

Iconografía funeraria en el cementerio central de Montevideo

Funeral icon-graphics in the Montevideo Central Cemetery

Carina Erchini¹ y Andrea Bielli²

Resumen

En el presente trabajo se hace un análisis icnográfico del Cementerio Central de Montevideo el cual, en la actualidad es un espacio funerario que conserva la mayor variedad de manifestaciones de arte funerario que se conserva en el Uruguay, incluyendo obras tempranas del siglo XIX hasta las últimas obras de mediados del siglo XX. En la investigación del cementerio central no se conoce todo el arte funerario de Uruguay pero a través de éste podemos identificar las principales características que el género adquirió en nuestro país, analizar su papel en la estatuaría nacional y distinguir el uso que distintos grupos sociales le dieron a lo largo de la historia.

Palabras clave: cementerio, Montevideo, Uruguay, funerario.

Abstract

This paper analyzes the icon-graphics in the Central Cemetery in Montevideo, which at this moment is the funeral space that conserves the greatest variety of manifestations of funeral art found in Uruguay, including works from the early XIX century up until mid-XX century funeral art. This research on the central cemetery does not cover all funeral art in Uruguay but helps to identify the principle characteristics that this art gender acquired in our country, analyzing national statuary art and distinguishing the use that different social groups gave to the same throughout history.

Key words: Cemetery, Montevideo, Uruguay, funeral art.

1 Museo Nacional de Historia Natural y Antropología. Ministerio de Educación y Cultura. Montevideo. E-mail: cara@internet.com.uy

2 Comisión Sectorial de Investigación Científica. Universidad de la República. Montevideo. E-mail: andrea@csic.edu.uy

Recibido: Agosto 2005. Aceptado: Septiembre 2005.

I. El Cementerio Central de Montevideo

El Cementerio Central de Montevideo es en la actualidad el espacio funerario que conserva la mayor variedad de manifestaciones de arte funerario que se conserva en el Uruguay, incluyendo obras tempranas del siglo XIX hasta las últimas obras de mediados del siglo XX. Su surgimiento puede ubicarse dentro de un movimiento que se originó en Europa a mediados del siglo XVIII, que provocó la creación de un número importante de cementerios públicos en las principales capitales del Viejo Continente durante todo el siglo XIX y que llegó a América también en esa misma centuria. No todo lo que podemos conocer sobre el arte funerario de Uruguay se encuentra en el Cementerio Central, pero a través de éste podemos identificar las principales características que el género adquirió en nuestro país, analizar su papel en la estatuaría nacional y distinguir el uso que distintos grupos sociales le dieron a lo largo de la historia. Para ello es necesario detenerse primero en los orígenes de la necrópolis, explorar las causas de su surgimiento y su posición dentro de las prácticas funerarias decimonónicas.

Hacia fines de la década de 1830 la ciudad de Montevideo se disponía a cambiar profundamente. Las fortificaciones que hasta entonces habían defendido la pequeña plaza-fuerte resultaban ahora un obstáculo para el crecimiento de la ciudad. El empuje demográfico no había podido ser contenido dentro de los límites del casco urbano y el Campo de Marte, ubicado entre las murallas y el Ejido, se había ido poblando desordenadamente a pesar de las prohibiciones existentes (Pérez Montero, 1943). La ciudad se expandía entonces más allá de sus primitivas fronteras amuralladas y, en un intento por regular su crecimiento, las autoridades del momento proyectaron la zona que sería conocida como Ciudad Nueva. Una Ciudad Nueva a la que no le faltaría su Cementerio Nuevo. Los planos elaborados por José María Reyes en 1829 preveían en el trazado de la nueva ciudad el emplazamiento, frente a la franja costera, de una nueva necrópolis. Montevideo contaba ya con un cementerio extramuros desde 1808 pero este jamás había pasado de ser un recinto modesto sin demasiadas cualidades arquitectónicas. Este primer cementerio, conocido luego como el Cementerio Viejo, había sido el inicio para Montevideo de la práctica de realizar enterramientos fuera de la ciudad, alejados de los sitios habitacionales. Durante toda la época colonial los enterramientos se habían realizado en la propia ciudad siguiendo la tradición de la Europa cristiana de sepultar los cadáveres en las Iglesias, es decir, en un lugar que pudiese asegurar la Salvación³. Por consiguiente, la creación del cementerio extramuros de 1808 rompió con una práctica funeraria de muy larga data que nuestro país había heredado

3 La práctica de realizar los enterramientos dentro de las iglesias se remonta a las épocas del cristianismo temprano. Las iglesias primitivas solían contener las tumbas de los mártires cristianos junto a los altares y alrededor de éstas se multiplicaron las sepulturas de simples creyentes. Se esperaba que los mártires hicieran las veces de protectores espirituales de las almas sepultadas en sus cercanías. Esta costumbre se difundió por toda el área de influencia del cristianismo y a medida que aumentaba el afán por estos enterramientos e iba disminuyendo el espacio disponible para ello dentro de los templos, fue surgiendo primero un orden jerárquico en el emplazamiento de las tumbas dentro de las iglesias y luego un orden jerárquico en la admisión de cuerpos (Panofsky, 1992) para ser enterrados dentro de esos recintos. Esta jerarquía tuvo que ver con las distintas formas de estratificación social.

de la colonización española. En dicho país los enterramientos en las iglesias se habían popularizado en el siglo XIII y perduraron hasta finales del siglo XVIII, momento en el que se prohíben los enterramientos en los templos y se impone la construcción de cementerios fuera de las ciudades por cédula Real de 1787 (Diéguez Patao y Giménez Serrano, 2000). La orden Real fue resistida tanto en España como en las colonias americanas y en los hechos será recién a principios del siglo XIX que comenzarán a construirse las primeras necrópolis de acuerdo a lo dictaminado por dicha disposición⁴. El Cementerio Viejo de Montevideo era uno de los tantos cementerios latinoamericanos que obedecían tardíamente la ordenanza de 1787 y el Cementerio Nuevo o Cementerio Central, inaugurado en 1835, una muestra del afianzamiento de esta nueva modalidad de enterramientos *extra muros* que ofrecía un espacio concebido y planificado para cumplir cabalmente con dicha función.

