



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TÓPICOS DE LA MUERTE A TRAVÉS DE UN ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE
ESCULTURAS FUNERARIAS ANTROPOMÓRFICAS EN EL CEMENTERIO LA
PIEDAD, PUEBLA, MÉXICO.

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
MARÍA ESTHER HERNÁNDEZ SÁNCHEZ

TUTORA PRINCIPAL:
DRA: MARÍA ELENA STEFANÓN LÓPEZ
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TUTORES:
DRA. MONTSERRAT GALÍ BOADELLA
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
DR. ARTURO AGUILAR OCHOA
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
DRA: OLGA SAÉNZ GONZÁLEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. JULIETA ORTÍZ GAITÁN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
MÉXICO, D.F. AGOSTO DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA

*A mi madre Vicky por su infalible e infinito amor que me profesa,
por su pasión y su lucha constante en cuantiosas guerras,
por su búsqueda constante hacia la felicidad,
por su voz que me canta en los recuerdos.*

*A Luis por ser mi hermano gemelo en aficiones y gustos por la vida,
por compartir con él la dicotomía perfecta de la lealtad y la nobleza,
por la belleza de su espíritu.*

*A mi hermano Jaime por todo el cúmulo de influencias que ejerció sobre mí,
por su constante protección hacia la familia.*

*A Iván por haber sido mi fiel amante en este viaje místico de la vida,
por su belleza, por mostrarme el tesoro de sus sueños,
por alimentarme con su fe, por hacerme creer de nuevo.*

A mis alumnos y amigos.

*A María Elena Stefanón por
su compromiso, atención y
fuente de conocimientos.*

ÍNDICE

ABSTRACT	2
INTRODUCCIÓN	3
MARCO GENERAL.....	3
1. TÓPICOS DE LA MUERTE	11
1.2 ESCULTURA FUNERARIA A TRAVÉS DE LA ICONOLOGÍA Y LA ICONOGRAFÍA	21
1.3 METODOLOGÍA ICONOGRÁFICA DE CEMENTERIOS.....	28
2. ANÁLISIS DE ESCULTURA ANTROPOMÓRFICA ROMÁNTICA A PARTIR DE TÓPICOS ESCATOLÓGICOS	34
2.1. Tópico: <i>Vitae summa brevis</i>	34
2.2 Tópico: <i>Ubi sunt</i>	38
3. ANÁLISIS DE LA ESCULTURA ANTROPOMÓRFICA CRISTOLÓGICA-MARIOLÓGICA	43
3.1 Tópicos: La buena muerte, morir limpiamente.....	45
3.2 Tópico: Valle de lágrimas.....	60
4. Tópico: <i>Pax mortem</i>	62
4.1 La doncella de Dante.....	64
4.2 Ángeles niños o querubines.....	69
4.3 Ángeles	70
4.4 Potestades	73
4.5 Arcángel	75
4.6 Tronos	77
4.7 Principados	78
CONCLUSIONES	81
BIBLIOGRAFÍA	89
APÉNDICE	95

TÍTULO: TÓPICOS DE LA MUERTE A TRAVÉS DE UN ANÁLISIS
ICONOGRÁFICO DE ESCULTURAS FUNERARIAS
ANTROPOMÓRFICAS EN EL CEMENTERIO LA PIEDAD, PUEBLA,
MÉXICO.



Imagen 1. Jardín central del cementerio La Piedad

ABSTRACT

El presente ensayo muestra un estudio de los tópicos de la muerte que han sido determinados por la literatura, la psicología o la antropología. Dichos tópicos serán aplicados a la escultura funeraria antropomórfica de una sección del cementerio la Piedad, cuyos monumentos abarcan de principios hasta mediados del s. XX. La selección de los tópicos de la muerte será imbricada con la escultura funeraria de representaciones figurativas, simbólicas y alegóricas, estudiada a través de un análisis iconográfico. Se tomará en cuenta el material de la escultura, sus condiciones estéticas y su contexto artístico, particularmente en relación al Romanticismo tardío en México.

Palabras clave: tópicos de la muerte, Romanticismo, iconografía, arte funerario, escultura antropomórfica

INTRODUCCIÓN

Los cementerios constituyen espacios privilegiados de resguardo de la memoria colectiva, que son altamente reveladores de temas trascendentales para la humanidad: sus valores, miedos y esperanzas en torno a la muerte. Las manifestaciones artísticas que se han desarrollado en los cementerios, destacando entre ellas las de tipo escultórico-arquitectónico, reflejan simultáneamente la permanencia y reiteración de temas escatológicos, de los que ha quedado también amplia constancia en la literatura; pero muestran también variables formales, que corresponden a preocupaciones, concepciones y sensibilidades particulares dependientes de la época y el lugar.

MARCO GENERAL

En México, las LEYES DE REFORMA DE 1859, a nivel federal, cuestionaron la administración de los cementerios que, hasta entonces, dependían de las autoridades eclesiásticas, dejando estos espacios en manos del poder civil, quien fue progresivamente regulando su funcionamiento. Por aquella época, en su apariencia física, los cementerios del país coincidieron, en general, con las tendencias del mundo occidental del siglo XIX: proliferaron en ellos las tumbas con imágenes altamente sentimentales, con un repertorio iconográfico que tomó del pasado diversas simbologías, bajo

un criterio de selección habitualmente apegado al Romanticismo. Este fenómeno logró impactar los espacios funerarios todavía durante varias décadas del siglo XX, tal como puede constatarse en muchas necrópolis del periodo; como es el caso de la que aquí nos ocuparemos: el Cementerio de la Piedad, erigido en 1891 en la ciudad de Puebla, México. Dicho cementerio es uno de los tres que se edificaron en la localidad citada al finalizar el siglo XIX, siendo los otros dos el Cementerio Municipal (1880) y el Francés (1897).

Los cementerios que hemos nombrado se construyeron durante la llamada época porfiriana, bajo criterios de modernidad, control y deseo de mejoramiento de la higiene y sanidad pública; razón por la cual el inicio de su funcionamiento marcó también el momento de cierre de los diversos cementerios que anteriormente existían en la ciudad de Puebla que no se apegaban ya a las nuevas disposiciones,¹ convirtiéndose los de la Piedad, Municipal y Francés en los únicos espacios que dieron cobijo póstumo a sus habitantes hasta bien avanzado el siglo XX. En 1901, cuando se promulgó el CÓDIGO CIVIL PARA EL ESTADO DE PUEBLA, se reajustaron y

¹ Para una relación de los cementerios anteriores y las circunstancias de su edificación, cfr. Ma. Elena Stefanón, *Nuevas leyes y viejas costumbres: los primeros cementerios extramuros de la ciudad de Puebla (1787-1857)*, tesis de maestría en historia, mecanuscrita, Instituto de ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2000.

modificaron los preceptos jurídicos que normaban la creación de asociaciones y sociedades civiles y mercantiles, que llevaron a nombrar, a partir de entonces, al espacio funerario que nos ocupa como Cementerio Civil “la Piedad”. De entre los tres cementerios que hemos citado, sólo el Municipal había sido administrado por el ayuntamiento hasta 1947, pero a partir de dicho año el de la Piedad dejó de estar en manos de una sociedad civil para quedar, como hasta la fecha ocurre, a cargo del gobierno municipal.

Actualmente, en la entrada del cementerio, se encuentra un jardín central que enfoca las primeras calles de dicho lugar. Alrededor de éste destacan los primeros monumentos, mausoleos y capillas de mármoles de Carrara de estilo neogótico. El cementerio está dividido por calles que dividen el norte y el sur. Cabe señalar que, en la parte norte de las primeras calles (de la 1 a la 22 norte-sur) es donde parece observarse la mayor calidad de ejecución en la expresión escultórica (realizada por diversos talleres poblanos, tales como los de la familia Gamboa y Cía., de Augusto Sánchez,² C Chapital³ y Augusto Bonfigli⁴. Mientras que en las

²Taller antes ubicado en 27 poniente 909. Ahora es una marmolera que cambió de nombre y de dueño, llamada GNV.

³ Antes ubicado en la 21 sur 503. Actualmente es una casa particular

⁴ Antes ubicado en Av. Reforma 906. Actualmente, edificio habitacional llamado Carmen

primeras calles de la zona sur encontramos, en gran medida, tumbas de infantes. Nosotros, principalmente, nos concentramos en las primeras calles de la zona norte que, tal como asentamos líneas atrás, abarcan desde los primeros años hasta mediados del s. XX.

Por otra parte, cabe mencionar, que el cementerio de la Piedad es considerado Patrimonio Funerario y está respaldado en el CÓDIGO CIVIL FEDERAL, que habla sobre el dominio de poder público. En este sentido, la LEY GENERAL DE BIENES DE DOMINIO PÚBLICO considera a los cementerios y panteones como parte de los bienes culturales (al igual que lo son los templos, monumentos y variada tipología de edificaciones).

