

ESTUDIO ICONOGRÁFICO DEL PANTEÓN DE LAS FAMILIAS ERADES-NAVARRO EN EL CEMENTERIO DE NUESTRO PADRE JESÚS DE MURCIA

ICONOGRAPHIC STUDY OF THE PANTHEON OF THE ERADES-NAVARRO FAMILIES IN THE CEMETERY NUESTRO PADRE JESÚS OF MURCIA

M^a Dolores Palazón Botella *
José Antonio Molina Gómez **

Recibido: 13/03/2019 · Aceptado: 30/09/2019
Doi: <http://dx.doi.org/10.6018/rmu/368581>

Resumen

La simbología de la muerte escribiría una destacada página en el panteón que las familias Erades-Navarro elevarían en el cementerio de Nuestro Padre Jesús de Murcia, a través de un complejo escultórico realizado por la saga Ibáñez. En su configuración los elementos iconográficos conjugarían repertorios clásicos de la muerte con otros propios de la religión cristiana. El presente trabajo indaga en la composición e interpretación de los mismos a través de un estudio iconográfico que focaliza la atención en el valor de los signos y su exégesis. A partir del cual se demuestra que la finalidad del conjunto fue recrear y remarcar el camino hacia la vida eterna y la resurrección, principios que subyacían en la consideración antropológica de la muerte.

Palabras clave

Panteón, Erades, iconografía, muerte, resurrección, cristianismo.

Abstract

The Erades-Navarro families ordered the construction a common burial place (in the urban cemetery of Nuestro Padre Jesús, Murcia) where works of art created by the Ibáñez wokshop do reflect a rich death symbolism. Iconographic elements are combined with classical repertoires of death among others which are typical of the christian religion. This paper explores their composition and interpretation implementing an iconographic study that focuses the attention on the value and meaning of signs. We think it is probed that aim of artists was to recreate and accentuate the way to eternal life and the resurrection, two founding forms of the anthropological understanding of death.

Key words

Burial place, Erades, iconography, death, resurrection, christianity.

* Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte. Email: mdolorespb@um.es.

** Universidad de Murcia. Departamento de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua, Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas. Email: jamolgom@um.es.

1. HACIA LA VISIÓN PARTICULAR DE UN HECHO GENERAL: LA CONCEPCIÓN CULTURAL DE LA MUERTE

La muerte aglutina bajo su sustrato un ejercicio fisiológico revestido de creencias, rituales, emociones y actos (Hertz, 1993, 15) del que no ha sido capaz de abstraerse ninguna civilización. Cuestiones que por su importancia tendrían un destacado papel en los vestigios materiales e inmateriales que han sustentado la antropología de la muerte (Di Nola, 2006) y el arte funerario. Un arte que engloba todas las manifestaciones artísticas destinadas a ubicarse en los lugares donde se da sepultura a los difuntos, como testimonian los cementerios.

1.1. Un cementerio moderno para Murcia: ¿Una segregación fallida?

Cementerio proviene del latín *koemeterium*, que significa dormitorio, cuyo origen procede de la derivación griega de *koimao*, me acuesto. Los cristianos adoptaron este término frente al de la necrópolis antigua, al considerar que reflejaba fielmente su precepto de la muerte, vista como un descanso mientras llegaba la resurrección. Aunque lo cierto es esta idea acabaría siendo completada, al convertirlo también en un lugar en el que los vivos pueden participar de esa concepción a través de los ritos funerarios (Brenes, 2013, 71), entre los que se incluye el enterramiento y la construcción de un espacio concebido y adornado específicamente para llevar a cabo el mismo.

El cementerio, tal y como hoy se concibe en la época de la asepsia de la muerte (De la Herrán y Cortina, 2007) separado del elemento urbano, se impuso como lugar de enterramiento colectivo en el siglo XIX. Se ponía así freno a la costumbre implantada en el medioevo cristiano de enterrarse en los edificios religiosos. Esta postura, apoyada e impulsada desde finales del XVIII, comenzó en Francia en 1737 desarrollándose un edicto en 1763 en el que se indicó que los cementerios parroquiales debían salir de las ciudades debido a los problemas sanitarios que entrañaba su mantenimiento en ellas (Ariès, 1987). En términos históricos la separación espacial del mundo de los vivos y los muertos es tardía y moderna. No en vano hasta 1780, por problemas higiénicos, no se clausurarían los cementerios en las parroquias y se impulsaría esta medida (Schriewer y Martínez, 2012).

España siguió la estela francesa tras sucesos como los acontecidos en la Villa de Pasage (País Vasco), donde los enterramientos de su iglesia provocaron una epidemia que causó no solo una gran mortandad entre sus vecinos, sino también una gran conmoción. Ante este hecho el monarca Carlos III encargó un estudio que analizaría la situación de los cementerios y daría cuenta de las iniciativas desarrolladas en otros lugares. Fruto de ello fue la Real Cédula de Carlos III, de 3 de abril de 1787, donde se instaba a ubicar los cementerios fuera de las poblaciones. Además, fijaba que debían sacarse de las iglesias los restos de los que estuvieran allí enterrados, a no ser que dispusieran de sepulturas propias en ellas, estuvieran dentro de un proceso de santidad, fueran miembros de la familia real o dirigentes de una orden religiosa.

Novedades que no eran las únicas, pues dictaba que la construcción de estos recintos debía ser obra de la Iglesia y las corporaciones municipales, y tendrían que ubicarse en terrenos concejiles o propios (Santoja, 1999).

La aplicación de estos dictados precisaría de años, pues era contraria a la tradición religiosa hondamente arraigada de tener cerca a los difuntos. La sociedad estaba acostumbrada a estar próxima a sus difuntos, a tenerlos en sus propias iglesias y sus cementerios aledaños, espacios a los que acudían de forma periódica a ser lugares comunes en sus itinerarios. Motivos por los cuales no sería una tarea sencilla abolir una tradición hondamente arraigada en el sentir popular. Dado que la Iglesia y los fieles lo vieron como una forma ajena de inmiscuirse en un asunto que consideraban de su absoluta competencia, pues la muerte era cuestión más eterna que terrenal que no incumbía a la administración laica. Por eso se hizo necesario arbitrar nuevas disposiciones que insistirían en una misma cuestión: la necesidad de aumentar los preceptos higiénicos que emanaban de la muerte, con el fin de evitar que sus efluvios perjudicaran el mundo de los vivos. De su mano comenzaron a surgir los primeros cementerios ubicados a las afueras de las ciudades siguiendo las nuevas disposiciones. Espacios, que imbuidos por las novedades que se implantarían en las ciudades con la contemporaneidad, se proyectaron como ciudades para los muertos (Medina: 2014), creándose un modelo dual de dos comunidades urbanas distintas.