La planificación expresa fue uno de los rasgos característicos de los cementerios surgidos a partir de fines de siglo XVIII. Ellos fueron concebidos, imaginados, proyectados teniendo en cuenta una nueva concepción del entorno urbano y su edificación que hacía que ciertos espacios y construcciones fueran desplazados hacia la periferia de las ciudades⁵, pero también teniendo en cuenta una nueva sensibilidad que hacía de la higiene y del respeto a la memoria de los difuntos valores a alcanzar y preservar. Durante el siglo XIX, Europa experimentó lo que podría ser llamado una verdadera reforma de los cementerios en la que fueron abiertos uno tras otro grandes cementerios en las afueras de las principales ciudades del continente (Robinson, 1996; Sborgi, 2000)⁶. Los cementerios llegaron a las manos de los arquitectos quienes ensayaron diseños, para satisfacer los nuevos gustos y necesidades, que hasta el momento no se habían aplicado a los espacios funerarios⁷. El uso de la geometría dio orden a la disposición de capillas, áreas para inhumaciones, áreas de depósitos, osarios, sendas y vegetación. Fue el Cementerio Nuevo en Montevideo el que representó esta tendencia en nuestro país. El Cementerio Central tuvo su primer proyecto de organización en 1838, poco tiempo después de su inauguración. El arquitecto Carlos Zucchi realizó el proyecto de la planta del cementerio que en ese momento abarcaba sola-

4 Para ser exactos, el primer cementerio extramuros de España es en realidad anterior a la Real Cédula y fue creado en 1775 en las afueras de Barcelona. A pesar de ello la ordenanza se acatará sin excepción a partir del 1800.

5 Los cementerios no fueron las únicas construcciones a ser desplazadas de las ciudades, los hospitales, las cárceles y los mataderos siguieron el mismo camino (Etlin, 1983).

6 En París en ese mismo siglo fueron inaugurados los célebres cementerios de Montparnasse (1824) y Montmartre (1825). En Italia la apertura de cementerios "modernos" se realizó en Bolonia con el Cementerio de la Cartuja en 1815, el cementerio Capo Verano en Roma en 1837 y el cementerio de Staglieno en Génova en 1851.

7 Según Etlin (1983), en Francia, por ejemplo, los arquitectos comenzaron a diseñar cementerios hacia 1750. Los primeros proyectos que realizaban se mantenían apegados a la imagen del cementerio medieval, inspirada sobre todo en el cementerio de los Santos Inocentes de París. Esta necrópolis presentaba un terreno sin ningún trazado, rodeado por muros con cámaras en las que se acumulaban a la vista los huesos que eran retirados periódicamente. La vista de los restos óseos servía de recordatorio de la muerte. Hacia 1780 los cementerios proyectados por arquitectos comienzan a mostrar un interés creciente por el cuidado de la imagen paisajística de los espacios funerarios.

mente al actual primer cuerpo. Sin embargo, la organización definitiva de la planta corresponderá al proyecto⁸ elaborado en 1858 por el arquitecto Bernardo Poncini (Baroffio, 1932). Los planos y dibujos realizados por Poncini para el Cementerio Central corresponden también al actual primer cuerpo de la necrópolis. En este proyecto se preveía la construcción de una capilla y una cripta que ocuparían el área central del cementerio. Varios caminos en diagonal convergerían en ella realzando física y visualmente la importancia de la construcción. Los monumentos funerarios se emplazarían en dieciséis cuadrantes simétricamente distribuidos y se realizarían modificaciones y mejoras en los muros y en la entrada del cementerio. La intervención de arquitectos como Zucchi y Poncini en la construcción del cementerio evidencia la llegada definitiva a la capital de una concepción de las necrópolis como jardines paseos, que refleja una nueva sensibilidad que aleja la muerte de la vida cotidiana (Barrán, 1991). Pero la transformación de los cementerios acaecida durante el siglo XIX no sólo tuvo consecuencias visibles a nivel arquitectónico y urbano, sino que además cambió el rumbo de las prácticas funerarias en múltiples aspectos. A nivel administrativo, se retiró del control de la Iglesia los espacios destinados a las inhumaciones pues estos nuevos cementerios quedaron casi todos bajo la responsabilidad de los gobiernos municipales. A su vez, se implantó un nuevo sistema de enterramiento que puso fuerte énfasis en los enterramientos individualizados, con la supresión de las fosas comunes. Los cementerios decimonónicos y públicos darían cabida a enterramientos de todos los credos, nacionalidades y estratos sociales, pero en verdad la diferenciación social buscaría otros medios para hacerse presente dentro de estas necrópolis. Una nueva noción de la propiedad funeraria quedaría instalada en el seno mismo de los cementerios al organizarse la venta de las parcelas para el emplazamiento de las sepulturas. La propiedad de las parcelas y los monumentos funerarios erigidos en ellas era tan sólo el último estadio de un proceso de individuación de la muerte que había comenzado hacía varios siglos⁹ para los miembros de las élites de las monarquías y de la Iglesia, y que ahora se extendía por medio de la compra y de la venta a grupos más extensos pero no por ello menos privilegiados. Los cementerios del siglo XIX, retoman las estrategias de monumentalización que el arte funerario precedente había puesto en juego con la construcción de obras que aseguraban, por medio de figuras escultóricas, visibilidad espacial y, por medio de la utilización de materiales imperecederos, trascendencia temporal. Pero a diferencia de los obras funerarias más antiguas, el monumento funerario del siglo XIX se ofrecerá a los ojos de los vivos en el mismo momento que un nuevo culto a los muertos hace

8 Existió en ese momento otro proyecto además del de Poncini presentado ante la Comisión administrativa del cementerio por el arquitecto francés Aimé Aulbourg, pero éste fue dejado de lado en favor del proyecto de Poncini (Baroffio, 1932).