Los objetivos de este ensayo fueron, en primer lugar, diferenciar y analizar los temas y algunos tópicos de la muerte en la literatura; especialmente los tópicos antropológicos que estudia Carlos Cobo Medina en su obra *tópicos de la muerte*.⁵ En segundo lugar, analizamos estos tópicos de la muerte en esculturas antropomórficas del espacio funerario del panteón la Piedad, como representaciones figurativas no realistas, y a

⁵ Esta obra es una aproximación íntima, psicológica a la cultura de la muerte. Es un recorrido por las más profundas vivencias y creencias sobre la muerte, elaboradas arquetípicamente por el ser humano. Representa el fondo mágico-estructural sobre el que se fundamenta el hombre. Es un hilo conductor histórico sobre la angustia tanática. Es también una descripción filológica sobre las figuraciones de la muerte. Así tenemos a la muerte personificada, la muerte triunfante, la muerte como polvo, la muerte Romántica, la muerte sabia, salvadora y bella etc. Y todos estos tópicos emergen con todo su poder inconsciente y primitivo, inefable y metafórico. Carlos Cobo Medina, *Tópicos de la muerte* (Ediciones Libertarias: Madrid, 2000).

escala. En tercer lugar; llevamos a cabo un trabajo de iconicidad⁶ sobre la representación simbólica de dichas esculturas.

Lo que pretendemos demostrar es que la escultura funeraria y antropomórfica es un reflejo de representaciones conceptuales que corresponden a las necesidades estéticas y religiosas del inconsciente colectivo de una época. Consideramos que dichas esculturas fueron evocadas a través de la transferencia de ídolos,⁷ y en específico, por la necesidad de representar arquetipos funerarios que fueron articulados al

⁶ Gombrich llama iconicidad a la mayor capacidad artística y descriptiva de la imagen, que tiene una función de señal activa y que busca una respuesta del observador. Es el grado de referencia del concepto en relación con el objeto artístico. Es decir, el valor de una imagen aislada puede ser corregida o reforzada cuando se inserta en un contexto explicativo, dando mayor sustento a su capacidad enunciativa y aludiendo a los códigos, tópicos o escenarios donde se desarrolla la obra de arte. Sin embargo, Gombrich supone que la percepción también tiene sus límites y propone una clasificación de iconicidad de la imagen visual en relación con su forma y función en la historia del Arte (desde el nuevo sentido que da el Romanticismo). La iconicidad de un concepto es el grado de parecido que ésta guarda con el objeto representado. Se refiere a la relación de apariencias entre el elemento visual y su referente. Existen diferentes niveles del objeto representado: imagen natural, fotografía, modelo tridimensional a escala, representación figurativa realista o no realista, representación no figurativa o abstracta, esquemas motivados o esquemas arbitrarios; y todos estos pueden ser analizados desde el discurso artístico-estético. Ernst Gombrich, *La imagen visual: su lugar en la comunicación, Gombrich esencial* (Madrid: Debate, 1997).

⁷ El ídolo es un objeto de devoción que es adorado por lo que representa. En el catolicismo ha existido una aceptación casi general de imágenes de Jesús, Vírgenes y Santos. Sin embargo, en otras religiones se adora al ídolo como una representación espiritual de un objeto físico que carece de vida y en donde es común la actitud del fetichismo. En la escultura significa una representación de devoción propia de los rituales religiosos o las creencias devocionales. Para Jung el arte tiene la capacidad de hacer visibles dichos ídolos como imágenes arquetípicas del inconsciente colectivo en las que la época toma consciencia de sí misma y muestran un sentido y significado en una determinada cultura. Jung cree que los ídolos desde el s. XIX son falsas representaciones conceptuales que han dominado la cultura occidental, la religión católica y el sentimentalismo burgués heredado del Romanticismo. Por otro lado, la iconolatría es la devoción a las imágenes, más específicamente a las representaciones pictóricas o escultóricas. Según Francis Bacon, el ídolo es un prejuicio que por tradición social obstruye el descubrimiento de la verdad. Entre su clasificación de ídolos existen *los ídolos tribus* que son antropomorfismos que tienen como atributo características humanas, particularmente psíquicas, a otros seres además del hombre, es decir, a la divinidad a seres sobrenaturales o a animales e incluso objetos inanimados. Howard C. Warren, *Diccionario de Psicología* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984) p. 17, 169,171.

mundo de nuestra experiencia expresiva y sentimental.⁸ Deducimos así, que las esculturas antropomórficas pertenecen a un discurso de mentalidades del *panteísmo egocéntrico*⁹ y religioso del ser romántico del s. XIX; y que justifica la influencia artística que perduró en estas esculturas hasta mediados del s. XX.

El estudio del arte visual se remite a la representación figurativa de la memoria colectiva y creemos que es posible y pertinente partir de tres variables: el código, el texto y el contexto de la obra artística:¹⁰

⁸ Jung recalca la importancia del inconsciente por encima del consciente. Entendía al inconsciente como algo que iba más allá de lo personal y lo individual. Este inconsciente es el mismo para toda la humanidad y contiene una herencia psíquica de la evolución y la condición humana, ya que los arquetipos atienden los contenidos o estructuras de este inconsciente colectivo. Jung descubrió que existen símbolos de naturaleza universal que se relacionan con una serie de experiencias comunes en distintos pueblos y culturas (el parto, la infancia, la vejez, la muerte, el amor, el padre, etc.). Jung señalaba que los arquetipos aparecen en forma de personajes en los mitos y leyendas de todos los pueblos. Además, los arquetipos producen un impacto directo sobre la psicología de un pueblo. Funcionan como patrones subyacentes a partir de los cuales se configura una estructura individual. Funcionan como modelos a seguir que influyen y determinan nuestra psicología, nuestras emociones, nuestra conducta y nuestras relaciones. Las imágenes arquetípicas están conectadas con el pasado y también con el futuro, por lo tanto, funcionan como guías o líneas indicadoras que nos muestran el camino, aunque sin obligarnos a seguirlo. Giovanni Filoramo (ed.), *Diccionario Akal de religiones* (Madrid: AKAL, 2001)

⁹ En el s. XIX los románticos le daban un nombre al fenómeno de la percepción del mundo: Panteísmo egocéntrico. Éste es un ítem de la teoría literaria que consiste en el estudio de la percepción humana, la forma de cómo el hombre interpretaba al mundo, cómo lo representaba y cómo lo relacionaba con él. Ésta teoría se explicaba a partir de los sentimientos del hombre hacia el mundo, el decir, el mundo reaccionaba a como se sintiera el hombre. Esto es la relación mundo=hombre= mundo; y de este modo se creaba un discurso de arte sentimentalista entre los románticos.

¹⁰ Propone Gombrich: El código: Es el medio lingüístico o sistema de signos que utiliza la obra de arte para comunicar su significado inmanente, su trascendencia, su patrón de comunicación y sus estilos artísticos. El texto: Es el discurso en sí, el corpus de la obra de arte a partir de sus mínimas y máximas partículas de significación. Es la estructura y contenido de la obra artística. El contexto: Es el marco de referencia, histórico, temporal, de estilos, y corrientes artísticas. Op cit.

Según Gombrich la interpretación de la imagen ha de ser correspondida por la perspectiva del observador o la aportación del espectador pues el elemento de descripción particular sobre el objeto artístico-estético le llamaremos “iconicidad”¹¹. Es decir, la investigación y el análisis profundo, sistemático, contextual e interpretativo del historiador del arte. Sin embargo, cabe mencionar que las interpretaciones son impredecibles, inagotables, ambiguas, connotativas, polisemánticas y tan diversas como lo es la definición del hombre. Debemos considerar pues, que este trabajo, es un análisis y a la vez una propuesta de los *leit motivos* más significativos en que se desarrolla un determinado tipo de arte y sus condiciones de contexto.

Para empezar, como ya sabemos, la iconología está consagrada a descifrar los símbolos del arte que procede de lo conocido y lo desconocido. El objetivo de la iconología es averiguar el significado de una historia oculta en un contexto determinado. Esto me lleva a pensar que no debemos ver a los signos aislados ni independientes del contexto en el que están situados. Es decir, la escultura analizada en dicho ensayo proviene de una cadena de signos supeditados al significante e interpretados por la

¹¹ Op cit.

significación; y que permean durante el Romanticismo tardío en México dentro del contexto del porfiriato y los estilos de arte eclécticos que se vislumbraron en el país. Por otra parte, la iconografía es el estudio de la descripción de la obra de obra de arte, la consonancia y la disonancia entre los significados. Considero que lingüísticamente, deben analizarse de forma correlacionada el *sema* y el *semema* (desde la perspectiva de Greimas)¹² de los tópicos de la muerte, debemos ser sensibles a la mínima y máxima expresión del signo dentro de determinado corpus del espacio funerario (las medidas de las esculturas, el material, el gesto, la posición, la conexión de símbolos). Cabe mencionar que dentro de los tópicos de la muerte de dichas esculturas podemos analizar: símbolos, emblemas, la heráldica, alegorías que ya han sido estudiados por historiadores del arte como Panofsky, Warburg, o Calabrese y que además, gracias al estudio de los géneros (literarios y artísticos), los mitos y leyendas podemos identificar los temas o tópicos en la historia del arte.

