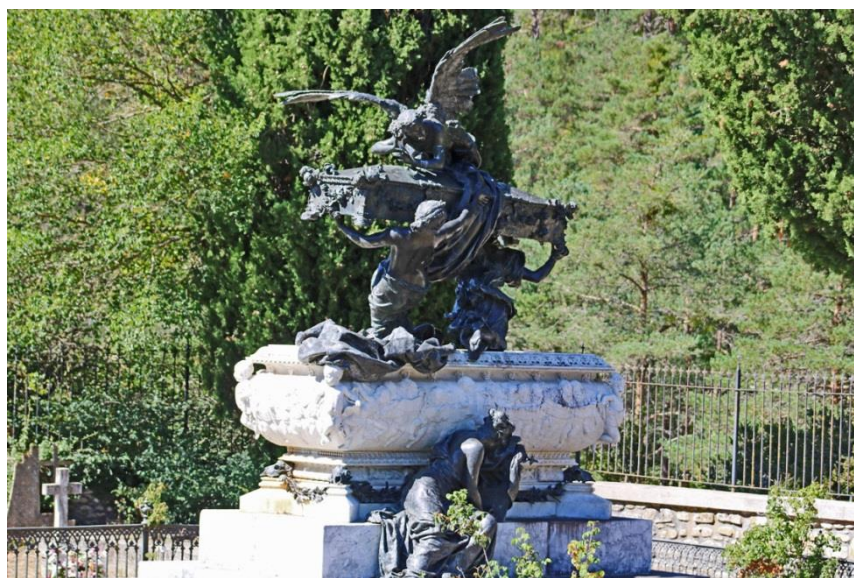


Fig. 6 Mausoleo del tenor Gayarre (Roncal, Navarra) (foto autor)

A partir de este momento la obra comenzó a adquirir una gran popularidad, editándose postales fotográficas con su imagen e, incluso, ilustrando un billete de curso legal de 500 ptas. Los visitantes adquirieron la impropia costumbre de expresar su admiración por el personaje mediante grafitis, por lo que en 1935 se instaló un libro de firmas alternativo (actualmente conservado en el Museo Gayarre de Roncal) y Benlliure procedió a su limpieza. Conjuntamente con el también escultor Fructuoso Ordena asumieron la responsabilidad de efectuar limpiezas periódicas, hasta el fallecimiento de éste último en 1973. A partir de este momento se inició un proceso de degradación de la obra motivado por su permanencia a la intemperie y los agentes atmosféricos extremos en un clima de montaña como es el roncalés, pero también por la acción vandálica, que hasta en dos ocasiones distintas robaron un bucráneo y fragmentos de guirnaldas¹³.

En 1986 y, posteriormente, en 1996, se acometió una metódica restauración general que efectuó limpieza de manchas, cosido del vaso y sellado de grietas, mejora de las pletinas

¹³ HUALDE, Fernando, *op. cit.*, pp- 1-6

que sustentan el grupo escultórico sobre la tumba, eliminación de corrosiones y sulfataciones y tratamientos preventivos y conservadores, tanto del mármol como del metal, restaurando el sistema de evacuación de aguas para evitar futuras afectaciones.

En el modesto y reducido cementerio de Roncal asume todo el protagonismo este monumental mausoleo, circundado por una verja de hierro que lo protege. Consiste en una escalinata de mármol blanco de Carrara sobre la que se asienta la base del sarcófago decorada con guirnaldas vegetales. El perímetro convexo del sarcófago acoge una sucesión de *puttis* o amorcillos en bajorrelieve que en dinámica procesión van cantando partituras musicales que en vida interpretó Gayarre. En la base, cuatro bucráneos reafirman el carácter funerario de la obra y constituyen, junto a los amorcillos, un punto de contacto con la cultura clásica y el arte italiano. Los cuatro de los ángulos emergen como altorrelieves y asumen la representación de las cuatro obras preferidas del músico. En un lateral de la obra una figura femenina realizada en bronce aparece sentada flexionando su cuerpo en un rebuscado escorzo que realza los numerosos y realistas pliegues de su vestimenta clásica, pues representa a la Música, que llora desconsolada ante la pérdida de tan alto artista de la música.

Sobre el resplandeciente y marmóreo sarcófago vuelve a contrastar el oscuro bronce en forma de nuevas alegorías: la Armonía y la Melodía elevan hacia el cielo el simulado féretro del artista, que en su dinámica e inestable disposición simula una imposible liviandad. Aún acoge la obra un último elemento en forma de una nueva alegoría, la Fama, que alada, se inclina sobre el féretro en actitud de intentar oír una voz que nunca más podrá ser escuchada.