Urbes que, como las de los vivos, estarían regidas por la duplicidad de los preceptos del orden urbano impuesto, al buscar la reproducción en miniatura de los elementos urbanos de la sociedad que los difuntos acababan de abandonar. Así se concebirían bajo plantas ordenadas, donde adquirió protagonismo la forma cruciforme por su identificación con la muerte de Cristo, modelo con una carga simbólica-religiosa evidente, a partir de la cual convergerían las vías en una planificación rectilínea. Por eso disponían de calles, jardines y zonas arboladas, como la propia ciudad de los vivos. Aspecto que se veía reforzado por la selección de una naturaleza (cipreses, olmos, sauces, etc.) acorde con la temática del lugar (Barallat y Bover, 1984). En una zona privilegiada del conjunto se ubicaría la capilla o iglesia, el edificio más representativo, junto con la portada de acceso, concebida siempre como una zona de umbral, espacio de tránsito destinado a separar el mundo de los vivos y de los muertos. El grueso de su espacio estaría destinado al caserío del lugar: las tumbas. Espacios que, como la propia sociedad, tendrían sus modelos diferentes dependiendo del estrato al que se perteneciera (Nicolás, 1994, 158). De tal modo que, aunque es cierto, como se ha repetido en multitud de ocasiones, que la muerte iguala en el fondo a todos los hombres, a nivel externo su sepultura seguiría indicando su extracción social.

La ciudad de Murcia ejemplificó este ejercicio. Inicialmente con la construcción de dos cementerios extramuros, denominados Puerta de Orihuela (1796) y La Albatalla (inicios del XIX) por su ubicación. Sin embargo, apenas unos años de impulsar esta iniciativa se hizo necesario, debido al estado en el que se encontraban, proceder a idear un nuevo proyecto en 1877.

La primera propuesta para llevarlo acabó abogó por ubicarlo en unos terrenos del Marqués de Pinares en Santo Ángel (La Alberca), con proyecto del arquitecto

Gerónimo Ros. Ello hubiera supuesto que el cementerio se observara desde la ciudad, manteniéndose la vinculación visual entre vivos y muertos. Idea en la que pervivía la convivencia de ambos, al potenciar el recuerdo de los muertos en la ciudad de los vivos de forma continua y constante. Sin embargo su construcción quedaría en un *impase* hasta 1883. Sería entonces cuando se fraguó su realidad en una reunión popular auspiciada por el alcalde Riquelme Figueras, en el transcurso de la cual se tomaron importantes decisiones, como fue su ubicación en Espinardo, lejos del espacio urbano. Además, se decidió que su construcción correría a cargo del ayuntamiento, cuyos fondos que se verían reforzados con la venta a perpetuidad de sus terrenos para enterramientos a particulares. Y junto a ello se destacó un deseo: el que este cementerio «en su día llegue a ser lo que en las poblaciones importantes, son en la actualidad los modernos cementerios. Decorosa mansión de los muertos, que honra y no perjudica a los vivos».¹ Un espacio concebido como una ciudad, de hecho así se le llamó en la prensa: nueva ciudad de los muertos.² Y así empezó significativamente en Murcia la era de la segregación de los mundos de vivos y muertos.

A partir de entonces comenzaría su construcción, ya en manos del arquitecto Rodolfo Ibáñez, quien inició sus obras entre 1883-1884. Tras barajar propuestas e imbuirse de los ejemplos de Madrid, Cartagena y Albacete, se decantó por una planta de cruz latina, ideal para confeccionar un monumento cristiano-católico, donde se distribuyeron vías/calles, plazas y rotondas, en la línea de la planificación urbana aludida. Pese a concebir la construcción de una iglesia de estilo gótico, primero tras la portada, después en la zona de confluencia de los brazos de la cruz, aprovechando una elevación denominada «Cabezo de Los Alacranes» no se llegaría a construir nunca (Nicolás, 1994, 157-169). Todo el recinto contaría con un muro, que pese a su presencia física no lograría, como se puede demostrar, segregar el universo simbólico de representaciones y prácticas del mundo de los vivos y de los muertos. Así como con una portada que sería construida en 1896, tiempo después de su inauguración en 1887, ya bajo proyecto de Pedro Cerdán (Nicolás, 1992). Junto a ella estarían las viviendas del conserje y del capellán. Mientras que la sala de autopsias, el depósito de cadáveres y las casas de los sepultureros estarían en el lado opuesto, próximos a la zona de enterramientos (Moreno, 2006, 84).

Ibáñez no perdió de vista que el elemento esencial del cementerio era la tumba, un lugar que debía contar con la naturaleza, ya que no solo ayudaba en la labor de higiene del lugar, sino que ejercía, según su visión, como un agente evocador que permitía crear un clima adecuado para vincular vivos y muertos en un ambiente ideal. Ideas que reducían el impacto derivado por la separación moderna de vivos y muertos, y que parecían querer reconocer todavía la estrecha continuidad entre ambos mundos. Así comenzaría la construcción del caserío que debía acabar de conformarlo. En él destacaría prontamente el panteón de las familias Erades y Navarro, consi-

¹ Archivo Municipal de Murcia (AMMU). Hemeroteca. *El Diario de Murcia*. 29/06/1883. p. 1.

² AMMU. Hemeroteca. *El Diario de Murcia*. 06/12/1883. p. 1.

derado un ejemplo notable de arte funerario, cuyo estudio ha sido abordado bajo supuestos escultóricos, pero no iconográficos.