¹² Según el estructuralismo de Greimas, los semas son rasgos de significado distintivo mínimo, es decir por unidades de significado que posee todo concepto en un discurso. El semema es una unidad abstracta de significado completo construido por un conjunto de semas y que sirven para crear determinados paradigmas de significación.

1. TÓPICOS DE LA MUERTE

El arte es un fantasma y un Ídolo.

Una imagen nos recuerda un puñado de cosas que influyen sobre nuestros gustos y aversiones.

E.H. Gombrich

Son varios los autores (que abordaremos en el transcurso de este ensayo) que mencionan el hecho de que existe un terror a la muerte, que persiste como uno de los principales problemas psicológicos y antropológicos del hombre. El estudio de la ontología sobre la muerte traslada al hombre hacia el valor de héroe o ídolo (he ahí su transferencia); ya que a través de la muerte puede viajar al mundo de los espíritus, a la metempsicosis, al mundo del más allá. El hombre, durante su historia, se ha dedicado a resolver el problema de cómo superar el fin de la vida y lo ha convertido en uno de los principales tópicos psicológicos de la muerte: la angustia y el temor natural sobre la destrucción y el aniquilamiento de la vida.¹³

La vida se desarrolla en un caos del modo de vida que se pierde y se oculta con una bruma fantasmagórica donde el hombre ahuyenta a su realidad; escenario donde el hombre es cobarde por naturaleza al proceso de la muerte. Existe, entonces, un temor justificado durante la vida y que

¹³ Ernest Becker, *Eclipse de la muerte* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979).

después será destruido por la llegada de la muerte. El miedo, o temor a la realidad, es algo que subyace a las exigencias del destino irremediable, que está aunado a la desesperanza humana que combate ante las terribles fuerzas de la naturaleza y el enigma de la muerte.

Los hombres entablamos relaciones simbólicas entre la vida y la muerte para obtener el alivio de nuestra angustia y temor ante esta última; por ende, nuestra sociedad vive en soledad y desamparo permanente. El perder a alguien, significa en otras palabras, la evocación de perderse a sí mismo. Dice Becker que “el mecanismo de la aclaración idólatra de algo o alguien (el muerto) está basada en una enajenación individual”.¹⁴

Fromm utiliza la palabra ídolo como la transferencia de lo ya perdido (o sea la vida) transformado en lo idealizado y convertido en héroe. Parece ser que el hombre necesita de un objeto concreto de asimilación que proviene del *ego* o del *yo* para la proyección de nuestras emociones que se enfatizan a partir de nuestros patrones de lo bello, lo inmortal, lo etéreo y que parten del *super ego* y de un determinado contexto.

¹⁴ Ibidem.

Cuanto más terrorífica o fantástica sea la representación de la muerte, más fuerte resulta la transferencia del ídolo; entre más realizable sea su encarnación física, más se acercará a un objeto de arte; entre más índices estéticos¹⁵, más estética será la transferencia; entre más fiel sea la evocación con la naturaleza, más fuerte el producto simbólico de nuestra angustia y nuestro miedo.

Para acercarnos más a estos productos estéticos, en relación con los tópicos de la muerte que aquí abordamos, hay que considerar que hasta la fecha persisten formas de romanticismo como estados psíquicos; pero primordialmente existe una historia de la sensibilidad romántica que se desarrolla a lo largo del siglo XIX y se extiende hasta el siglo XX, en la que funcionan dispositivos afectivos, donde coexisten lo cotidiano y lo temporal.¹⁶ Es bien sabido que en el s. XIX, en México, se adoptaron tópicos del Romanticismo europeo, ante lo cual Galí B. advierte que, “cuando se habla de Romanticismo se habla de cuatro cosas: una actitud, una escuela estilística, un renacimiento de los valores medievales y religiosos (*revival*);

¹⁵Lingüísticamente hablando la estética se refiere a los referentes sígnicos de un determinado corpus, como en este caso, las referencias literarias, la expresión de los gestos, o la vestimenta de las representaciones escultóricas en el arte funerario.

¹⁶Montserrat, Galí, *Historias del Bello sexo: la introducción del Romanticismo en México* (IIE-UNAM: 2002)

y una posición frente a la creación artística”¹⁷. En el Romanticismo se expresaron libremente “los temores, los anhelos, sentimientos y frustraciones”.¹⁸

Me atrevo a considerar que el Romanticismo reconoció el *revival* de épocas pasadas, evocando tópicos fúnebres diversos tomados de la historia de la literatura: El *carpe diem*, de las Odas de Horacio,¹⁹ es decir, ese ítem de vivir la vida a plenitud, o el *ubi sunt* de Jorge Manrique²⁰ donde se concentra un rasgo de nostalgia hacia el pasado, las remembranzas y el triste recuerdo de los amados muertos.²¹ Recordemos que durante el Romanticismo, la emoción, el sentimentalismo y la intuición están por

¹⁷ Ibidem, 19-20.

¹⁸ Ibidem, 21

¹⁹ Es la expresión latina para uno de los temas clásicos de la poesía universal: la brevedad de la vida, la belleza fugaz y la necesidad de gozar por el presente. La traducción literal es “aprovecha el día”. El origen de ésta se encuentra en la Oda 11 del primer libro del poeta Horacio: “*Carpe diem quam minimun crédula postero*” (aprovecha el día lo menos posible en el mañana). Este poema está dedicado a Leuconoe que en la mitología romana es hija del Dios Neptuno. Horacio, *Epodos; Odas* (Madrid: Alianza editorial, 2005)

²⁰ Es un tópico literario que existe desde la época romana, pasando por las literaturas romances y ha llegado hasta la literatura occidental cuyo significado es ¿Dónde están?, literalmente haciendo referencia a algo que ya ha desaparecido, que dejó el mundo terrenal, tanto bienes como personas.

²¹ Véase *Coplas a la muerte de mi padre*, de Jorge Manrique, donde hace referencia a la reflexión sobre la vida, la fugacidad de ésta y también sobre la fortuna. *Ubi sunt* lo podemos apreciar claramente en el siguiente poema donde el poeta se pregunta qué fue de aquellos personajes históricos que cuando murieron desaparecieron, dejando sólo una huella en la historia:

*Tantos duques excelentes,
Tantos marqueses y condes y barones
Como vimos tan potentes,
Di muerte, ¿do los escondes y traspones?
Y sus claras hazañas
Que hicieron en las guerras y en las paces,
Cuando tú, cruda, te ensañas,
Con tu fuerza la aterras y deshaces.*

Jorge Manrique. Poesías completas (Madrid: Espasa Calpe, 1999).

encima de la razón. Es por ello que en la representación de las sensaciones puede describirse que “la sensibilidad y mentalidad de una época pueden encarnarse en un estilo y viceversa, es decir, de qué manera un estilo expresa y hace patente la sensibilidad y la mentalidad de una época”,²² pues en un estilo artístico se suman gustos, aficiones, costumbres y tradiciones de un periodo. Por lo tanto un estilo no se impone, sino que se adopta “por consenso y la recepción social”²³. Más adelante veremos las condiciones históricas, de estilos, gustos y aficiones que se concentraron en los primeros cincuenta años del s. XX y que se detallan en nuestro análisis iconográfico de los arquetipos.

Según Galí, hay dos principales temas románticos: *la mujer y el amor*;²⁴ que son abarcados dentro de un concepto de la naturaleza propio de la sensibilidad de la época como el *leit motiv*, representando la expresión de lo sagrado y la divinidad. Estos rasgos están presentes en mucha de la escultura funeraria del s. XIX y primera mitad del XX, la cual alude a temas idílicos en torno a la mujer y el tipo de amor que por ella se profesa; (lo

²²Montserrat, Galí, *Historias del Bello sexo: la introducción del Romanticismo en México* (IIE-UNAM: 2002), 493

²³ *Ibidem*, 497

²⁴ Galí menciona que muchos de los tópicos del Romanticismo han perdido su significado original y que muchos de ellos son reinterpretados en un contexto totalmente diferente de donde surgieron. Es por ello que el significado que jugaba el concepto de la mujer; puede considerarse hoy un estereotipo “vacío” porque está desvinculado del contexto de usos y costumbres del Romanticismo.

veremos más adelante en la escultura de dolientes y en la doncella de Dante).