Es evidente que esta obra constituye una realización de innegable plasticidad reafirmada por el contraste cromático y el acentuado dinamismo, que constituye un alarde técnico que se suma a la exquisita, detallada y realista ejecución, pero no puede obviarse el mensaje, que evitando la representación física del difunto, transmite a las generaciones futuras la cualidad esencial del difunto, que no era otra sino la apasionada fusión y unión con la música y su privilegia voz. Sin duda el tenor Julián Gayarre se habría sentido satisfecho con esta obra que ha logrado lo que un día expresó referente a la previsible pérdida de su

memoria. Este conjunto fue declarado Bien de Interés Cultural por el gobierno navarro en 1996¹⁴.

Materiales, efectismo y una cuidada y pensada escenografía repiten en otros sus más populares monumentos funerarios, el realizado para el torero José Gómez Ortega, “El Gallo”. El diestro, considerado como un clásico y uno de los mejores de todos los tiempos, había muerto de una cogida en Talavera de la Reina (Toledo) en 1920. Fue enterrado en el cementerio de San Fernando de Sevilla en el transcurso de una tumultuosa ceremonia celebrada en la catedral y tras un velatorio en la iglesia de San Gil, donde se erigió un túmulo funerario a la usanza de los del barroco. El también torero y cuñado de “El Gallo”, Ignacio Sánchez Mejía, fue quien materializó el encargo a Benlliure, acordado en precio de 175.000 ptas. En 1921 ya estuvieron realizados los bocetos y tras fundirse en el taller de Mir y Ferrero de Madrid, cuatro años más tarde la obra, terminada, llegaba a Sevilla, suscitando controversia entre quienes pedían instalarlo en la basílica de la Virgen Macarena, de cuya cofradía era consejero el difunto en el momento de su muerte. La obra, admirada incluso por miembros de la realeza, fue instalada en el cementerio, según lo acordado¹⁵.

Por su similitud compositiva hay quien ha señalado la posible inspiración en los sepulcros borgoñones del siglo XV, pero de forma mucho más inmediata actuó el propio entierro, que fue, muy comentado. Benlliure reproduce a una comitiva fúnebre que camina portando sobre sus hombros el féretro, que careciendo de tapa permite observar la serenidad reflejada en el rostro del difunto. Siguiendo esquemas ya habituales, reservó el blanco mármol italiano para la figura del torero realizando el resto en bronce. La escena adquiere tintes históricos, toda vez que pueden reconocerse en algunos de los portadores a retratos de personas reales, como, como los de su cuñado Sánchez Mejía, Rafael Gómez, hermano del difunto, y el ganadero Eduardo Miúra, resultado ésta última una licencia que se permitió el artista, pues, en realidad, había fallecido tres años antes que el torero. Al frente de la comitiva camina una mujer, gitana, que se ha identificado como María, casada con un

¹⁴ DÍAZ MARTÍN, Soledad; LABORDE MÁRQUEZ, Ana y SOUSA SEIBANE, Ángel Luis de, *Mausoleo de Gayarre en Roncal. Restauración*, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 19-58

¹⁵ RODRÍGUEZ BARBERÁN, Fco. Javier, *Los cementerios en la Sevilla contemporánea. Análisis histórico y artístico (1800-1950)*, Sevilla, diputación, 1996, pp. 253-255

conocido cantaor flamenco, quien porta entre sus manos una reproducción en miniatura de la Virgen Macarena, detalle éste que se ha interpretado como una nota de tinte costumbrista y un homenaje a la ascendencia gitana que tenía el toreo por vía materna. Como es habitual en un artista de sobrado dominio técnico, el bronce expresa una blandura y ductilidad más propia de la arcilla que de un duro metal¹⁶.

Otras opciones en la tumba decimonónica

La representación de la muerte no siempre resultó tan sublimada como la que escogió Benlliure. En el cementerio de Montjuic de Barcelona se encuentra la *tumba del Dr. Francesc Farreras i Framnis*, quien había sido catedrático de anatomía. Fueron sus alumnos quienes sufragaron la realización de la tumba¹⁷, que encargaron al escultor Rossend Nobas i Ballbé, encargándose de la parte arquitectónica Emili Sala i Cortés, quienes la concluyeron en 1888. Buscando reflejar la esencia del personaje representado se recurrió a su condición de docente, y quizás para dejar constancia de la corrección de la docencia impartida se representó al médico ya esqueleto, yaciendo de cúbito supino sobre una losa. Un paño mortuorio lo cubre, dejando visibles tan solo la calavera y las manos, aunque bajo el meticuloso trabajo de paños realizado en el mármol se advierte el rigor anatómico con el que se concibió la escultura. En cualquiera de los casos, y al margen de las circunstancias, la tumba viene a funcionar como un *Memento mori* o recordatorio de la existencia de la muerte.