9 La costumbre de individualizar las tumbas es antigua. Los romanos, por ejemplo, solían marcar el lugar de la sepultura con un inscripción y ornamentar los sepulcros con los retratos de los difuntos, pero esta práctica fue abandonada hacia el siglo V. El proceso de individualización de la muerte que desembocó en la tumba individual moderna en verdad se inicia en el siglo el siglo XII, cuando se vuelve a retomar la costumbre de la señalización de las sepulturas (Ariès, 1975). Por esta vía es que se llega a la concepción actual de la tumba moderna que marca y delimita a un tiempo quién se encuentra enterrado.

eclosión en el mundo Occidental bajo la forma de duelo y aflicción por la desaparición del prójimo, de ese otro cercano representado por los familiares y amigos (Ariès, 1975, 1985). Durante el siglo XIX los cementerios se convierten en lugares a los que se concurre a rendir tributo a los muertos (Ariès, 1975) y estas visitas a los cementerios se constituyen en otro elemento fundamental a tener en cuenta cuando se proyectan los nuevos trazados, por lo que los cementerios se convertirán en verdaderos paseos-jardines. Como señala Ariès (1985) los cementerios mantendrán principalmente dos funciones: una privada, referida al hecho de lamentar la muerte de los seres queridos y mantener su recuerdo, y otra pública, en la que se perpetúa a los hombres célebres. Los monumentos funerarios cumplirán con un papel fundamental en cualquiera de los dos casos.

El Cementerio Central cumplirá estas dos funciones, pero en sí mismo constituye un ejemplo del proyecto de desarrollo europeizado del país que los dirigentes intelectuales y políticos de nuestro territorio pretendían promover.

II. Arte funerario en el Cementerio Central

Como hemos mencionado, el Cementerio Central posee tanto manifestaciones tempranas como tardías del arte funerario uruguayo. Efectivamente, dentro del propio cementerio existen algunas expresiones de lo que fuera un incipiente arte funerario desarrollado en el Cementerio Viejo. Varios de los restos y lápidas existentes en éste último habían sido trasladados al Cementerio Central cuando este fue inaugurado y colocados en los nichos de los muros del recinto (Castellano, 1971). Por ello puede aún apreciarse los rasgos de un arte funerario algo más temprano que el que florecería en el Cementerio Central, perteneciente a los primeros años de la década de 1830. Estas lápidas, en su gran mayoría carecen de representaciones figurativas centrales, y se limitan a lucir inscripciones y epitafios flanqueados por rosetones o guardas florales. Existen sin embargo excepciones, como algunas lápidas trabajadas por Salvador Ximénez. Una de las lápidas de este marmolista, muestra a los deudos en el acto de (Teyssot, 1983). De ahí en más las sepulturas reflejarán el deseo de perpetuar la individualidad del difunto.

Rendir tributo frente al sarcófago del difunto cubierto por un paño de luto. El difunto está presente sólo por la señal de su sepulcro y el dolor de los deudos es el protagonista de la escena. Este dolor y los aspectos rituales del duelo que presentan los nichos datados entre 1830 y 1835, se expresa también en las inscripciones mortuorias. Los epitafios de la época resaltan la individualización del difunto enfatizando sus virtudes, pero también expresando el drama afectivo por el que la familia del difunto se encuentra transitando¹⁰. Este bajo relieve de Salvador Ximénez ilustra una sensibilidad ante la muerte en la que el llanto y el duelo por la pérdida de los seres queridos será su eje central, pero evita la imagen del difunto a través de un juego de sustituciones metafóricas. El recurso a la

10 Tomemos como ejemplo de ello el siguiente epitafio de un nicho de esa época: "D. MIGUEL CONDE/FALLECIO EL 12 DE DICRE DE 1834/A LOS 69 AÑOS 7 MESES/YACE AQUÍ EN POLVO HELADO/UN VIRTUOSO CONSORTE UN PADRE AMADO/EN CUYA TRISTE FOSA/LLORAN LOS HIJOS Y LA AMANTE ESPOSA." Primer cuerpo-Pared Norte. N° original 1511.

sepultura como signo del difunto, era utilizado también por otro marmolista del momento, J. Noble, en una escena iconográfica convencional que reitera en varios nichos. En ellos combina la urna, el sauce llorón y el ciprés¹¹ que a manera de símbolos presentifican al difunto y la muerte sin representar a ninguno de ellos de forma directa. La escena de Ximénez le agrega a este recurso una afectividad que será explotada más adelante en la estatuaria mortuoria de la segunda mitad del siglo XIX. El dolor que los montevideanos de fines del siglo XIX experimentaban ante la muerte y los rituales que ofrecían a sus muertos, quedarán representados en las obras escultóricas de varias maneras y sobre todo a través del uso de la figura humana. El bajo relieve de Ximénez constituye no sólo un ejemplo temprano del dolor por la muerte del prójimo, sino también un adelanto de la predominancia de la figura humana en el ámbito funerario, pero pertenece todavía a un tiempo en que la representación del difunto no se había generalizado.

a) Retratos

En el Cementerio Central la aparición de los primeros monumentos funerarios dentro de las áreas destinadas a las inhumaciones en tierra no ocurrirá hasta después de comenzada la venta de los solares a particulares, hacia finales de 1859. En ese año se solicita a la Comisión Administrativa de Cementerios permiso para la colocación de una lápida cuyos mármoles habían llegado desde de Estados Unidos en homenaje a Edward J. Murray, marino de la armada de ese país, que había fallecido en alta mar en 1856¹². Hasta ese momento sus restos habían descansado en una simple fosa en el primer cuerpo del cementerio. La lápida llegada en 1859, inspirada en la tradición anglosajona, sin representaciones figurativas y dominadas por un epitafio, fue el primer monumento funerario instalado en los cuadrantes de la necrópolis. Paradójicamente, este monumento funerario que inicia la costumbre de engalanar las tumbas¹³, contrastará con el arte funerario que se desarrollará en los años siguientes, arte funerario que se nutrirá de una tradición bien distinta a la anglosajona.