Por otra parte, la contemplación de los paisajes terrenales o no terrenales (como el infinito) se convierte en un lienzo de tintes melancólicos para el romántico. En este apartado, la sensibilidad romántica es pesimista; ya que notamos una clara disposición para el sufrimiento: basta leer novelas y textos de románticos mexicanos, como Manuel Acuña o Ignacio M. Altamirano, para entender el concepto de pesimismo y sufrimiento que se desarrollan a partir de sus personajes. Algo similar observamos en la pintura, en esos paisajes románticos, donde el hombre es representado en una minúscula proporción en comparación a la grandilocuente y majestuosa naturaleza.

Durante el Romanticismo, la exaltación del yo y el *panteísmo egocéntrico* (es decir esa manera particular y personal de percibir las cosas) comprenden, de alguna manera, la tan necesitada transferencia de la naturaleza para la evocación de ídolos e ideales; ya que Dios está más allá de lo terrenal, más allá del mundo de las percepciones, y por lo tanto es intangible, infinito e inconmensurable. El individuo tiene la necesidad de una transferencia de ídolo transportado a la imagen física e ícono de arte

que parte de sus percepciones íntimas, subjetivas y subyacentes al imaginario colectivo de la religión cristiana, asimilado mediante arquetipos de devoción.

Contradictoriamente, y al mismo tiempo, al acentuar el hombre su pequeñez es atrapado por el temor a la muerte; por lo que siempre siente angustia y miedo ante ésta. Por este motivo, el hombre romántico recurre a una transferencia de ídolos e ideales, que se ve reflejada en la escultura funeraria del s. XIX.

Debemos considerar, además, que el ser romántico siente una vital necesidad por la contemplación y apropiación del fetiche; ya que es una referencia y un *revival* de lo perdido, de lo deseado, de lo esperado. Los fetiches románticos son representaciones que nos otorgan significantes y significados propios de su contexto. Los usos de fetiches pueden ser variados y de diferentes clases: una prenda del ser amado (un pañuelo, un anillo, un camafeo con el retrato del ser amado, un mechón de cabello), un libro dedicado, una flor marchita, una carta, la esencia de un perfume, etc. Podemos bien considerar al fetiche romántico como un instrumento de vinculación entre el hombre y la muerte.

Los tópicos de la muerte son un miedo hacia el mundo de lo desconocido, es la respuesta de lo irremediable, es la transferencia de la angustia humana expresado en el sentimiento trágico y pesimista de la vida del romántico. Puntualmente, la obra de Carlos Cobos: *Tópicos de la muerte*,²⁵ es un texto de aproximación cultural y psicológica sobre el tema. Él pretende mostrar y clasificar algunas figuras semánticas de la idea y el sentimiento de la muerte y la manera de cómo afectan al imaginario colectivo en la historia de la humanidad. Su enfoque nos ha parecido interesante y pertinente para aplicarlo al análisis de lo que socialmente imaginamos, creemos y proyectamos sobre la muerte en el arte funerario.

Cobo Medina (al igual que E. Becker) sostiene que la conciencia de la muerte es el resultado de un proceso de individualización (y un recurso antropológico de la exacerbación del “yo”) que permea en un continuo desahogo del miedo a morir; ya que para él la representación de los ausentes ha sido construida por creencias conscientes e inconscientes trascendidas por la religión, la literatura y las artes. Para este autor, sin duda, es viable y posible la necesidad de la representación del arquetipo de la muerte a partir de la expresión del ídolo funerario.

²⁵ Op. Cit.

Ya habíamos mencionado que los tópicos de la muerte nos transportan a la compasión y explicación de la muerte en relación con el más allá. Sin embargo, hay que enfatizar que el arte y la literatura nos han dado, durante siglos, vastas posibilidades de representación y significación que nos trasladan a la interpretación de arquetipos mentales y abstracciones simbólicas sobre la muerte.²⁶

Hay que tener en cuenta que existe otro tema de la condición humana, que bien podríamos considerarlo como una apropiación literaria para el s. XIX: *memento mori*,²⁷ que resulta de la reflexión analítica, individual y colectiva sobre la llegada de la muerte y *la cosa indefinible* de lo que vendrá.²⁸ Sumemos lo siguiente: la vida es corta, disfrútala; la vida es breve, la vida es un sueño (recordando a Calderón de la Barca), dónde está el pasado, dónde estaré *yo*. “Recuerda y ten presente que morirás”.

Por lo tanto se puede concluir este apartado considerando que, según planteamos en este estudio, la muerte es:

²⁶ Véase obra de Carl Gustav Jung. *La vida simbólica y los arquetipos* (1961) y *El inconsciente colectivo* (1934-1954)

²⁷ Literalmente significa: “Recuerda que morirás”.

²⁸ Éste término procede del estudio de Tzvetan Todorov sobre la literatura fantástica, determinando tópicos proclives que tratan sobre las cosas que suceden a nivel del *ego* y que no podemos explicarnos, cosas que están fuera de nuestro alcance, cosas que nos perturban, cosas que representan nuestro concepto de alma o nuestro concepto de espíritu; o bien, conceptos psicológicos que nos angustian y nos atemorizan.

- Una idea, una imagen, una representación, un arquetipo.
- Una transferencia: un ídolo
- Un sentimiento de expresión de dolor
- La cosa indefinible de la mentalidad del *memento mori*

Los temas de la muerte pueden ser:

- Un sentimiento de expresión de dolor
- Miedo, temor y angustia
- Mujer y amor
- Pesimismo y sufrimiento

Dado lo tratado en este capítulo, proponemos abordar y analizar los siguientes tópicos de la muerte y que abordaremos más adelante:

- *Carpe diem*
- *Ubi sunt*
- *Vitae Summa Brevis* ²⁹
- La buena muerte, morir limpiamente
- Valle de lágrimas
- *Pax mortem* ³⁰

²⁹ Significa que la vida es breve.

³⁰ Hace referencia a la paz de los muertos.

1.2 LA ESCULTURA FUNERARIA A TRAVÉS DE LA ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA

Me permito señalar que en esta investigación haremos hincapié en la iconografía y la iconicidad en cuanto el análisis de los símbolos y alegorías de las esculturas funerarias. Recordemos que los símbolos son representaciones ancestrales que no necesariamente tienen que ser virtudes o vicios, puede ser una idea, una cosa, una persona que se presten a una descripción y una explicación de arte, religión, antropología e historia. Recordemos que la concepción de símbolo fue adoptada por la filosofía del arte romántico a través de la psicología y la crítica del s. XX. Mientras que la alegoría es una idea, un concepto abstracto que se representa a sí misma en un estado material, es una representación de diversos atributos artísticos y culturales que se enuncian a través de formas humanas, animales, objetos o seres inanimados. Suele estar compuesta por una sucesión de símbolos o atributos estésicos.³¹

³¹ En consecuencia, Gombrich entiende que el significado de una obra puede ser consecuencia del diagnóstico de un síntoma, de descifrar un código o programa simbólico, o de aceptar el sentido de una metáfora. En el caso del diagnóstico de un síntoma, más que significados tenemos implicaciones culturales y, por tanto, un gran relativismo en la interpretación. En el caso del código, el programa o la metáfora, el problema se reduce al conocimiento ajustado de los textos y de los temas, advirtiendo que si la interpretación del código o programa puede ser científicamente contrastable, en el caso de la metáfora, por el contrario, se exige un paciente estudio del variado intercambio de ideas, valores y emociones que se pudieron producir en un momento dado o en un determinado

Es pertinente aclarar, que haremos uso de la escultura antropomórfica funeraria del cementerio la Piedad; ya que consideramos que ésta evidencia y refleja el inconsciente colectivo del quehacer romántico tardío en México a partir de la representación de ídolos de devoción o arquetipos que serán analizados con algunos tópicos de la muerte

Explicado lo anterior, reflexionemos sobre el estilo de esa época. Sin duda alguna, el estilo³² impone limitaciones que no son fáciles de responder ya que cómo Gombrich menciona: “el estilo como medio, crea una disposición mental, por la cual el artista busca en el escenario que le rodea ciertos aspectos que sabe traducir”³³. Dentro de nuestro objeto de estudio podemos vislumbrar que la escultura de los cementerios del s. XIX

ámbito cultural o artístico. Carlos Montes Serrano “Estilo e iconología en E. H. Gombrich. Una revisión crítica al pensamiento de Erwin Panofsky”.
<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0451.html> consultado el 18 marzo de 2014.