¹⁶ SOL, Inma del, “La gran y única obra de Mariano Benlliure para Sevilla”, <http://cofrades.sevilla.abc.es/profiles/blogs/la-gran-y-unica-obra-de> (consultado el 27/08/2017)

¹⁷ <http://lamuerteossientatanbien.blogspot.com.es/2013/07/memento-mori-las-clases-de-anatomia-del.html> (consultado el 27/08/2017)

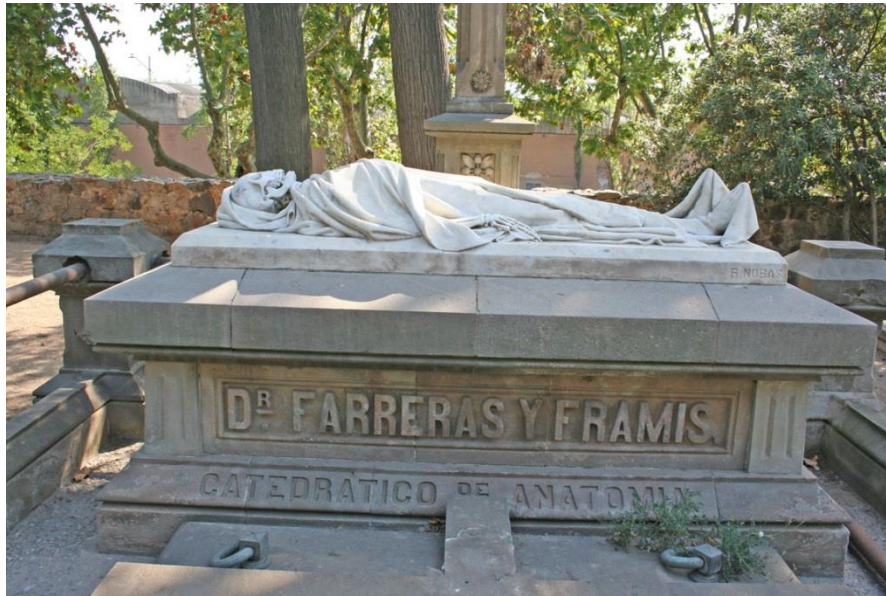


Fig. 7 Mausoleo del Dr. Francesc Farreras. Cementerio de Montjuic (Barcelona) (foto autor)

A esta modalidad de tumba, denominada genéricamente *transi*, pertenece también la de la familia *Milletich* en el bello cementerio Mirogoj de Zagreb (Croacia), fechable en la segunda mitad del siglo XIX. Responde a una composición vertical adosada al muro, en la que figura la heráldica familiar y sendas lápidas con los nombres y fechas de los difuntos flanqueando el poderoso elemento central, que consiste en un plancha broncea de la que emerge en altorrelieve la cruda efigie de un esqueleto semienvuelto en un sudario y portando una cruz, lo que otorga sentido a la inscripción que figura a sus pies: “MORS LIBERATRIX” (Muerte liberadora).

La posición intermedia bien podría estar representada por la *tumba de la familia Glavic* (1905) en el cementerio de Bosinovo de Dubrovnik (Croacia). Fue encargada en 1904 al escultor genovés Achile Conessa con motivo del fallecimiento de Marija Glavic, hija única del reputado armador y terrateniente Federico Glavic, muerta muy joven en un accidente según la versión oficial, pero consecuencia de un suicidio motivado por un desengaño amoroso en realidad¹⁸. La tumba, realizada en mármol italiano, presenta una estructura

¹⁸ <http://www.significantcemeteries.org/2000/09/glavic-family-tomb-1905.html> (consultado el 27/08/2017)

tumular con antorchas invertidas en los ángulos, sobre la que se yergue la joven Marija, quien acaba de despertar ante la llegada de una joven dama que le acompañará en su viaje hacia el cielo. Lejos del tetricismo y el dramatismo, la escena se torna amable y dulce, como corresponde a quienes por su fe creen en la salvación.