1.2. Imágenes luminosas para el mundo oscuro de la muerte

El arte funerario cristiano desarrollaría repertorios iconográficos propios y se serviría de referentes de otras culturas, remotas o contemporáneas, para crear un discurso artístico afín, acorde con sus preceptos religiosos y las creencias sobre la muerte y el más allá imperante (Wittkower, 2006). En él los elementos seleccionados se pueden agrupar en símbolos, donde destacaría el uso de la cruz, pero también el del fuego. Junto a ellos estarían las figuraciones en forma de alegorías, ángeles y personajes vinculados a la religión cristiana, de los cuales podrían recrearse escenas de su vida o hechos. La propia muerte también tendría cabida, a través de la osamenta que deja el cadáver tras su descomposición, esqueletos o calaveras, en solitario o con otros instrumentos, solían ser el motivo más recurrente para representar este motivo. Cuestiones que a menudo se fusionaban con la inclusión de seres mitológicos, caso de las representaciones de Tánatos (muerte) e Hipnos (sueño), que tan bien se adaptaban a la consideración de la resurrección y su espera en el cristianismo. Junto con un compendio de animales y especímenes vegetales, cuya vinculación con la muerte en algunos casos se remonta a la Antigüedad.

Pese a la importancia que los repertorios iconográficos han tenido en la configuración de los espacios mortuorios, hasta el momento no se ha procedido a realizar un trabajo que permita obtener un patrón que estipule los programas decorativos imperantes en el cementerio de Murcia. Aspecto que pretende comenzar a abordar este estudio de caso, a partir del análisis de los elementos empleados en el panteón Erades-Navarro.

La hipótesis de la que partimos se sustentó en que se trataba del único panteón de la etapa inicial del cementerio que cedía todo su protagonismo a la escultura. Lo que nos llevó a cuestionarnos la intencionalidad subyacente en el programa iconográfico seleccionado y establecer su vinculación con los elementos decorativos que pudo haber tomado de la tradición cultural. Para dar respuesta a estos aspectos el objetivo prioritario a conseguir fue la realización de un estudio pormenorizado del programa escultórico desarrollado. Objetivo que se completaría con el análisis de la pervivencia de elementos empleados también en otros ámbitos culturales.

1.3. Lectura entre las líneas de lo simbólico

El objeto de estudio es el panteón Erades-Navarro. A él le aplicaremos nuestro análisis iconográfico. La iconografía, en su consideración de campo de estudio, se encarga del análisis descriptivo del contenido de las imágenes y focaliza su atención en el tema que representa la obra. Mientras que la iconografía, entendida como metodología de la Historia del arte, se sustenta en estudiar la temática de la obra y aportar una interpretación de la misma a partir del análisis del contexto social y cultural en el que se gestó, cuestión que ya Lessing había aplicado en su estudio sobre cómo los antiguos se imagi-

naban a la muerte en 1769 (1992). Aspectos que también convergen en la iconología, la cual desde la obra de Cesare Ripa (1593) se entendía como un compendio de alegorías y figuras que tenían la finalidad de servir de modelo a los autores (García, 2000), consideraciones que se transformarían en una disciplina propia, encargada de la interpretación del significado intrínseco o contenido de las imágenes.

Nuestra perspectiva se verá completada con un análisis hermenéutico de las imágenes, entendiendo como Gadamer (1991), el valor totalizante y ontológico del signo. Se ahondará en la concepción de Ricoeur (2001, 2004, 2006), según la cual todos los signos son susceptibles de exégesis e interpretación. Para lo que se hace necesario buscar un criterio semántico que posibilite iluminar la pluralidad del significado en la fenomenología de lo religioso, y en este caso de lo funerario.

2. EL PANTEÓN ERADES-NAVARRO: SÍNTESIS Y MATERIALIZACIÓN DE ELEMENTOS COMPARTIDOS EN LA ICONOGRAFÍA FUNERARIA DEL SIGLO XIX

La primera referencia documental sobre el panteón Erades-Navarro se recoge en la *Guía de Murcia* de Martínez Tornel (1907), donde indicó que fue uno de los más costosos (Nicolás, 1992). Las siguientes notas sobre el mismo aparecen en una noticia. El 1 de noviembre de 1909 el diario *El Liberal*, en su edición nocturna, mostraba en el centro superior de su primera página dos imágenes, una de conjunto y otra de detalle, en blanco y negro del panteón, bajo el sugerente título de «Nota Artística del Día». Acompañaba las imágenes un interesante texto que recogía algunos de los principales datos del conjunto, apuntes esenciales ante la falta de documentación archivística que lo documente. Así se indicó que fue un encargo de Tomás Erades, ya fallecido, al escultor valenciano Tomás Rafael Ibáñez, quien vino a Murcia dos años antes para realizarlo y contaba con taller propio en Espinardo, fijándose su precio en 50.000 pesetas. Pero su ejecución, empleando mármoles de Madrid y Carrara (Italia), sería asumida por José y Pedro Navarro, apellido que se añadiría al de Erades.

Junto a ello se hacía una descripción somera, pero precisa, del conjunto escultórico incluyéndose cada uno de sus elementos y una explicación de los mismos. Así indicaba que lo conformaba un templete de estilo gótico que albergaba en su interior un sarcófago del que sobresalían una serie de esculturas: una matrona con gestos de dolor que lloraba por los muertos de la tumba; una figura sobre un cráneo y una palma que glorificaba a los muertos del panteón, mientras que un ángel descendía sobre la tumba portando una de las trompetas del juicio final en la mano derecha, empleando la izquierda para mostrar el camino a seguir hacia el cielo. Junto a ellos aludía a la decoración vegetal en forma de hiedras y flores, donde estaría insertado el apellido Erades. Terminaba con una glosa al trabajo del escultor, felicitándolo por los trabajos realizados. Dedicatoria y noticia que llegaban el día de los Santos, fecha significativa en el calendario cristiano.³

³ AMMU. Hemeroteca. *El Liberal*. 01/11/1909. p. 1.



Figura 1. Imagen de conjunto del panteón. Fotografía: PMC.