³² En su artículo *Estilo*, publicado en 1968, Gombrich señalaba que el estilo tiende a permanecer constante “mientras cubra las necesidades del grupo social”, y que las principales fuerzas del cambio estilístico son los avances tecnológicos y la rivalidad social. En escritos posteriores Gombrich ha dotado de más contenido sus referencias al medio social, y también ha ido más allá de la simple identificación de factores que pueden o incluso suelen fomentar las transformaciones estilísticas. Una buena síntesis del uso que hace Gombrich de dichas metáforas y de su más desarrollada teoría sobre los cambios estilísticos podemos encontrarla al inicio de su artículo de 1989 dedicado a la evolución de la pintura: “lo que llamamos cambios en el estilo puede ser interpretado como adaptaciones, por parte de los artistas que trabajan, a las funciones asignadas a la imagen visual en una sociedad dada. Deliberadamente digo del artista, no del arte, porque soy un individualista en estos temas y prefiero ver la historia del arte como el resultado de personas que están vivas y que responden a ciertas expectativas y demandas, las cuales, a su vez, pueden también ayudar a estimular, o al menos a mantener vivas”. En otras palabras, el soporte y los gustos del público, es esencial para comprender la evolución y supervivencia de los estilos. Vicenç Furió “Gombrich y la Sociología del Arte” <http://maestriadicom.org/articulos/gombrich-y-la-sociologia-del-arte/> consultada el 17 de marzo de 2014.

³³ H. Ernst Gombrich, “El arte y los artistas”.

estuvo supeditada a un estilo romántico y neo-gótico traído de Europa. Gombrich define al estilo como: “la creación de imágenes que satisfacen ciertos requisitos específicos de verosimilitud que se logra en un proceso secular de ensayo y error [...] primero se hace, luego se ajusta”.³⁴ Se puede argumentar que los estilos artísticos se comienzan con la construcción de modelos mínimos de gustos e influencias artísticas de la época hasta que se ajustan a los usos e interpretación que se desea del objeto artístico. El discurso artístico que vemos en los cementerios se crea, no necesariamente, para crear efectos estéticos; ya que tienen valores ontológicos y comunicativos más profundos: la historia, los gustos, las costumbres y las creencias de un pueblo. Por ejemplo, la escultura de un cementerio es una imagen de devoción y corresponde a los diversos *arquetipos* del imaginario colectivo durante el Romanticismo, de ahí que casi nadie escape de la seducción de esta imagen; porque existe una reminiscencia con su vida del pasado y del presente.³⁵ La representación de la escultura funeraria es la proyección de la mezcla entre religión y símbolo, así como la práctica y las mentalidades de los hombres de una determinada época.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Véase apéndice, imagen 34.

En las primeras décadas del s. XX nos encontramos con patrones y cánones de estilos que se desarrollaron en el centro del país; y por consiguiente en Puebla. El *art nouveau* traído de Francia detonó en gran medida edificaciones y estilos muy remarcados y similares.

Pero el *art nouveau* no fue la única semilla artística que proliferó en nuestra ciudad, ya que también tenemos presente el estilo *art déco*. En las primeras décadas del s. XX nos encontramos con edificaciones de este estilo de arte. Por mencionar algunas, tenemos los viejos cines Reforma³⁶ y Coliseo ubicados en el centro de la ciudad de Puebla, que de alguna manera contextualizan las formas y los cánones de algunas esculturas funerarias que analizaremos más adelante.

La escultura y la expresión romántica del cementerio la Piedad están abiertas al discurso del arte y nosotros como historiadores somos libres de buscar sus caminos, sus voces, sus ecos, sus reminiscencias para otorgarles valores y significaciones que correspondieron a una etapa trascendente del individuo poblano durante el s. XIX.

Gombrich alude: “Hay al menos dos requisitos para que una imagen fija (o escultura, en nuestro caso) sea legible desde el punto de vista de

³⁶ Véase apéndice, imagen 35.

movimientos expresivos. Los movimientos tienen que conducir a configuraciones que puedan comprenderse fácilmente y tienen que encontrarse en contextos que sean suficientemente inequívocos como para ser interpretados”.³⁷ Por ejemplo, los gestos ritualizados como los de oración, de triunfo o de duelo en los ritos funerarios siempre han existido en la historia del arte; pero han sufrido rasgos de cambio. Recordemos que algunas representaciones simbólicas se construyen, otras se reconstruyen o incluso se deconstruyen (pensemos en el estudio iconológico que hace Panofsky sobre el Padre Tiempo atribuido a Saturno y que a través de los siglos se convirtió en el símbolo de la Muerte).³⁸

Además, la acción y la reacción de la expresión de los sentimientos románticos demarcan un estado psicológico del yo interior: por ejemplo; los gestos contemplativos de las esculturas de los ángeles, la mirada abstraída de las alegorías femeninas que miran hacia el infinito anunciando el triunfo del alma por encima de la muerte, de la cabeza caída de las dolientes que nos llevan a estados de conmiseración.

³⁷ Ernst Gombrich, “Acción y expresión en el arte occidental”

³⁸ Erwin Panofsky, *Estudios de iconología* (Madrid: Alianza, 1972)

El lenguaje de los gestos en la escultura funeraria antropomórfica puede compararse con el lenguaje de las palabras porque se condensa una escena dramática, en un *bit* narrativo de la pausa y que parte de la ayuda contextual y el diferencial semántico del miedo y la angustia ante el dolor de la muerte.³⁹ Es la representación emotiva de lo invisible sobre lo visible, de lo intangible sobre lo tangible, de lo espiritual sobre lo terrenal. Por ende, es la representación de la exacerbación del *yo* que se transcriben a partir de los tópicos de la muerte.

La escultura en cementerios es terrenal porque pertenece y forma parte de la existencia y la identidad del hombre quien se relaciona a la vez con prácticas de la representación social, política, religiosa y familiar; y que se desprenden de lo emocional y lo sentimental. A su vez, la escultura tumbal atiende a aspectos formales de espacio, función y tiempo, por lo tanto, el papel que desempeña ésta es simbólica e interpretativa.

³⁹ El diccionario de Psicología de Howard C. Warren trata a estos temas de una forma específica. En dicho diccionario hallamos estas definiciones:

Miedo: Comportamiento emotivo caracterizado por un tono afectivo de desagrado, y acompañado del sistema nervioso simpático con varios tipos de reacciones motoras, como temblor, encogimiento, huida, ataques compulsivos. Agrupado con frecuencia a amor y odio entre las tres emociones fundamentales, p. 228.

Angustia: En el lenguaje freudiano, es una combinación de aprensiones, incertidumbre y miedo, con referencia a sus manifestaciones corporales. Puede ser de tipo neurótico, o reacción ante la presencia de una situación externa real, en ambos casos se trata de la reacción del *ego* ante el peligro (en este caso ante la muerte), p. 15.

Dolor: Sensación específica estimulada por poderosos procesos en diversos tejidos corporales que conlleva a alteraciones conductuales, afectivas y cognitivas, por la que la intervención psicológica juega un papel importante en su tratamiento, p 99.

Nos gusta ver en el arte cosas que queremos ver en la realidad, nos atrae lo bello de la naturaleza y el misterio de la vida. En la escultura uno puede sentir apatía o empatía. Las esculturas funerarias expresan emociones y rasgos poéticos decimonónicos, es decir, aludiendo a Gombrich *quod visum placet* ⁴⁰ producen condiciones estéticas y hedónicas del dolor.

Las esculturas de los cementerios mantienen un recuerdo vivo de las historias sagradas y vivenciales que las personas guardan entre sí y que representan un síntoma expresivo de las emociones y que parten de la descripción y análisis de dichas esculturas. La escultura funeraria es una manifestación perenne de la inmortalidad del individuo como si sólo se pudiera existir viviendo entre la unión del ideal divino y el *yo*. La elección del corpus que se eligió proyecta una desmedida angustia y tristeza. Por lo tanto, hay que seguir como clave a los temas, a los tópicos, los símbolos y sus posibles métodos de análisis.

⁴⁰ Ernst Gombrich , “ El arte y los artistas”. Este concepto significa literalmente “lo que produce placer”.

1.3 METODOLOGÍA ICONOGRÁFICA DE CEMENTERIOS

El cementerio de la Piedad es un lugar histórico-artístico que representa características propias de arte funerario; ya que cuenta con una ejemplar arquitectura en su interior, que aunque no se refleje en la fachada, sí la podemos ver en sus mausoleos y monumentos funerarios que datan desde finales del s XIX hasta mediados del s. XX.