Con las obras de remodelación del cementerio a cargo del arquitecto Poncini hacia 1860 y con la construcción de algunos otros monumentos funerarios específicos encomendados por el gobierno, el Cementerio Central también se disponía a generar una galería de hombres ilustres. Son los trabajos de José Livi

11 Esta iconografía funeraria con algunas variables, se encuentra en toda la zona de influencia europea. El sauce llorón y el ciprés, son dos árboles que se relacionan con la muerte. Particularmente el ciprés simboliza la inmortalidad.

12 Intendencia Municipal de Montevideo, Archivo de Necrópolis, Cementerio Central, 1er cuerpo, carpeta 318.

13 Antes de la instalación de este monumento existía como única manifestación artística de porte un cruceiro gallego de finales del siglo XVIII que ocupaba el centro del terreno donde luego se edificaría la Rotonda en la que hoy se encuentra el Panteón Nacional. Este cruceiro había sido donado al cementerio para la inauguración por Luis Fernández, vecino de Montevideo oriundo de Galicia. Los cruceiros son cruces ornamentales realizadas en piedra con una o más figuras de carácter religioso, que en esa región de España suelen colocarse en los cementerios, cruces de caminos o plazas (Zubillaga, 1967), pero no son en sí mismos monumentos funerarios. Actualmente este cruceiro se ubica en el centro del segundo cuerpo del Cementerio Central junto a la tumba de Fernández, quien había solicitado ser enterrado junto a éste (Baroffio, 1932) y sólo por esta circunstancia especial hace las veces de monumento funerario.

en la década 1860 los que dan inicio a la conmemoración de los homenajeados a través de su representación directa. Livi, de origen italiano, había arribado al país en un momento peculiar de su historia en la que todo indicaba que las elites gubernamentales estaban interesadas en crear una épica poderosa sobre el joven estado nacional y sus héroes. Por encargo de las autoridades gubernamentales realizará varios monumentos funerarios destinados a homenajear a los militares de la época que había participado en las luchas armadas post-independientistas. El arte del retrato que Livi incursiona en estos monumentos homenajear a los hombres de armas, es más que nada un arte retrospectivo que pretende preservar la memoria del difunto en razón de los actos heroicos que realizó en vida. La dimensión retrospectiva en el arte funerario, es decir, la conmemoración a través de imágenes del pasado, había comenzado en Occidente en la Grecia clásica y desarrollado en Roma (Panofsky, 1992 [1964]). A estas tradiciones Livi recurrirá para la realización de sus esculturas, apelando a una iconografía que integrará símbolos de las milicias romanas con alegorías clásicas y las figuras de los difuntos. La estrategia de Livi en estos monumentos se mantendrá casi invariable obedeciendo a las reglas de representación que había aprendido en su formación en Italia: el busto del homenajeadado que permite representar suficientemente el cuerpo como para vestirlo de traje militar aparecerá acompañado de distintos atributos. Los retratos, que representan al homenajeadado en vida, muestran una rigidez expresiva homogénea¹⁴ mientras que son las figuras que los acompañan las que le dan sentido al homenaje. En los monumentos a el Teniente Coronel Atanasio Sierra (Figura 1), y a Venancio Flores hijo, ambos retratos son coronados con laureles por la figura de un ángel. Livi representa iconográficamente a través de la alegoría clásica de la glorificación lo que anteriormente el estado había hecho a través de las inscripciones funerarias. Las losas dedicadas al teniente coronel Pedro Bazán y al capitán Roque Viera y labradas por Noble cerca de 1832, por ejemplo, no escatiman en símbolos patrios y militares, pero expresan el acto de la glorificación exclusivamente a través del texto escrito en los epitafios¹⁵. Algo similar sucede en la tumba a Bernabé Rivera, cuyo cipo fue construido también en 1832 por Luis Dunand y que muestra un extenso epitafio en sus cuatro caras. Livi esculpió al menos treinta años más tarde de sucedido el deceso, el ángel de la muerte que se emplaza actualmente encima de éste (Prati, 1938), obviamente sin tener posibilidades de realizar un retrato del homenajeadado. El epitafio hace referencia al dolor del pueblo, pero en las esculturas de Livi destinadas a militares este sentimiento está ausente. El dolor se pasará a representar en las esculturas funerarias de los civiles.

14 Hay que tener en cuenta que en el arte funerario recurrió en distintas oportunidades a la aplicación de una máscara sobre el rostro del difunto para elaborar los retratos.

15 El epitafio que se lee en el nicho de Bazán dice lo siguiente: "AQUÍ/YACEN LOS/RESTOS DEL/TEN.^{TE} COR.^L. GRAD.^{BO}. /SARG.^{TO} M^{OR}. D.^N Pedro/Bazan QUE MURIO GLORIOSAMENTE/EN EL CAMPO/DE BATALLA EL 20/DE JUNIO DE 1832./EL GOBIERNO LE DEDICA ESTA MEMORIA." Primer cuerpo-Pared Norte. El epitafio a Viera es exactamente igual.