No se incluían más datos, los archivos tampoco los aportarían. Vacíos que se completan con los estudios realizados por Nicolás (1994, 188) y Moreno (2006, 119-120), obras esenciales para el estudio del arte funerario del cementerio de Murcia, donde las importantes contribuciones recogidas focalizaron la atención en los elementos arquitectónicos más que en los iconográficos. Para avanzar en esta cuestión teníamos que acometer un estudio que centrara la atención en los mismos. Por ello debíamos comenzar aproximándonos a sus promotores y de aquí pasar al estudio de los elementos que lo conformaron, para ver lo que sustentaban.

2.1. Los apellidos del panteón: Erades, Navarro e Ibáñez

El apellido Erades se corresponde con su promotor: Tomás Erades Almodóvar (1830-1905) un prohombre de la ciudad de Murcia dedicado a la actividad mercantil a través de su comercio ubicado en las inmediaciones de la catedral de Murcia, destinado a la venta de artículos de diversa índole, como se recoge periódicamente en los

diarios de la capital de finales del XIX. Diarios en los que también quedó constancia de su frenética actividad en los ámbitos políticos, económicos, comerciales y sociales que marcaron a la ciudad decimonónica. Así, en 1870, firmó junto a otros destacados miembros de la comunidad, la carta en la que mostraban su descontento con la nueva tarificación impuesta por el gobierno en la contribución industrial.⁴ Fue miembro de la junta municipal en 1888,⁵ del comité del partido liberal conservador,⁶ vocal del Consejo Provincial de Agricultura, Industria y Comercio,⁷ vocal del círculo conservador,⁸ concejal del ayuntamiento,⁹ suscriptor del monumento a Cánovas del Castillo,¹⁰ miembro fundador de la Cámara de Comercio¹¹ y consejero del Consejo Provincial de Agricultura.¹² Actividades que no le hicieron estar ajeno al interés general de proyectar un nuevo cementerio para su ciudad. Así lo demuestra el hecho de que fuera uno de los primeros suscriptores del mismo, pues participó en el sorteo que asignó sus solares en diciembre de 1883.¹³ Y que fuera vocal del turno de inspección mensual del cementerio.¹⁴

El apellido Navarro se correspondería con el de sus yernos, pues según se desprende de su esquila, sus hijas, Fuensanta y Francisca Erades Sánchez contrajeron matrimonio con los hermanos José y Juan Navarro Sánchez. Motivo que justificaría la inclusión de los dos apellidos, al sumar las dos ramas familiares que convergieron.¹⁵

Por su parte la apreciación sobre la mano ejecutora recayó en Tomás Rafael Ibáñez, escultor valenciano, y sus hermanos, seguidores de la técnica que habían aprendido de su padre en Alicante, su lugar de origen. A principios del siglo XX la familia recaló en Murcia donde abrió un taller que abordaba trabajos escultóricos y en mármol. Preceptos que cumpliría la ejecución del panteón Erades-Navarro.

Erades moriría en 1905, y todo parece indicar que antes de esta fecha ya había fijado con Ibáñez la proyección del panteón, el cual hasta 1909 no culminaría, siendo en el transcurso de esos años cuando sus descendientes continuarían la labor iniciada por él. Es una obra que presentaba ciertas similitudes con una célebre tumba del cementerio parisino de Père-Lachaise: la que albergaba los restos de Abelardo y

4 AMMU. Hemeroteca. *La Paz de Murcia*. 05/05/1870. p. 1.

5 AMMU. Hemeroteca. *El Diario de Murcia*. 14/08/1888. p. 1.

6 AMMU. Hemeroteca. *La Paz de Murcia*. 24/02/1891. p. 1.

7 AMMU. Hemeroteca. *El Diario de Murcia*. 26/02/1891. p. 3.

8 AMMU. Hemeroteca. *Las Provincias de Levante*. 16/12/1895. p. 1.

9 AMMU. Hemeroteca. *El Diario de Murcia*. 02/07/1897. p. 2.

10 AMMU. Hemeroteca. *Las Provincias de Levante*. 24/09/1897. p. 2.

11 AMMU. Hemeroteca. *El Diario de Murcia*. 20/05/1899. p. 2.

12 AMMU. Hemeroteca. *El Diario de Murcia*. 05/05/1900. p. 1.

13 AMMU. Hemeroteca. *El Diario de Murcia*. 06/12/1883. pp. 1-2.

14 AMMU. Hemeroteca. *El Diario de Murcia*. 10/10/1891. p. 3.

15 AMMU. Hemeroteca. *El Diario Murciano*. 03/01/1905. p. 2.

Eloísa. En ella se adoptó la recreación de un edificio gótico con dos crujías, donde el muro fue sustituido por arcos trilobulados sustentados por ligeras columnas con capitel corintio. En su interior se depositaron los restos de los personajes, confinados en un sepulcro sobre el que se ubicaron sus esculturas yacentes. Curiosamente llama la atención que poco antes de su muerte, en julio de 1900, Erades y su familia realizarían un viaje a París con motivo de la exposición universal que acogió la ciudad.¹⁶ Si visitó o no la citada tumba no lo podemos aventurar, aunque lo cierto es que a través de sus reproducciones en revistas y estudios artísticos pudo llegar también a manos de promotor y escultor, quienes transformarían el modelo con cambios sustanciales, pues el programa escultórico e iconográfico difiere considerablemente, mientras perviven los supuestos arquitectónicos, aunque también con matizaciones. Elementos que se pasan a analizar a continuación.

2.2. Motivos e interpretación en el camino hacia la resurrección

El panteón se configuró a través de un baldaquino de influjos neogóticos con una bóveda de crucería sustentada por un armonioso juego de ocho columnas, con pedestales, que tienen su réplica en cuatro pilastras, también con pedestales, las cuales anexaban a su vez tres columnas de menores proporciones. Fue aquí, en el primer pilar externo que da a la calle de la Fuensanta donde se ubica, la vía principal de acceso al cementerio, donde se horadó en letras que el proyecto y su ejecución estuvieron a cargo de Tomás Rafael Ibáñez y Hermanos, en 1909. Leyenda sobre la cual se pondría el número que ostentaba en la citada vía, el 1. Los capiteles de esta estructura se adornaron con serpientes enroscadas y dormideras.