Se puede encontrar en este cementerio una gran expresión artística en sus esculturas. Podemos mencionar que existe una originalidad en cuanto su formalidad artística ya que la mayoría de su escultura está hecha de diversos tipos de piedra. Sin embargo, no es sólo el material lo que llama la atención, sino la influencia de estilos, los reiterados tópicos de la muerte y la diversidad simbólica e iconográfica que presenta la escultura antropomorfa con la que cuenta el panteón la Piedad. Entre las esculturas antropomorfas encontramos símbolos, alegorías o emblemas. La constante de su escultura funeraria es de piedra propia de México y presenta una gran incidencia o reiteración de tópicos funerarios que debieron ser realizados a partir de las creencias religiosas, costumbres, gustos e influencias en la sociedad poblana que durante el Romanticismo tardío se

expresaron a finales del s. XIX y a mediados del XX. Con respecto a la escultura de piedra Gerárd Xuriguera argumenta:

De la escultura orgánica a la conciencia de la forma pura, del volumen cerrado o perforado a la apropiación de un lugar y su acondicionamiento, la escultura mineral une lo espiritual con lo material [...] la piedra hace nacer la emoción de una masa encorvada, de una simple arista de un desdoblamiento, de un desfase o deslizamiento aparente. Realista, alegórica, figurativa o no figurativa, en curvas sensuales o geométricas, sintoniza generalmente con el Universo en términos de orden y armonía, ya sea de mármol, de travertino o de granito, llegando incluso a adoptar una neutralidad falaz.⁴¹

Parece ser que en el tratamiento de la muerte, la percepción del lenguaje escultórico está supeditada a los prejuicios de ídolos culturales, a la decoración, la arquitectura y el urbanismo. En Europa durante el s. XIX la escultura funeraria abandona las iglesias y puebla los nuevos cementerios de tristeza y melancolía. Tras las grandes guerras, el monumento fúnebre regresa a la ciudad. Después de los duros principios de la Academia de Florencia, la nueva escultura en piedra se refugia en nuevos talleres, donde los autores experimentan con otros materiales, sin embargo, se siguen realizando esculturas de elementos míticos y literarios que los artistas, de alguna manera, buscan que éstas se entronquen directamente con los sentimientos. Las formas de las esculturas ya no

⁴¹ Joseph María T. i Camí y Jacinto Ch. Santamera, *Escultura en Piedra* (Barcelona: Parramon, 2005), p. 6.

persiguen la belleza (como en el neoclásico) sino la catarsis, convirtiéndola en una expresión más individual que colectiva.

Es preciso indicar que los escultores del país de esa época trabajaban bajo la influencia del canon europeo, ya que algunos artistas trabajaban con catálogos y materiales (como el mármol de Carrara) traídos del viejo continente. En cuanto a la diversidad de materiales, el tipo de piedra que se trabajaba en los talleres de Puebla durante el s. XIX y XX era, en primer lugar, del grupo de los silicatos, de las variantes de los sílices como el granito (ígeas)⁴² y arenisca (sedimentarias)⁴³; y en segundo lugar, del grupo de los carbonatos, de las variantes de los petrificados como el mármol (metamórficas), la caliza⁴⁴ y el travertino.⁴⁵

Cabe señalar que el proceso del escultor parte de un espacio propicio y el uso de materiales con los que pueda diseñar un boceto que le permita construir después una maqueta (realizada con la técnica del

⁴² Puede ser granito de Basalto porque puede ser negro, gris azulado, verdoso e incluso rojizo y que bien pulido puede adquirir brillo metálico, o bien, puede ser diabasa porque es del verde oscuro al gris casi negro, Ibidem, p.40

⁴³ Cualquier roca al desintegrarse se transforma en arena y al cimentarse, se origina una nueva piedra: la arenisca. Su composición y color varía según su piedra primigenia, aunque predominan las de color terroso o grisáceo. Su textura granulada no permite lustre, Ibidem, p.36

⁴⁴ Piedra formada por carbonato de cal, procedente de detritos orgánicos sedimentados en el fondo de los océanos: Si es pura es de color blanco, pero también puede presentarse rojiza, gris e incluso negra. Fue empleada en las catedrales góticas. Se presume que eran traídas de los puertos más cercanos, p 36.

⁴⁵ El travertino se forma al sedimentarse la calcita junto a un géiser, entre aguas sulfurosas y restos orgánicos. Presenta concavidades internas y vetas de color pardo, crema, óxido o rojizo, Ibidem, p. 36.

vaciado en yeso) que atrape lo intuitivo por el artista o artesano. Camí y Santamera determinan que “una escultura se puede considerar artesanal o artística; si es mimética u original, si domina lo formal, lo simbólico, lo alegórico, lo expresivo, si exalta lo bello, lo sublime, lo trivial o lo feo [...]”⁴⁶ Quizá el valor artístico es una categoría más intuitiva que racional”⁴⁷. Por otra parte, estos autores mencionan que las consideraciones relativas para la creación de una escultura pública son las siguientes: informe sociológico, enclave urbano paisajístico, características geológicas, clima, temática y forma, simbólica, selección de piedra, entorno y sus colaboradores.

Al investigar más a fondo sobre los talleres poblanos consideramos que la creación escultórica del cementerio de la Piedad trabajaba por un sistema de reproducción comercial bajo las técnicas de puntos, sistema de telar, método de tres compases, talla por plantillas, ampliación por cuadrícula, entre otras.

Estas esculturas corresponden al canon y estilo propio de la época.

Ante todo esto, podemos incluir que la escultura funeraria se puede clasificar en:

- a) De bulto entero o bulto redondo.

⁴⁶ Véase apéndice, imagen 36

⁴⁷ Ibidem, p. 63

- b) Alto relieve
- c) La que está supeditada a la arquitectura.

A partir de esto, según Fausto Ramírez en su obra *Tipología de la escultura tumbal en México*⁴⁸ se puede proceder a realizar un análisis iconográfico-escultórico clasificado en:

- 1) Figuras antropomórficas (ángeles, Santos, Vírgenes, dolientes, manos)
- 2) Animales (palomas, leones, mariposas)
- 3) Vegetales (palma, laurel, uvas, flor de lis, narcisos)
- 4) Objetos (libros, sarcófagos, cántaros, jarrones, obeliscos, antorchas, anclas, coronas, conchas).

Debemos considerar que lo que se desea recuperar en este ensayo es la riqueza de arte funerario de la primera clasificación, es decir, la antropomórfica. Entre estas se encuentran retratos, dolientes, figuras angélicas, figuras sacras, figuras alegóricas que corresponden a una visión inteligible de la sensibilidad y la emoción. En las calles de los viejos monumentos del cementerio de la Piedad encontramos ángeles con diversos atributos cristianos y que pueden comportarse como guardianes, custodios o dolientes. Sin olvidar que los ángeles son mensajeros de Dios y

⁴⁸ Fausto Ramírez, “Tipología de la escultura tumbal en México, 1860-1920”. Vol. I en De la Fuente, Beatriz (Comp.) *Coloquio Internacional de Historia del Arte: Arte Funerario (México: UNAM-IIE, 1987)*.

los hombres, el cielo y la Tierra, los poderes del mundo invisible, la iluminación.

Galí Boadella propone una serie de pasos, lineamientos y orientaciones que da para analizar el Romanticismo en México y que nosotros hemos readaptado aquí para el estudio de esculturas funerarias y de los tópicos de la muerte; pues nos parecen pertinentes para el presente ensayo.⁴⁹

1. La elección del corpus debe hacerse con base a su universalidad. En este caso: corpus literario (de los tópicos) y visual.
2. Hablar de las artes y no del arte en singular y no medir la calidad del producto artístico, sino la intensidad de su carácter romántico que nos hablan de la sensibilidad y gustos colectivos.
3. Desde finales del s. XIX se estandarizan representaciones románticas y a partir de mediados del s. XX empiezan a vaciarse de su sentido inicial
4. El romanticismo se fundamenta en la percepción y se relaciona con la mentalidad de su época.

⁴⁹ Montserrat, Galí, *Historias del Bello sexo: la introducción del Romanticismo en México* (IIE-UNAM: 2002), 498.

2. ANÁLISIS DE ESCULTURA ANTROPOMÓRFICA ROMÁNTICA A PARTIR DE TÓPICOS ESCATOLÓGICOS

*La esencia del ingenio consiste en explotar
accidentes y descubrir significados donde nadie pretendió
que los hubiera.*

E. H. Gombrich

Este análisis de escultura antropomórfica parte, en primer lugar, gracias a la representación de los símbolos religiosos tradicionales, y en segundo lugar, a la representación de la belleza, la naturaleza y el *pandeterminismo*. Dios, el más allá, *la cosa indefinible*, el *memento mori*, la búsqueda de la trascendencia y el viaje hacia el infinito se reflejan en la naturaleza, en el tipo de pensamiento, en las mentalidades y en el gran tópico del amor que se profesaba al ser perdido a partir de la representación de escenas dramáticas y rasgos idílicos propios de la época romántica.

2.1 TÓPICO: *VITAE SUMMA BREVIS*

En diversos diccionarios de símbolos, las manos significan: poder, fortaleza, providencia y bendición.

La mano aleja el mal y las desgracias. Las manos posadas sobre algo, significan transferencia de poder y gracia.⁵⁰

⁵⁰ J. C. Cooper, *Diccionario de Símbolos* (Barcelona: Gustavo y Gili, 2000), 114.

Antes del Romanticismo, había un público acostumbrado a ver determinadas representaciones fantasmagóricas provenientes del inconsciente colectivo, sin embargo, es durante este periodo cuando vemos recursos fantásticos que se convierten según T. Todorov⁵¹ en uno de los tópicos literarios por excelencia: la evocación de una parte del cuerpo desmembrada, vista en relatos de autores como Maupassant, Poe, Bécquer y otros.⁵² Surge entonces en este periodo un recurso orgánico desmembrado: “la mano” como una parte terrenal que quiere seguir viva, que pena, que quiere ser inmortal. De este modo, la escultura de las imágenes 2 y 3 presentan una yuxtaposición de símbolos, que no son visibles a nuestros ojos acostumbrados a la rutina. Esta escultura parece evocar a lo perdido: la mano representa la vida orgánica de la persona, el pergamino o el epitafio representa la efímera historia de vida de la persona que se desvanece entre la espuma del mar (el infinito).