Fig. 8 Mausoleo de la familia Glavic. Cementerio de Bosinovo (Dubrovnik, Croacia) (foto autor)

A la joven se la representa en la plenitud de su vida y belleza, vistiendo un camisón que sugiere que tan solo se hallaba dormida y ante su visitante que señala con el dedo índice hacia el cielo toma su otra mano, la que porta el crucifijo, entablando contacto visual como expresando: “Vamos. Estoy en tus manos”. En un lateral de la tumba figuran sendos tondos con los retratos de los padres dirigiendo sus miradas hacia la parte superior, donde despierta su única hija. De tono dulce y amable, esta obra podríamos clasificarla claramente como escultura de consolación.

El carácter transicional, de posición intermedia entre dos mundos, es el que aparece enfatizado en la tumba de las *familias Grgic y Tassotti* del Mirogoj de Zagreb, emplazada en la galería porticada de la entrada y que, por su factura, también podría ser italiana, pese a que carece de firma. Recurre a un elemento retórico que cuenta con antecedentes en la

escultura funeraria neoclásica, concretamente en el monumento funerario de María Cristina de Austria, ubicado en la iglesia de los agustinos de Viena, obra de Antonio Canova, y, posteriormente, en la propia tumba de Canova proyectada por sus discípulos. En ambas coincide un poderoso recurso como es la puerta abierta hacia la oscuridad a la que se dirige una comitiva fúnebre.



Fig. 9 Mausoleo de las familias Grgic y Tassoti. Cementerio Mirogoj (Zagreb, Croacia) (foto propia)

Tanto en la tumba que analizamos en Zagreb como en la del escultor neoclásico aparece la dama con vestiduras clásicas que porta una urna cineraria. Pero el papel que en la tumba de Canova desempeña el lánguido ángel sedente que apaga la antorcha de la vida, en la croata parece relevado por la figura vitalista e inocente de un niño, que es el primero que con paso decidido se encamina hacia la oscuridad portando hacia arriba la antorcha de la vida encendida mientras relajado, confiado y sonriente vuelve su mirada hacia los que siguen.

De su mano derecha porta la llave que implica un mundo mejor, y esta es la razón de la serenidad que trata de transmitir a la apesadumbrada dama que, de rodillas, dirige una oración por el difunto. Queda claro que, pese a las similitudes formales, la tumba de Zagreb transmite un mensaje de esperanza proporcionado por la fe. No debe dejar de observarse el detalle de la cenefa con bordados o encajes perimetral en el manto de la dama portadora de la urna, exponente que nos hallamos ante la ejecución de un artista de calidad hasta ahora desconocido.

La democratización del monumento funerario en las clases populares

Durante siglos, y en lo referente a las clases populares, a la muerte física del finado seguía la muerte social, pues en el transcurso, a lo sumo, de una generación, se perdía su memoria. Esta circunstancia fue solventada con la generalización en el uso de lapidas, sobre las que con economía, podría consignarse el nombre del difunto, las fechas de nacimiento y muerte y un epitafio, que podía contener desde dedicatorias de sus familiares hasta sonetos e imágenes religiosas. Michel Vovelle fija el periodo de apogeo de la lápida el que transcurre entre 1830 y 1920, fecha a partir de la cual comienza a caerse en la seriación y el concurso de técnicas industriales frente a las puramente artesanales.

En la localidad malagueña de Álora se conserva una lápida cuadrada elaborada en arcilla cocida en la que mediante técnica incisa se ha resaltado un círculo, en el que mediante técnica incisa, se ha representado una cruz y un breve epitafio que consigna el nombre de la difunta, la fecha del óbito y la edad a la que aconteció (“Aquí yace el cadáver de D^a. María Navarro de Casermeiro: murió el día 17 de mayo de 1847 a los 26 años de edad. R.Y.P. [*Resquiatat in pace*]”), escritos con una cuidada caligrafía indicativas de un buen nivel de instrucción por parte del artífice.

Cumpliendo la máxima de adaptación a los materiales, tradiciones y técnicas artesanales de cada lugar, se conservan en la localidad aragonesa de Teruel un conjunto de lápidas decimonónicas que enlazan con la arraigada tradición ceramista de la localidad. Las lápidas, con formas variadas, son todas de terracota vidriada y policromada. Traemos como ejemplo una cuadrada que con un marcado carácter ingenuista y popular reproduce una tumba en un cementerio flanqueada por hileras de cipreses. El epitafio (“Aquí yace Roque R^o. Y O. Murió el 15 de Diciembre de 1845 de edad 72 años. Dista 20 pasos al frente.