La serpiente, desde el episodio del Génesis, se consideró como el animal que introducía la muerte en el hombre mediante el engaño.¹⁷ En la simbología funeraria tuvo un papel relevante, debido por un lado a su carácter telúrico y ctónico (Wittkower, 2006, 23-68), pero también al hecho de que la serpiente no solo se consideraba un símbolo ancestral de la muerte, ya que vive y se arrastra por la tierra, último hogar del muerto, sino también de la vida y la resurrección. Ya que el hecho de experimentar cambios periódicos, la muda de su piel concretamente, la situaba en el universo simbólico de la muerte y la regeneración. Sus representaciones en forma enroscada o en pares de serpientes entrelazadas aludían a la forma del nudo y la espiral, presentando un paralelismo como un símbolo solar, por lo tanto, aludían a la regeneración y a la vida (Salabert, 2009, 120). Interpretaciones a las que se suma la que consideraba que encarnaba el alma (Di Nola, 2006, 348). Lecturas todas ellas que como se puede apreciar inciden en la misma cuestión: la vida tras la muerte.

¹⁶ AMMU. Hemeroteca. *Las Provincias de Levante*. 06/07/1900. p. 2.

¹⁷ La consideración de la serpiente sería diferente en el libro de los Números (21: 4-35), donde se convierte en anunciadora de la crucifixión de Cristo, quien con su muerte redime a la humanidad del pecado de Adán.



Figura 2. Parte inferior del grupo escultórico. Fotografía: PMC.

Bajo la protección arquitectónica de esta estructura se encontraba el complejo escultórico, articulado a través de una disposición vertical que comenzaba en una base cuadrangular, donde se incluyó el nombre del escultor T. R. Ibáñez, cuyo frontal se decoró con la figura de un joven dispuesto en diagonal, cuya cabeza estaba recostada sobre una calavera. Sostenía en una de sus manos una palmera, elemento vegetal que se acompañaba de hojas de hiedra y dormideras.

Ese joven se correspondería con la representación de la muerte, una muerte que llega como un sueño, de ahí la sensación de reposar. Ello nos permite enmarcarla dentro de la relación que desde la Antigüedad se establece entre la Muerte y el Sueño, representada en los hermanos gemelos mitológicos de Tánatos e Hipnos que aquí convergerían en la figura masculina de la base. Unión que en el mundo cristiano tendría su propia lectura, pues el cristianismo sumaría a ellos su consideración de que la muerte no es sino la espera de la vida eterna ante la que despertara el muerto. Idea que ya se recogió en el libro de Daniel: «Muchos de los que duermen en el polvo de la tierra despertarán: éstos, para la vida eterna, aquéllos, para el oprobio, para el horror eterno» (12, 2). Tema que representaría el propio Jesucristo, con su resurrección.

ción tras tres días de muerte¹⁸ y que sería uno de los principales episodios del juicio final del Apocalipsis. Cuestión que estará implícita en esta obra, y que quedaría refrendada en la parte final con la inclusión del ángel, como veremos.

La cabeza de este ser muerto-durmiente todavía encarnada descansaba sobre una calavera, una de las formas abreviadas que el arte empleó para aludir la muerte, cuestión que serviría para reafirmar que se trataba de una personificación de la misma. Aspecto que también permitiría vincular el tránsito de la vida a la muerte, al mostrar la transformación que acabaría teniendo la parte humana que testimonia la inteligencia y el pensamiento (Revilla, 2009, 116). Sus antecedentes son tanto clásicos como bíblicos, baste recordar los sepulcros abiertos y las osamentas de estos en las representaciones del juicio final, pues se empleaba como marcha del tiempo, de ahí que a menudo apareciera acompañada de un reloj de arena o de un sol poniéndose en el ocaso. Conviene tener en cuenta que su presencia resultaba adecuada en un contexto funerario de familias pertenecientes a las élites sociales más elevadas, caso de las familias Erades-Navarro, que mostraban así su condición de mortal. Pero también conviene remarcar que el cráneo no representaba el triunfo de la muerte, sino su pronta derrota dentro de una visión cristiana que era vétero y neotestamentaria, ya que la muerte iría seguida de una resurrección espiritual que sin embargo no niega la carnalidad, como quedó testimoniado en la célebre visión del campo de huesos de Ezequiel (37, 1-6).¹⁹ Idea que subyace en la conocida historia de Lázaro, resucitado de los hedores de la muerte.²⁰

Se sumó a estas cuestiones la palma que reposaba sobre el joven, la cual él mismo sujetaba con una de sus manos. Este elemento vegetal históricamente representaría la victoria y la fecundidad, siendo empleado para atestiguar también la regeneración y

¹⁸ La vinculación entre la muerte y el sueño confluye en el final de Jesucristo y su madre, María, en el mundo de los vivos. Y es que el propio entierro de Cristo acabaría configurando la temática del Cristo yacente; un Cristo muerto que en muchas ocasiones más que en una fría piedra, descansaría en una rica cama, como también se denominó esta secuencia, tema recurrente en la imaginaria pasional. Mientras que la muerte de María, conocida como el tránsito o la dormición, adquirió en el arte la representación de esta en una cama rodeada de los apóstoles, como representó Mategna en el renacimiento. No en vano la cama, el mueble que lleva al sueño, jugaría también un papel destacado en la representación de la buena muerte, pues la misma vendría acompañada de un tiempo para poner en orden los asuntos de la vida del muerto, tanto aquellos que dejaría, como aquellos a los que aspiraría, pues durante su agonía tendría tiempo para volverse a Dios, algo que la mala muerte, la muerte abrupta y rápida, no permitiría (Di Nola, 2006).

¹⁹ «La mano de Yahvé se posó sobre mí. Yahvéh me sacó fuera en un espíritu y me dejó en medio de una llanura que estaba llena de huesos. Me hizo pasar alrededor de todos ellos y vi que había muchísimos a lo largo de la llanura. Estaban completamente seos. Me dijo: Hijo de hombre, ¿podrán revivir estos huesos? Contesté: Señor Yahvé, tú lo sabes. Entonces me dijo: Profetiza sobre estos huesos y diles: Escuchad, huesos secos, la palabra de Yahvé. Así dice el Señor Yahvé a estos huesos: Mirad, voy a infundiros aliento, y reviviréis. Os cubriré de tendones, os recubriré de carne, os revestiré de piel, os daré aliento, y reviviréis, y sabréis que yo soy Yahvé».