En el monumento a los Mártires de Quinteros Livi utiliza al máximo la estrategia de combinación del retrato del difunto y alegorías. Una figura femenina que porta el escudo nacional y una bandera representa a la Patria en actitud doliente por la muerte de sus combatientes. Cuatro figuras alegóricas colocadas en el nivel intermedio del monumento representan la historia, la muerte, la guerra y la fuerza. Y en el nivel inferior se encuentran los retratos de ocho militares muertos en Quinteros. Las alegorías también son utilizadas en este monumento para narrar los sucedido en dicho paraje. Con el uso de alegorías Livi crea un discurso de la vida y la muerte en relación a la nación, instaurando una suerte de religión patriótica, atada aún a las gestas militares y al poder que éstos tenían en la conducción de la nación, con sus credos, rituales y mártires.



Figura 1. Monumento funerario perteneciente a Atanasio Sierra. Realizado por José Livi en 1862 aprox.

Mientras el gobierno generaba una imagería patriótica, la burguesía ascendente utilizaba el arte funerario para crear una representación de una muerte romántica, dramática en algunos casos y siempre solemne, que le servía para ostentar, ofrecer a la mirada, su sensibilidad afectiva pero también su dignidad social. Los retratos, como en el caso de los militares, serán el recurso mayormente utilizado en estos monumentos funerarios, pero con algunas diferencias que obedecían a una estrategia monumentalista diversa, perteneciente a un nuevo grupo civil que comenzaba a imponerse dentro de los estratos más poderosos de la sociedad y que llegaría con el tiempo también a detentar el poder político. En los hechos, tanto la estatuaria funeraria como los retratos de la burguesía se desarrollarían a partir de la importación de obras desde el exterior, especialmente de Italia y con el arribo hacia fines del siglo XIX, como parte de un nuevo aluvión migratorio, de una serie de escultores mayoritariamente también italianos¹⁶. Los retratos de civiles que comienzan a poblar el cementerio, sobre todo a partir de los años 1870, comparten con los retratos de los militares de la década anterior la preocupación por la fidelidad en la representación de los rasgos y vestimentas

16 La reputación de los artistas italianos en la construcción de monumentos funerarios se extendía por varios países. En España, por ejemplo fue también común el encargo de obras a Italia y varios escultores italianos se trasladaron a ese país para trabajar en los cementerios españoles (Diéguez Patao y Giménez Serrano, 2000). Muchos de los escultores italianos que poseen obras en el Cementerio Central ya tenían fama en el Cementerio de Staglieno como Rubatto, Santo Giacomano y por sobretodo Leonardo Bistolfi.



Figura 2. Monumento funerario en homenaje a Clorinda Osinaga de Uriarte, realizado en 1878 por autor desconocido.

del homenajeado. Estos retratos se caracterizan por un realismo que en el caso de los civiles elimina casi por completo la utilización de alegorías, si bien mantienen cierto simbolismo en la ornamentación de cipos, urnas y templete con una importante variedad de símbolos apropiados a la temática funeraria¹⁷. El realismo llega en algunos momentos a expresiones máximas como en la tumba de Manuela Mussio, realizada por el escultor Lavarello en Génova hacia 1871, en la que se representa en figuras a tamaño natural, el lecho mortuario donde yace la difunta y a su lado el esposo que de pie la contempla llorando. La escena capta, al modo de una fotografía instantánea, el drama de la pérdida de la esposa y para ello se mantiene fiel a la moda del momento poniendo especial atención en la vestimenta del marido. La tumba de

Mussio es una reelaboración de las escenas de duelo familiar que Noble y Ximénez habían esculpido en los bajo relieves de la primera mitad de los años 1830, ahora mostrando a los personajes reales que la habían protagonizado. Pero la tumba de Mussio al mismo tiempo que se ubica en una práctica generalizada de la representación del homenajeado, constituye una excepción dentro de ésta. Manuela Mussio es representada muerta y dentro del cementerio la exposición escultórica del cadáver del difunto es escasa. Los retratos en su amplia mayoría muestran al difunto en vida, con la misma atención que se puso en la vestimenta para representar al esposo de Manuela Mussio. Esto puede apreciarse sobre todo en aquellas figuras de cuerpo entero como las que se encuentran en las tumbas de Clorinda Osinaga de Uriarte realizada hacia 1878 (Figura 2), el joven Máximo Juan Rocchietti que falleciera a los 19 años de edad en 1877 o la del empresario italiano Lorenzo Quartino realizada por Ameglio en la ciudad de Génova en 1900. A los tres se los puede ver con vestimenta de época propia de su posición social y la tumba de Rocchietti ilustra el refinamiento que tanto hombres y mujeres que la burguesía de fines del ochocientos tenía a la hora de elegir sus ropas, en cuidar su higiene y su apariencia personal (Rodríguez Villamil, 1996).

17 Algunos de estos símbolos son el caduceo, el ancla, la trompeta, antorchas boca abajo, relojes de arena alados, globos alados, palomas, guadañas, amapolas y por supuesto la cruz.

La escultura de Clorinda Osinaga de Uriarte ejemplifica también otra tendencia en el culto a los difuntos que emplea una perspectiva retrospectiva para resaltar las virtudes que éstos tuvieron en vida. Clorinda aparece representada mostrando un libro abierto entre sus manos lo que simboliza que en vida ha enseñado y cumplido con el rol de madre que se exalta en su epitafio. Como veremos más adelante, en varias de las tumbas que carecen de retratos, las virtudes del difunto serán representadas a través de alegorías. Sin embargo, gran parte de los retratos carece de esta exaltación de las virtudes como si la sola la imagen del difunto fuera suficiente como para lograr el homenaje. En cementerios europeos como los de Staglieno en Italia, pero también en cementerios latinoamericanos como los de la Recoleta en Buenos Aires, la burguesía recurre a su simple retrato como evidencia de que constituye un nuevo grupo social que puede legitimarse tan sólo por su propia presencia (Sborgi, 2000) que basta para representar sus logros y riquezas. Incluso los retratos de los militares de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, encomendados por los propios homenajeados o sus familiares, ya no se recurrirá a alegorías o símbolos que representen sus actos en vida y bastará con el busto en el que pueda distinguirse el uniforme militar¹⁸.