Rogad a Dios por su [...]”) muestra algunas curiosidades. La primera es que, escrito en caracteres capitales, el tamaño se va disminuyendo progresivamente cuando se advierte que en el espacio disponible no cabría toda la información prevista. La otra es que la distancia a la que informa que se encuentra el cadáver indica que esta lápida se instaló en el muro del cementerio y no sobre la tumba, que probablemente, por su modestia, carecía de un soporte adecuado que la sustentase.

La localidad jienense de Úbeda cuenta también con una arraigada tradición ceramista con colores y formas autóctonas y diferencias respecto a otras zonas de producción alfarera. En la colección del ceramista Paco Tito se conservan algunas curiosas, pues incluyen sonetos en el epitafio. La que hemos seleccionado es cuadrada y polícroma, circundada perimetralmente por una cenefa vegetal que encierra el epitafio: “Ya llego Señor el día en que a juicio soi llamada dichosa a llo si consigo hacer bien esta jornada en buenas manos piadosa encomiendo vida i alma Birgen Santa soberana fayecio Juliana Moreno de Alia el dia 23 de marzo de 1865 de edad 44 años P.Y.A.M.”. El texto ofrece un evidente contraste entre la cuidada caligrafía de sus caracteres capitales y la profusión de faltas de ortografía, incluso para la gramática imperante en la época. Del contenido llama la atención que la finada encomienda a lo que acontece el día de su fallecimiento la posibilidad de salvación de su alma, motivo por el cual se encomienda a la Virgen. Probablemente el artesano ceramista recogió unas impresiones de los familiares que realizaron el encargo y redactó las circunstancias y devociones dejando ver a las claras su deficiente formación.

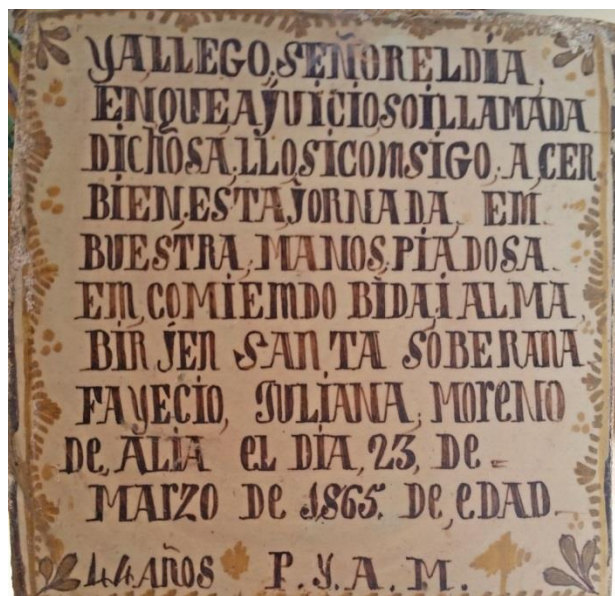


Fig. 10 Lápida cerámica. Colección de Paco Tito (Úbeda, Jaén) (foto autor)

El último ejemplo lapidario que analizamos procede de la localidad irlandesa de Sligo (condado situado al N.O. de la isla) y se encuentra en el pavimento del claustro de una abadía dominica del siglo XIII. La lápida, por las razones que expondremos, no puede fecharse con precisión, pero por analogía tipográfica con algunas otras aledañas podemos situarla en torno a la tercera década del siglo XIX. Carente de cualquier concesión a lo ornamental, el texto dice así: “Here Lyeth the boby of James [...] who died Dc. The [...] Aged [...] years. Erected by his Mother [...]”. Es necesario destacar que las omisiones no son casuales ni ocasionadas por el paso del tiempo, sino que se aprecia claramente que obedece a un borrado voluntario. Debemos fijarnos en que han sido precisamente los datos clave los que se ausentan, por lo que lo pretendido con la erección de una lápida –preservar la memoria de un hombre concreto- aquí se le ha denegado, probablemente porque algún suceso que no hemos llegado a conocer supuso una deshonra para la familia, que de esta forma aplicó un “castigo para la eternidad”.

La necesariamente escueta selección de tumbas a la que nos obliga el carácter diacrónico y geográficamente amplio de este trabajo, nos permite, sin embargo, concluir como, con diferentes medios, técnicas y recursos, la angustia que el ser humano ha experimentado ante la muerte se ha tratado de aminorar procurando la pervivencia de la memoria. Del origen

social, de la disponibilidad económica y del ingenio de los artistas, ha dependido la diversidad y el mayor o menor acierto de las obras realizadas. Pero todas ellas en su conjunto nos permiten conocer un poco mejor la naturaleza del alma humana.