²⁰ Cuando Jesús dio el orden de abrir el sepulcro de Lázaro, Marta, su hermana, le respondió: «Señor, ya hiede; pues lleva cuatro días muerto» (Jn 11, 39).

la inmortalidad, motivo por el cual acompaña a los mártires cristianos, dado que, con su muerte, auténtico bautismo de sangre, alcanzaban el reconocimiento de Dios y gozaban de la vida eterna, máxima aspiración de un cristiano (Revilla, 2009, 505).

La imagen y los datos no permiten reconocer de quién podría tratarse con exactitud. Podría ser una representación concreta de un mártir santo al que la familia profesara su devoción. Aunque más que esta cuestión, la suma de elementos que confluyen en la misma, apuntan a que se empleó como una declaración de principios para abundar en la idea de la transición hacia la regeneración de la muerte al conducir el alma del difunto a una existencia nueva y plena. Por eso, para reforzar estos aspectos, el cuerpo se ubicó fuera de su sepulcro, a la vista, y no dentro del mismo. Cuestión que concordaría con el repertorio de símbolos vegetales tomados del mundo romano antiguo, pues junto a la palma hay flores de dormidera que se muestran frescas sobre el cuerpo, dando la sensación de reposar encima de él o de emerger del suelo en el que comenzaría su descanso, dado que en la Antigüedad se creía que nacían sobre la tumba de los héroes. Así como hojas de hiedra, que unen la parte baja con la superior del grupo, planta perenne que se vincularía con la inmortalidad, pero que también debido a que tiene la capacidad de entrelazarse y guiar su crecimiento en vertical, se ha relacionado con la propia cruz de Cristo, motivo por el cual también se ha visto en ella una forma de representar la felicidad, pues a través de ella la humanidad alcanzaría la libertad.

Próximo a estos elementos, pero en un plano secundario, se encontraba una herramienta de labriego, propia para abordar cualquier tarea sobre la tierra, como sería un enterramiento, pero también para cuidar de las plantas que crecerían en el lugar. Y es que dentro de la concepción de la muerte como igualadora social tuvieron cabida los instrumentos asociados al trabajo, herramientas o alusiones incluso al trabajo industrial, al suponer una actualización del antiguo emblema *Mors sceptris lignibus aequat*,²¹ donde junto a una calavera aparecen un cetro y un azadón cruzados,²² representando que la muerte trata por igual a reyes y agricultores, en consonancia con el carácter democrático de la muerte, remarcado así ya desde la célebre oda I de Horacio.²³

²¹ La muerte iguala el cetro al azadón.

²² En otras culturas los utensilios empleados en la roturación de las tierras, caso de arados y yugos, relacionados desde el neolítico con el labrado de los campos lo que permitiría su cultivo, suponía merecer una mala muerte lo que derivaba en una agonía prolongada. De hecho, en algunas partes de Italia y Francia a quienes habían quebrantado su uso y eran merecedores de este castigo se les ponía sobre la cabeza el yugo para hacerles más liviano el peso de su angustiada muerte (Di Nola, 2006, 208-213).

²³ *Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres*, traducida como: la pálida muerte hiere con pie igual las chozas de los pobres y los palacios de los reyes.



Figura 3. Parte superior del grupo escultórico. Fotografía: Ángel Cayuela.

Enlazó la parte inferior con la superior, no solo la vegetación, sino también la joven recostada con un gesto de dolor contenido sobre el sepulcro. Su ropaje adquirió la forma de un envoltorio de tela pesado que enfatizaba la sensación de fatiga y dejaba sus hombros descubiertos. Mientras sus gestos quedarían enmarcados en unos ojos semicerrados, la boca entreabierta y el cabello ladeado a la izquierda reposando, como la cabeza, sobre esta estructura a la vez que entrelazaba sus manos sobre ella. La misma sería una somera representación del cortejo mortuorio, sería una actualización del tema de las plañideras (Revilla, 2009, 536-537), aquí llevado a la mínima expresión, pues solo quedaría de todo ello una única representante, que lejos de mostrar un dolor exacerbado mostraría el agotamiento contenido que quedaba tras llevar a cabo este ejercicio, de ahí su posición. Por otro lado, su inclusión reforzaba la idea de que los vivos tenían que seguir acompañando a los muertos y cuidar de sus sepulturas, una vinculación que debía sobrepasar las barreras del tiempo y transmitirse a los descendientes.

Sobre el cuerpo inferior descrito, se adhirió una forma nebulosa que albergaba en la parte superior un ángel²⁴ que, con un marcado contrapuesto, portaba en su mano derecha una trompeta, mientras que con el dedo índice de la izquierda señalaba hacia arriba, y con su mirada buscaba al espectador. Resultaba un complemento idóneo para cerrar el cortejo simbólico que representaba el conjunto. Ya que como seres espirituales actuaban como mensajeros de Dios ante los hombres, pero tenían otras funciones, entre las cuales se encontraría la de elevar al cielo las almas. Al margen de estos aspectos tendrían un papel protagonista en el Apocalipsis, donde los ángeles dispusieron de trompetas con cuyo sonido impulsarían crueles estragos en la humanidad y convocarían el último día a las almas frente a Dios abriendo con sus sonos las tumbas. Y es que sería una función ancestral del heraldo tocar a asamblea, como era aquí el caso, congregando al pueblo de Dios (Revilla, 2009, 39-40).

En este panteón, en un contexto eminentemente burgués, la pervivencia de este símbolo no resulta artificial ni forzada. Pues su presencia en la parte superior, junto con el lenguaje de sus gestos y la alusión al cielo, permitieron enfatizar la verticalidad y dirigir la mirada del espectador hacia el cielo, hacia la morada celestial, apartándola del suelo y de la cámara casi subterránea del panteón. Y es que todo este conjunto escultórico se ubicaba en la parte superior del mismo, pues este se encontraba bajo tierra, en una parte inferior, como fue la tónica general en los panteones desarrollados en el cementerio de Murcia, al cual se accedía a través de una estructura corredera metálica que albergaría las escaleras que conducían a su interior. Motivo por el cual se incluyeron dos respiraderos que, debido a su ubicación, junto a la escultura, se hicieron también en mármol. Posteriormente se haría una balaustrada de hierro que sirvió para delimitarlo y fijar la zona de acceso al mismo, cuestión no recogida en sus inicios, como ilustró la prensa en 1909. Escaleras y balaustradas que permitían no solo limitarlo, sino jerarquizar sus espacios y enfatizar la simbología del conjunto.