Esta escultura se justifica con el tópico de la muerte *vitae summa brevis* de la obra poética de Woodsworth; ya que la vida es efímera y breve,

⁵¹ Véase Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (México: ediciones Coyoacán, 1995).

⁵² Existen diversas leyendas o cuentos que personifican a la “mano” como una parte independiente al cuerpo ya muerto. Dichas personificaciones, después de la vida, siguen penando –con propia vida, y vengan su alma castigando a las personas que los hicieron sufrir. Aunque existen otras versiones donde la mano sale de la tumba y es capaz de enunciar palabras de arrepentimiento para ser perdonado en el más allá.

la vida está ensortijada de temor y angustia hacia la muerte, nunca olvidamos que existe un profundo dolor en la brevedad de la vida porque la muerte es eterna. No olvidemos que estos tópicos de la muerte devienen de las narraciones simbólicas y melancólicas que los poetas devotos y fieles románticos representaban en sus relatos.

Podemos interpretar que esta escultura representa una alegoría porque está conformada por otros símbolos correlacionados en un todo, es decir una sinécdoque: una mano arraigada a la vida, la escritura de la vida (el epitafio), y la espuma de mar como símbolo de la trascendencia hacia el infinito. Esta alegoría bien puede demostrar el gusto y la mentalidad de la época que describe un estilo romántico de la mitología del *fantasmatis*, influenciado en gran medida, por la literatura del contexto romántico.

De alguna manera, dicha escultura figurativa (20 cm. aproximados) se convierte en un discurso de *elegía* dedicado a los muertos; ya que el epitafio de esta tumba es una memoria poética para la esposa, para la amada perdida. Recordando, además que esta memoria visual atiende a una mentalidad profunda sobre el culto al fetiche (que ya abordamos anteriormente en la primera parte de este ensayo); porque hace de la mano y de la escritura de la vida, un recurso corpóreo y material de la persona

perdida y que se construye con la finalidad de nunca olvidarla. El epitafio muestra el siguiente contenido:

A mi Pola:

Noche intangible y callada

[...]

La siento a mi lado [...]

Oh emoción de ternura sublime

Mi amada, mi vida y mi esposa

Ese lecho glacial a esa losa

A tu tumba yo vengo a llorar

G. Martínez



Imágenes 2 y 3
Ubicación: 2 norte
Material: Piedra
Hipólita de Martínez
1910 ó 1918

2.2 TÓPICO: *UBI SUNT*

En estas esculturas encontramos un desbordado sentimiento emocional sin dominio, un ofuscamiento de la razón, un significante de lágrimas, la desolación creada por y para uno mismo. El doliente expresa *ex silentio* su acto lacrimoso⁵³ “me siento amenazado por la muerte”. Es un significado representativo que se convierte en un concepto fúnebre como símbolo de dolor.

El amor y el dolor se convierten en una tragedia dicotómica cada vez más profunda y que forman parte de la condición humana. El doliente se circunscribe en el tópico *ubi sunt* de Jorge Manrique, como *revival* de la época medieval. Es un tópico que describe y explica los sentimientos de nostalgia por el ser desaparecido de esta tierra, es un tópico que pregunta por el paradero del alma y su esencia. Los dolientes corresponden a una necesidad innata de llanto y duelo por los muertos. Recordemos que el llanto es un tema recurrente en las mentalidades del periodo romántico tardío en México y que proviene de la literatura y la música del Romanticismo influenciado por Europa:

⁵³ Recordemos aquellas piezas musicales dedicadas al dolor y la desesperanza por la pérdida del ser querido, podemos mencionar a los Requiem de Mozart, de Berlioz, de Brahms o de Dvorak que están divididos por varios bloques musicales como la misma “Lacrimosa”.

Durante muchos, muchos años he cantado canciones,
Y cuando deseaba cantar de amor, se convertía en dolor,
Y cuando deseaba de nuevo cantar sólo de dolor,
Se convertía en amor, amor dentro de mí.
Así el amor y el dolor me desgarraban⁵⁴

En la escultura realista de la imagen 4 (1 m. aproximado) vemos a una doliente, de tamaño a escala e influenciada por el estilo del art déco (firmada por la marmolería Augusto Sánchez); ya que nos muestra una escultura angulosa que está supeditada al monumento. Tenemos a una representación figurativa en doliente lacrimosa que muestra un acto dramático hiperbólico y una sinécdoque del dolor: unas manos que ocultan un rostro lastimero y triste, un cuerpo exageradamente alargado y semidescubierto; ataviado con un corto manto, presenta cabello enmarañado y largo. Presenta el siguiente epitafio:

A ti madre adorada
Que aunque ausente
Siempre vivirás en mí
Pues tu conformidad,
Abnegación y cariño

⁵⁴ Schubert, Himno: mi sueño.

Son recuerdos perennes para mí

Tu hijo Víctor Manuel

La escultura de la imagen 5 (80 cm. aproximados de altura) nos presenta a una figura realista a escala que representa a una doliente reclinada sobre sus piernas, con la figura encorvada, las manos retraídas hacia el rostro y la cabeza baja para aliviar la pena y presenta una plasticidad en su vestimenta; ya que nos alude a una túnica clásica o angélica en transparencia. Su rostro, a diferencia de la anterior, muestra un semblante más recatado de dolor, ya que parece meditar sobre la aflicción y la pena. Tiene cabello largo, rizado y alborotado (cabe mencionar que es una cualidad de la representación femenina del arte romántico) Ambas esculturas representan los arquetipos de la desesperación, la desolación y el sufrimiento eterno por la persona muerta.

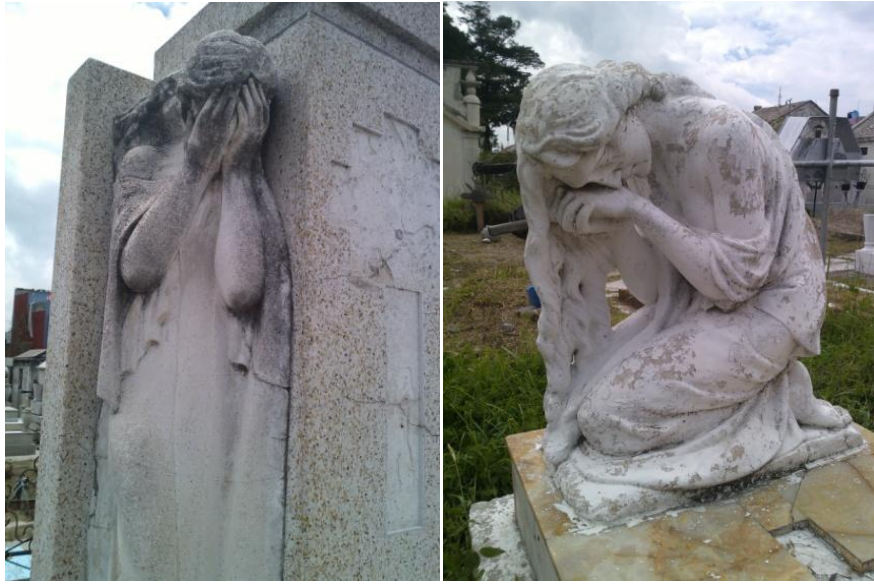


Imagen 4
 Ubicación: 4 norte
 Material: Piedra
 Ángela Herrera Manzano, 1960

Imagen 5
 Ubicación: 3 norte
 Material: Piedra
 Guadalupe Ochoa de Orea.

Ricardo Orea Flores.
 1930-1950 aprox.

En la ilustración 6, nos encontramos con un reflejo de la imaginería sobre el ritual de luto y la muerte. En esta imagen se describen los dos lados socioeconómicos sobre la tradición y la confrontación de la cultura mexicana a principios del s. XX. Dicha publicidad, alude a los paquetes fúnebres de la época llamado “el Zafiro” y que comprende un departamento especial de luto. Observemos, por una parte, a una mujer que asume con recato, la elegancia y pérdida, y por otra, a una mujer que asume la devoción religiosa ante la presencia de la muerte. Cabe aclarar

que aunque la imagen no es de calidad, es una toma fiel de los diarios de la época y que nos demuestra la importancia del sentimiento romántico.