b) Alegorías

Las alegorías serán cada vez más numerosas a partir de la década de 1890 y su uso creciente será relativamente independiente de la representación del difunto, que irá en claro retroceso a partir de 1910. Las clases altas mostrarán un viraje en el gusto que hará que para los años 1920 prefieran demostrar su éxito social con tumbas alegóricas o con figuras con reminiscencias clásicas realizadas por destacados artistas nacionales. Los símbolos y alegorías se utilizaron en el arte funerario del Cementerio Central en todo su devenir histórico, pero pueden distinguirse entre aquellos que permanecieron a lo largo del tiempo e incluso aumentaron en su uso y aquellos que fueron desapareciendo paulatinamente del ámbito funerario y fueron sustituidos por otros. Dentro de la iconografía recurrente, la cruz como única figura o combinada con otras domina el ámbito funerario. También lo hacen ángeles y escenas de ascensión al cielo. Entre aquella iconografía que tiende a desaparecer encontramos la iconografía macabra, como tibias y calaveras, utilizada tempranamente. Desaparecen asimismo los símbolos de finitud de la vida como los relojes alados y las antorchas boca abajo. También se utiliza con menor frecuencia la iconografía que representa el sueño y la muerte como las amapolas o la alegoría del tiempo. Entre aquellas imágenes que comienzan a expandirse encontramos representaciones de Cristo, crucifijos y escenas bíblicas. Una alegoría recurrente en los espacios funerarios, es la alegoría de la muerte o sueño eterno. En el arte funerario en general y en el Cementerio Central en particular, las representaciones de la muerte o sueño eterno tienen dos variantes. La más conocida, es la representación de un anciano portando

18 La tumba del General Miguel Navaja constituye una particular excepción. Realizada por Félix Morelli en 1904 presenta la figura del homenajeado de cuerpo entero sobre un basamento a cuyos pies se encuentra un alto relieve en bronce en el que se representa un episodio de la campaña del Paraguay en la que Navajas participó (Intendencia Municipal de Montevideo, Archivo de Necrópolis, 1er. Cuerpo, carpeta 94).

como atributos principales la guadaña y el reloj de arena. A veces también se lo representa llevando flores narcóticas que inducen al sueño eterno, como las amapolas. Esta alegoría, según Panofsky (1962) tiene sus orígenes en la Grecia Clásica, en donde *Chronos*, la figura del Padre Tiempo, era usada simplemente para indicar el paso de los meses y años. Durante la Edad Media, la semejanza entre los nombres *Chronos* (padre tiempo) y *Kronos* (el Dios Saturno) facilitó la combinación de los atributos de ambas figuras. A fines de la Edad Media, las imágenes del Tiempo, que suponían ciclos de procreación y destrucción, se fueron emparentando con las representaciones de la Muerte. Durante el Renacimiento y el Barroco, la personificación del Tiempo se representaba generalmente con alas, con una guadaña u hoz, con un reloj de arena, entre otros elementos. Actualmente los atributos más reconocibles de su personificación son la vejez y la guadaña. La otra variante de la muerte es a través del ángel de la muerte, que se representa generalmente portando una antorcha boca abajo y con su pierna derecha cruzada sobre la izquierda. Esta iconografía es una variante de la figura de Tanatos, quien en la mitología clásica es precisamente la personificación de la muerte. Tanatos es hijo de la noche y hermano gemelo de Hipnos el sueño y es representado generalmente como un joven alado, con una espada al costado y las piernas cruzadas (Falcon Martinez et. al., 1980). En los monumentos funerarios de otro escultor italiano, Juan Azzarini, las representaciones del paso del tiempo y la figura del sueño y de la muerte adquieren un romanticismo particular, sobre todo por la gracia y expresividad que el artista logra imprimirle a sus posturas y movimientos. El conjunto escultórico correspondiente a la tumba de Juan M. Martínez, elaborado en 1893 con ayuda de C. Nicoli presenta la utilización de la alegoría del tiempo en una figura de tamaño natural esculpida con particular verismo. La personificación del sueño eterno se encuentra, por ejemplo, en la tumba de Carlos M. Escalada realizada en 1891 y la del ángel de la muerte en el monumento a Eduardo H. Piccardo realizado en 1901.

Varias alegorías presentes en el Cementerio Central, acompañan la imagen del difunto en un intento de perpetuar no sólo su imagen física, sino también sus características morales y espirituales, en otras palabras, sus virtudes. La virtud, entendida como la propensión a hacer el bien en los fieles, tiene en las virtudes teologales su máxima expresión. La fé, la esperanza y la caridad, son las tres virtudes teologales, representadas por figuras femeninas que portan, la cruz o las sagradas escrituras en el primer caso, el ancla en el segundo, y amamantando a niños en el tercero.

Azzarini utiliza estas alegorías combinadas con retratos en monumentos de principios del novecientos, aunque también lo hace en la tumba de Gualberto Méndez de 1885 (Figura 3), en la que estas virtudes aparecen colocadas a la entrada de un templete que luce bajo relieves con símbolos masónicos. Estas alegorías indican en verdad una religiosidad que dominará la iconografía de los monumentos posteriores, especialmente a través de los símbolos de la cruz o Cristo.