Todo ello permitía crear un discurso interpretativo al servicio de la esperanza en la resurrección. Así la parte inferior con los símbolos y los personajes ubicados enmarcaban el aspecto terrenal de la muerte. Incluso en el transcurso de este estudio, surgiría la duda de si en ello no estaría también implícita la consideración del infierno, considerado tradicionalmente como ubicado en el interior de la tierra, dado que fue en ella donde entre ambas figuras, en un hueco dejado expresamente entre la vegetación, se puso el apellido Erades, en letras que decrecían su tamaño y que presentaban cierta similitud gráfica con el vocablo de Hades, el infierno del mundo clásico, pero no había mayores puntos de apoyo en los que reforzar esta cuestión. Mientras que la parte superior, protagonizada por el ángel, aludiría a la fe en Cristo y la esperanza de la vida eterna, la verdadera vida para un cristiano, la cual hay que esperar en la muerte.

Este discurso estaría remarcado por la monumentalidad del conjunto, suavizada y compensada por la tendencia a la verticalidad y la vertebración de espacios, a través

²⁴ Esta figura sufriría la caída y ruptura del ala derecha, sujeta con cuatro bandas que la recolocarían en su sitio y posición.

de la cual se sugería la transición, la regeneración y el despertar en una nueva vida abandonando el lastre de la vida terrena, simbolizada en la herramienta dejada. Vida que se ubicaba en latitudes celestes y elevadas, alejada del mundo de lo material.

El grupo escultórico del panteón se compuso de símbolos tradicionales dentro del repertorio iconográfico tradicional de la muerte. Las alegorías de la muerte, representaciones de cuerpos inertes, cráneos, plantas que crecen de la tierra, formaban parte del repertorio de temas de la iconografía funeraria cristiana y clásica (Wittkower, 2006, 233-245). Elementos que el paso del tiempo volvería tópicos, convencionales y esperables, pero que no perderían ni un ápice de su sentido, no en vano todavía en la actualidad siguen empleándose sin mermar su valor inicial. Pues todavía se ajustan a los ideales y creencias que imperan sobre la muerte.

3. DISCUSIÓN DE RESULTADOS Y CONCLUSIONES

Vida y muerte son dos antónimos que adquirieron nociones diferentes en el ámbito de la religión cristiana, cuando la muerte sería la puerta de entrada en la vida eterna, la verdadera vida, aquella a la que aspiraba el buen cristiano, el que cumplía obedientemente con los preceptos religiosos. Esa sería su recompensa. Aspiración que daría lugar a que vida y muerte quedarán entrelazadas. Un patrón que se reproducía en la ubicación del enterramiento, donde la cercanía y el compartir espacios entre unos y otros serían una constante hasta que se impusiera, con gran esfuerzo y demasiado tiempo de demora, la política modernizadora e higienista de segregarlos. Idea que en algunos casos se implantaría con matices, pues esa separación a veces solo se plantearía de forma espacial y no visual, como ejemplificó la primera propuesta para el cementerio moderno de Murcia. Propuesta que manifestaba la incapacidad de separar las dos realidades, o al menos la falta de voluntad de llevar la idea a sus últimas consecuencias. Y es que la vinculación entre ambas esferas y la interrelación entre sus dos mundos es una cuestión antropológica y no meramente higienista. Habría que esperar hasta avanzado el siglo XX para que su conexión comience resquebrajarse bajo otras formas culturales.

La muerte es el hecho teológico supremo, desde el punto de vista de la moderna teología fundamental. En último término la muerte es consumación y advenimiento, un hecho necesario y meramente temporal por el cual se culmina en la vida eterna. La muerte, desde el punto de vista cristiano, es ocasión de salvación. No se niega la muerte, cosa que sería absurda, sino que se le da un sentido más profundo. Es la muerte, el dolor y los padecimientos que lleva asociados parte integrante de la mortalidad humana por su castigo al haber desobedecido a Dios, pero también, al ser aceptada por Cristo, se convierte en la forma más radical y perfecta de abandono en Dios, de confianza. La muerte es también una realidad sacramental, y por lo tanto una forma expresiva de amor y confianza en Dios, por eso no es un límite de la condición humana, sino que en palabras de Latourelle se puede entender como «cumplimiento, maduración y fructificación» (Latourelle, 1992, 1019). La muerte es una asi-

milación a Cristo, una transformación mística que viene a completar la obra del bautismo. Mediante la eucaristía y el sacramento de la muerte, que es la unción de enfermos, se proclama la muerte de Cristo que equivale a su victoria. Comienzo (bautismo, que supone la aceptación del camino de Cristo), medio (eucaristía) y fin (unción) conforman la línea completa de la existencia humana. Por eso la vida para el cristiano es una preparación para la muerte como un ejercicio de consumación y de perfección, también en la esfera simbólica, en la representación y en el arte.

En palabras de Latourelle: «Morir es nacer para siempre; después del nacimiento a la vida temprano, después del nacimiento del bautismo, que es el renacimiento en el agua y el Espíritu, está el nacimiento a la vida eterna» (1992, 1021). Por lo tanto, también en la representación simbólica debe quedar plasmación de la muerte como superación, como culminación. La arquitectura, el repertorio de símbolos, la vertebración de los espacios, todo ello, debe coadyuvar a transmitir la imagen de sereno triunfo, de ascenso, de culminación y perfección de una vida temporal a través de la muerte como hacia una vida eterna. Tal y como ejemplificó el panteón Erades-Navarro.

Así, entre los símbolos reconocidos como habituales, la figura del ángel señalando hacia el cielo, no hace sino revivir el momento en que el ángel se dirige a las tres mujeres con la pregunta crucial: «¿A quién buscáis?, ¿por qué buscáis entre los muertos a quien vive para siempre?»²⁵ Figura que aquí también espera el momento para hacer sonar la trompeta y cumplir la misión asignada.

Así la muerte para el cristiano es entonces vida, y bien puede defenderse entonces el triunfo de la muerte en otro sentido, paradójico, el triunfo de la verdadera vida. Dice la carta a los Filipenses: «Mi deseo es morir» (1, 23), en el mismo pasaje se reconoce que vivir es un deber hacia los demás, solo la muerte es la verdadera vida. Por eso el ángel en el mausoleo estudiado, aquí está destinado a corregir la perspectiva del espectador, le pide que no mire abajo, al lugar que ocupan los restos mortales, sino hacia arriba, al hogar celestial donde el que se ha ido vive para siempre. Es interesante ver cómo aquí funciona a la perfección el arquetipo de la verticalidad y su fuerza simbólica (Chevalier y Gheerbrant, 1986, 1061). Y es que la muerte solo es el triunfo si se tiene plena confianza en Dios, de ahí la sepultura vacía y la famosa pregunta de Ezequiel 37: «¿Podrán revivir estos huesos?» (37, 3).

Todo este ideario quedaría representado en el grupo escultórico elevado a través de la conjugación de temas clásicos de la muerte, convenientemente seleccionados por la interpretación iconográfica que el cristianismo les otorgó, y el ángel, aportación del arte cristiano, si bien la misma se ajustaba a idearios previos. Con todo ello la familia Erades-Navarro y la saga escultórica Ibáñez gestarían un panteón novedoso en un cementerio donde la arquitectura sería la protagonista de los principales panteones, con los que compartiría un espacio del que lograría diferenciarse y distinguirse.

²⁵ Lucas 24, texto que inspiraría después la pregunta *Visitatio sepulchri*, del célebre drama litúrgico del siglo X.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Ariès, Ph. (1987). *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus.
- Barallat y Falguera, C., Bover Pujol, J. (1984). *Principios de botánica funeraria*. Barcelona: Alta Fulla.
- Blog Modernismo y Art-Déco en la Región de Murcia. Disponible en <http://moder-deco.blogspot.com.es/2018/04/94-panteon-erades-c-fuensanta.html> [21/05/2018].
- Brenes Tencio, G. (2013). No turbéis el sueño de los que aquí reposan. Ángeles funerarios del cementerio general de la ciudad de Cartago, *Revista Herencia*, 26 (1 y 2), 57-78. Disponible en <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/14529/13805> [11/05/2018].
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- De La Herrán, A., Cortina Selva, M. (2007). Introducción a una pedagogía de la muerte, *Indivisa. Boletín de Estudios e Investigación*, 8, 127-144. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/771/77100806.pdf> [10/05/2018].
- Di Nola, A. (2006). *La negra señora: Antropología de la muerte y el luto*. Barcelona: Belacqva.
- Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.
- García Avilés, A. (2000). Imagen, texto y contexto. Reflexiones sobre el método iconográfico en el umbral del siglo XXI. *Boletín del Museo del Prado*, 36, 101-118. Disponible en <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/imagen-texto-contexto-reflexiones-sobre-el-metodo/29828226-4210-4faa-8ac2-25520c12180b> [20/04/2018].
- Hertz, R. (1990). *La muerte y la mano derecha*. Madrid: Alianza Editorial.
- Latourelle, R., Fischela, R., Pié-Ninot, S. (1992). *Diccionario de teología fundamental*. Madrid: San Pablo.
- Lessing, G. E. (1992). *Cómo los antiguos se imaginaban a la muerte, en La ilustración y la muerte: Dos tratados*. Madrid: CSIC/Debate.
- Medina Cano, F. (2014). La ciudad de los muertos, *Revista Comunicación*, 30, 109-130. Disponible en <https://revistas.upb.edu.co/index.php/comunicacion/article/view/3398/2995> [14/02/2018].
- Moreno Atance, A. M. (2005). *Cementerios murcianos: Arte y arquitectura*. Tesis doctoral Universidad Complutense. Disponible en <http://eprints.ucm.es/7150/> [05/12/2017].
- Nicolás Gómez, S. (1992). El estilo neogótico a finales del siglo XIX en la arquitectura funeraria del cementerio de Ntro. Padre Jesús en Murcia y en otros cementerios del municipio. *Murgetana*, 85, 21-32. Disponible en http://www.regmurcia.com/docs/murgetana/N085/N085_002.pdf [04/05/2018].
- Nicolás Gómez, S. (1992). La portada monumental del arquitecto Pedro Cerdán Martínez: memoria y planos originales del proyectos para el Cementerio de

- Murcia, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 74, 401-413. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-portada-monumental-del-arquitecto-pedro-cerdn-martnez-memoria-y-planos-originales-del-proyecto-para-el-cementerio-de-murcia-0/> [06/03/2018].
- Nicolás Gómez, S. (1994). *La morada de los vivos y la morada de los muertos: Arquitectura doméstica y funeraria del siglo XIX en Murcia*. Murcia: Editum.
- Revilla, F. (2009). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Editorial Trotta.
- Ricoeur, P. (2004). *Freud: Una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI editores.
- Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de discurso*. Madrid: Siglo XXI de España editores.
- Salabert, P. (2009). *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurtecida*. Murcia: Cendeac.
- Santoja, J. L. (1999). La construcción de cementerios extramuros: un aspecto de la lucha contra la mortalidad en el Antiguo Régimen. *Revista de Historia Moderna*, 17, 33-44. Disponible en https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4765/1/RHM_17_03.pdf [20/03/2018].
- Schriewer, K., Martínez Cavero, P. (2012). Reflexiones antropológicas sobre la historia y la actualidad del cementerio en Europa. *Revista Murciana de Antropología*, 19, 2012, 9-26. Disponible en <https://revistas.um.es/rmu/article/view/216981> [14/02/2018].
- Web Arte y diseño Ibáñez. Disponible en <https://www.artebanez.es/> [21/05/2018].
- Wittkower, R. (2006). *La alegoría y la migración de los símbolos*. Madrid: Siruela.