Los ángeles, considerados por las religiones como mensajeros, como intermediarios entre lo divino y lo humano presentan una alta frecuencia en el arte funerario del Cementerio Central. Este rol de mensajero e intermediario entre lo humano y lo divino, queda claramente demostrado en las numerosas escenas de "ascensión al cielo" en donde ángeles conducen las almas de los difuntos hacia el más allá. Esta iconografía recurrente en diferentes momentos históricos, es utilizada tanto a fines del siglo XIX por escultores italianos como Juan Azzarini y Giacomo Moreno así como por escultores nacionales a principio del siglo XX como José Belloni, Juan Zorrilla de San Martín, e inclusive en fechas tardías con obras de Eduardo Larrarte a mediados del siglo XX. Ángeles con diferentes atributos y, por consiguiente, con diferentes simbolismos, se utilizan claramente en épocas distintas. Ángeles con alas plegadas y actitud meditativa, son realizados preferentemente en la segunda mitad del siglo XIX, mientras que los ángeles con alas extendidas y brazo en alto -los ángeles de la resurrección- son utilizados sobre todo a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Los ángeles realizados por Azzarini pertenecen a este último grupo, pero también los ángeles realizados por Félix Morelli, otro escultor italiano que renueva el ámbito funerario con la utilización de granitos nacionales y el bronce como material escultórico. Este escultor es pionero en incluir la policromía propia de los granitos nacionales en los monumentos funerarios. Una figura recurrente en todo el devenir del Cementerio Central, es la de ángeles con antorchas boca abajo: el ángel de la muerte, mencionado anteriormente. Desde los primeros monumentos funerarios realizados por Jose Livi en la década de 1860-1870 hasta monumentos realizados por Antonio Pena en la tercera década del siglo XX, contienen esta iconografía.

El dolor, la meditación y la consternación, son representadas por figuras femeninas en actitud doliente y reflexivas. Este tipo de alegoría son utilizadas durante todo el devenir del Cementerio Central (Figura 4). Durante el siglo XIX, fueron realizadas en forma estandarizadas por artesanos italianos y adquiridas por las familias a través de catálogos funerarios. De esta manera, pueblan ce-



Figura 3. Alegoría de la Caridad, una de las tres.



Figura 4. Monumento funerario perteneciente a 1885. Juan Peirano, realizado por Felix Morelli en 1912.

menterios en todos los continentes que integraban el circuito comercial de la expansión del capitalismo europeo. Durante el siglo XIX, la misma figura femenina se podía encontrar tanto en el Cementerio Central como en el Cementerio Inglés de Montevideo y también se podía observar en los cementerios del interior como los de Durazno, Colonia, Pando. Asimismo, eran frecuentes en cementerios de Argentina y Brasil, y también en otros continentes. Para el siglo XX, los primeros escultores nacionales que encontraron en el arte funerario una vía laboral, reelaboraron estas figuras femeninas, también en actitud doliente y reflexiva, pero imprimiéndoles su sello particular.

c) Cristos y Crucifijos

Desde los inicios del siglo XX, y en sustitución de las numerosas imágenes del siglo XIX que dejan de utilizarse, comienza a emplearse la figura de Cristo. Representado durante sus enseñanzas,

crucificado o en resurrección, en bajos relieves o esculturas, en retratos o cuerpo entero, la imagen de Cristo se instala como figura predominante en esta necrópolis. Es particularmente interesante que esto suceda en un momento en que la Iglesia pierde terreno frente al laicismo promovido por el estado. Justamente algunos autores (Caetano y Geymonat, 1996) señalan que la Iglesia se repliega a principios del novecientos a los espacios privados e íntimos de sus fieles, imponiendo una “disciplinamiento” de su vida cotidiana. La muerte como un fenómeno íntimo logra a través del arte funerario darle nuevamente un estatuto público al poder de la Iglesia a través de los monumentos que expresan la religiosidad del homenajeado.

Hacia mediados del siglo XX, la utilización de obras escultóricas en los monumentos funerarios en el cementerio Central, decae notoriamente constituyendo más adelante verdaderas excepciones aquellos monumentos que la presentan. Por ejemplo, la tumba de Luis Batlle Berres, un gran prisma oscuro de granito nacional, a pesar de su magnificencia carece en absoluto de alegorías u otras representaciones figurativas. El arte funerario queda reducido a su mínima expresión.

III. Conclusiones

El arte funerario que prosperó en el Cementerio Central fue utilizado a lo largo del tiempo de acuerdo a las necesidades, intereses y costumbres de diferentes grupos sociales, poderes políticos, económicos y religiosos. Cada uno de

estos grupos utilizó diferentes estrategias monumentalistas en las que las obras escultóricas a través de un lenguaje convencional adaptado al ámbito funerario fueron parte esencial. En el Cementerio Central la utilización de alegorías clásicas, símbolos tomados del arte griego y romano que no necesariamente eran empleados en su época original dentro de la estatuaria funeraria, indica un interés de las clases pudientes que poblaron de riquezas al cementerio por vanagloriarse con apelaciones a un pasado remoto, con el que mantenían un cierta familiaridad "culta" por el conocimiento de sus símbolos y representaciones. Entre 1860 y 1920 el dolor de la muerte llega a las obras escultóricas como muestra de la sensibilidad burguesa que se debatía entre la preservación de la memoria del difunto y la exaltación de la pena causada por su pérdida. Por ello las figuras femeninas aletargadas, llorosas y entristecidas se desarrollarán en forma paralela a una tradición retratista que será el elemento más notorio y peculiar del arte funerario que se encuentra en el Cementerio Central. La aparición de los primeros retratos, su predominio como recurso escultórico principal dentro del arte funerario y luego su desaparición paulatina, marca la forma que el culto a los muertos tomó en Montevideo, desde un auge en la segunda mitad del siglo XIX hasta su posterior decaimiento en las primeras décadas del siglo XX. Las alegorías, haciendo contrapunto con estos retratos, los acompañarán, les otorgarán significado, ya sea como glorificación por un pasado militar heroico o por una vida civil plagada de virtudes, y llegarán a suplantarlos únicamente cuando se vuelque a temáticas religiosas bíblicas. En definitiva, el análisis de la representación del difunto y las alegorías en la iconografía del arte funerario del Cementerio Central muestra un alejamiento constante de la muerte y sus representaciones directas, pasando por la época en la que el recuerdo del difunto en vida es el recurso principalmente empleado y las alusiones a la muerte se hacen a través de una iconografía metafórica, hasta llegar a la sobriedad de las representaciones de Cristo y las escenas bíblicas. Probablemente la notoria disminución de las representaciones del difunto, de las alegorías y del arte funerario en sí que ocurre a partir de 1920 responda a una profundización de dicho proceso, que en lo referente a la muerte, tendió a ocultarla y directamente negarla (Ariès, 1975, 1985) a medida que avanzaba el siglo XX. Quizás también no hayan sido más necesarios los monumentos funerarios conmemorativos cuando tanto el estado, como la burguesía se hallaron afianzados. Además, los escasos monumentos funerarios conmemorativos a figuras del gobierno posteriores a 1940, hacen gala de la misma sobriedad que alcanzó al resto de los monumentos funerarios. La pomposidad del arte funerario en el Cementerio Central, se pierde y se esfuma hacia mediados del siglo XX. De hecho, las prácticas funerarias de elite hablarán un nuevo lenguaje en el que la concepción del cementerio paseo-jardín ya no será considerada prestigiosa. El surgimiento de los cementerios parqueizados en la periferia de la ciudad de Montevideo, provenientes de la tradición anglosajona, atraerá a las nuevas clases adineradas. El uso que se hacía de la estatuaria funeraria en los cementerios paseos jardines estará completamente ausente de los cementerios parques en los que predominan los amplios paisajes. Con la aparición de éstos el Cementerio Central y su arte funerario se ha convertido en el testimonio material superviviente de una práctica funeraria ya perimida.

Referencias Bibliográficas

- BAROFFIO, Eugenio (1932). **El Cementerio Central. Su posición en la Arquitectura de Montevideo en la segunda mitad del siglo pasado.** *Arquitectura*, año XVIII, n° 170:86-91. Montevideo.
- BARRAN, José (1991). **Historia de la sensibilidad en el Uruguay.** Tomos I y II. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo.
- BIELLI, Andrea y ERCHINI, Carina (1998). **Arte y Sepulturas en el Cementerio Central.** Intendencia Municipal de Montevideo (Inédito).
- BIELLI, Andrea y ERCHINI, Carina (1999). **Memorias en bronce y mármol.** *El País Cultural*. Año X, N° 506, p. 6. Montevideo.
- BIELLI, Andrea y ERCHINI, Carina (2001). **Monumentos Funerarios: una perspectiva desde el Cementerio Central.** *Arqueología uruguaya hacia el fin del milenio*. Tomo II. :9-19. Gráficos del Sur. Montevideo.
- CAETANO, Gerardo y GEYMONAT, Roger (1996). **Ecós y espejos de la privatización de lo religioso en el Uruguay del novecientos.** en José Pedro Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski (ed.) *Historias de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad. 1870-1920*. Taurus-Santillana. Montevideo.
- CASTELLANOS, Alfredo (1971). **Historia del desarrollo edilicio y urbanístico de Montevideo (1829-1914).** Junta Departamental de Montevideo, Montevideo.
- DE MARIA, Isidoro (1957). **Montevideo antiguo. Tradiciones y recuerdos.** Tomo I. Biblioteca Artigas. Colección de clásicos uruguayos. Vol. 23. Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social. Montevideo.
- DIEGUEZ PATAO, Sofia y GIMENEZ SERRANO, Carmen (2000). **El Cementerio de San Isidro de Madrid** En Sofia Diéguez Patao y Carmen Giménez (ed.) *Arte y arquitectura funeraria (XIX-XX) Dubiln, Génova, Madrid, Torino*. Comunidad Económica Europea. Mount Jerome Heritage Group, Dublin, Comune di Genova, Direzione Servizi Civici Città di Torino, Divisione Servizi Cimiteriali. Sociedad Editorial Electa España.
- ETLIN, Richard (1983). **Between two worlds. Cemetery design 1750-1850**, *Lotus international* N° 38: 83-89. Venecia, Italia.
- FALCON MARTINEZ, Constantino; FERNANDEZ GALIANO, Emilio y LOPEZ MELERO, Raquel (1980). **Diccionario de la Mitología Clásica.** Tomos I y II. Alianza Editorial. Madrid.
- MEYER, Richard. E. (ed.) (1995). **Cemeteries & Gravemarkers. Voices of American Culture.** Utah State University Press. Logan, Utah.
- PANOFKY, Erwin (1992). **Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini.** Abraham, Inc. N.Y., Belgium.
- PEREZ MONTERO, Carlos. **La calle 18 de julio (1719-1875).** Antecedentes para la Historia de la Ciudad Nueva. Segunda Parte. *Revista del Instituto Geográfico*, n° XVII. Montevideo.
- ROBINSON, David (1996). "The Art of Commemoration in European Cemeteries, en David Robison y Dean Koontz *Beautiful Death*. Penguin. London.
- RODRIGUEZ VILLAMIL, Silvia (1996). **Viviendo y vestido en la ciudad burguesa (1880-1914)**, en José Pedro Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski (ed.)

Historias de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad. 1870-1920. Taurus-Santillana. Montevideo.

SERRA MADERNA, Claudio (1979). **Prólogo a Panteón Nacional.** División de Publicaciones de la Biblioteca del Palacio Legislativo, Montevideo

SBORGI, Franco (2000). **IL cimitero monumentale di Satgliono a Genova.** En Sofía Diéguez Patao y Carmen Giménez (ed.) *Arte y arquitectura funearia (XIX-XX) Dubiln, Génova, Madrid, Torino.* Comunidad Económica Europea. Mount jerome Heritage Group, Dublin, Comune di Genova, Direzione Servzi Civici Città di Torino, Divisione Servizi Cimiteriali. Sociedad Editorial Electa España.