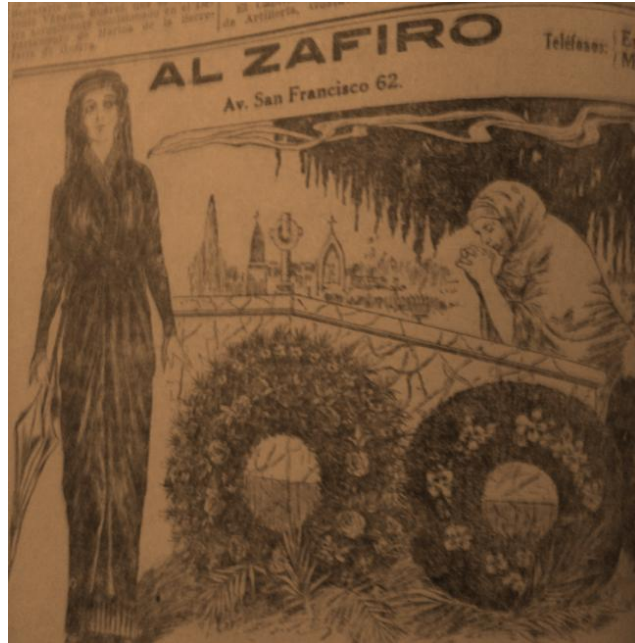


Imagen 6. Ilustración. Diario *La Patria* 1929.

3. ANÁLISIS DE ESCULTURA ANTROPOMÓRFICA CRISTOLÓGICA-MARIOLÓGICA

Dice Cobo Medina “la muerte ha sido antropologizada y personificada en todas las civilizaciones, al igual que los dioses, los ángeles y los demonios, con características típicas y universales”⁵⁵

En la religión la muerte ha sido representada por figuras de distintos sexos, con diferentes jerarquías y diversos cosmos del reino de los muertos. Cabe señalar que algunas de estas figuras han sido relacionadas con diversos objetos, animales y vegetales.

En cuanto los tópicos de la muerte vinculados con la religión dice Cobo Medina:

[...] la muerte depara, por tanto, el final del padecimiento terrenal, la predicción de algunas iglesias pretende convertir la vida en muerte y la muerte en vida. Estática de doble juego. Por un lado, se justifica, se acepta y se soporta así el sufrimiento, haciendo de virtud presente y futura gloria. Vivir en la exaltación del dolor, la pena el sacrificio, de renuncia, es un ideal de muchos seres humanos para, no viviendo la vida, no disfrutando o no pudiendo disfrutar de ella, alejar mágicamente la muerte. Esto es ya la muerte. Y, dando un paso más, llegan a una inversión: la vida es sufrimiento, un penoso morir constante, pero (tras) la muerte es la vida.⁵⁶

⁵⁵ Op cit. p. 212.

⁵⁶ Ibidem, 252.

Es decir, cuando llega el dolor sin esperanza no se encuentra una respuesta lógica, nos encontramos sólo con la fe divina que alienta y consuela; por lo tanto, dentro de la religión cristiana hablaremos de los tópicos *de la buena muerte, morir limpiamente, valle de lágrimas y pax mortem* que son tratados y mencionados en la obra de Cobo Medina.

Quizá estos tópicos comprenden, en gran medida, aquella necesidad de recuperar lo perdido y conservar las costumbres de los ritos religiosos en los espacios funerarios (además de en el interior mismo de los templos, recordemos que antes de la construcción de grandes panteones había pequeños cementerios en las parroquias y capillas de barrios populares). Tal vez la presencia de imágenes religiosas en estos nuevos espacios fue de vital importancia; ya que comprendía en los católicos la creencia divina sobre sus muertos y sus tradiciones. Quizás la exaltación de estas esculturas religiosas en este cementerio corresponde a la necesidad de conservar en la memoria colectiva arquetipos de devoción que fueron trasladados a un espacio diferente.

3.1 TÓPICOS: LA BUENA MUERTE, MORIR LIMPIAMENTE

Los seres humanos que se han cobijado bajo creencias cristianas han sostenido la idea de la inmortalidad del alma y se han preocupado por su destino al extinguirse el cuerpo en que ésta habita: al fin al cabo el cuerpo desaparecerá y en polvo se convertirá. Lo más importante para un creyente cristiano –y en el ámbito trabajado mayoritariamente católico- es el descanso eterno del alma o espíritu, y para conseguirlo se necesita del arrepentimiento y perdón de los pecados; por lo tanto, los creyentes acostumbran una serie de recursos, de índole diversa y siguiendo los lineamientos marcados por la Iglesia, para conseguir una “buena muerte”, ya que, de no seguirlos, en la hora postrera se tendrá lo contrario: una “mala muerte”.

Se busca entonces representar en los espacios funerarios *la buena muerte y el morir limpiamente* a través de esculturas que muestran arquetipos de la devoción y la fe católica (bien pueden ser santos o Vírgenes). Entre las esculturas tumbales religiosas que llaman la atención en el Cementerio de la Piedad tenemos: Theotokos, el Sagrado Corazón de Jesús y la Inmaculada Concepción (como madre celestial). A partir del contexto religioso podemos describir tres modalidades básicas del buen

morir a través de la religión y para morir en paz: “en paz consigo mismo, en paz con los demás y en paz con Dios”.⁵⁷ Los devotos a la fe cristiana han recurrido a *ítems* propios de la religión y sus discursos. Por ejemplo, *Resquiescat in pace* es una frase litúrgica devocional ampliamente extendida y que todavía se sigue usando en ámbito poblano, siendo común en los Rosarios fúnebres, especialmente en los barrios de la ciudad y en el ámbito rural. Es la enunciación final de cada *misterio* que reza el creyente. *Resquiescat in pace* parte de una letanía de dolor y conmiseración que se realiza en el rito funerario durante la velación del muerto en cuerpo presente. Dentro de su cosmovisión, todos los creyentes católicos, como en el caso de México, esperan descansar en paz en los cementerios esperando la eterna vigilia de Cristo, representado en la figura del Sagrado Corazón de Jesús (de forma reiterada), o la de su madre redentora en sus diferentes advocaciones: Theotokos, la Inmaculada Concepción, la Dolorosa, o la Virgen del Rosario, la Virgen del Carmen, por mencionar las más comunes.

Respondiendo a la imaginería de la época, ilustramos los siguientes arquetipos de devoción a través de la publicación de estampas religiosas que concentran de alguna manera la iconografía clásica de la Inmaculada

⁵⁷ Ibidem.

Concepción, La Dolorosa y el Sagrado Corazón de Jesús. Debemos considerar que pertenecen al uso y costumbre de la devoción y creencia en la religión católica, y su diseño se fundamenta en una larga tradición. Las variantes, en cuanto a la circulación de las estampas son dependientes de la época, dando cuenta del estilo y gusto presente en el imaginario colectivo.



Imagen 7. Estampas de la Inmaculada Concepción. Anverso de la estampa para festividad de la *Inmaculada*. Puebla, templo de San Francisco, 1955.



Imagen 8. Anverso de estampa suelta. Impresa en Puebla en 1963.

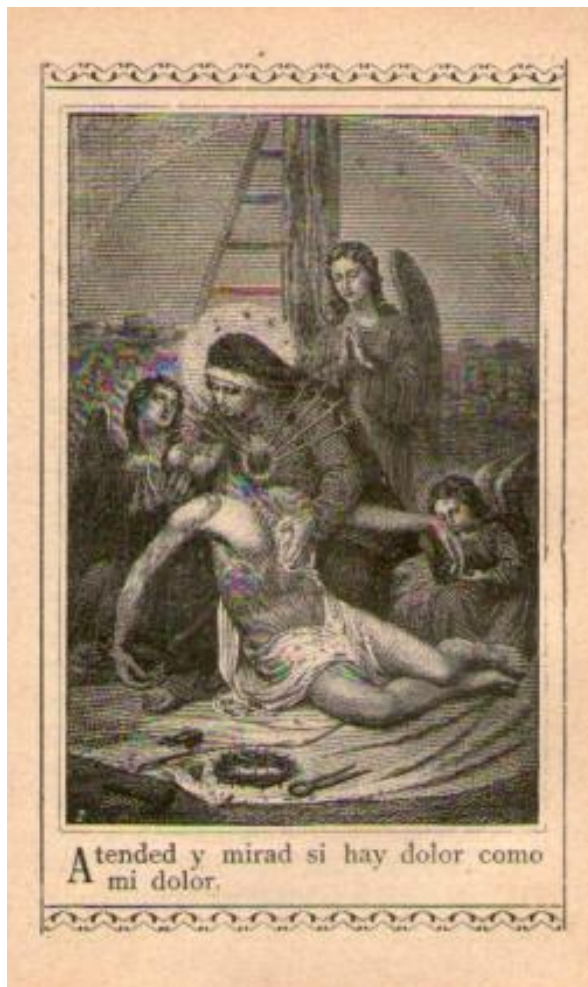


Imagen 9, estampa de la Virgen de Dolores, pag. 431, en el libro de San Alfonso M. Ligorio⁵⁸

⁵⁸ Véase apéndice imagen 37.

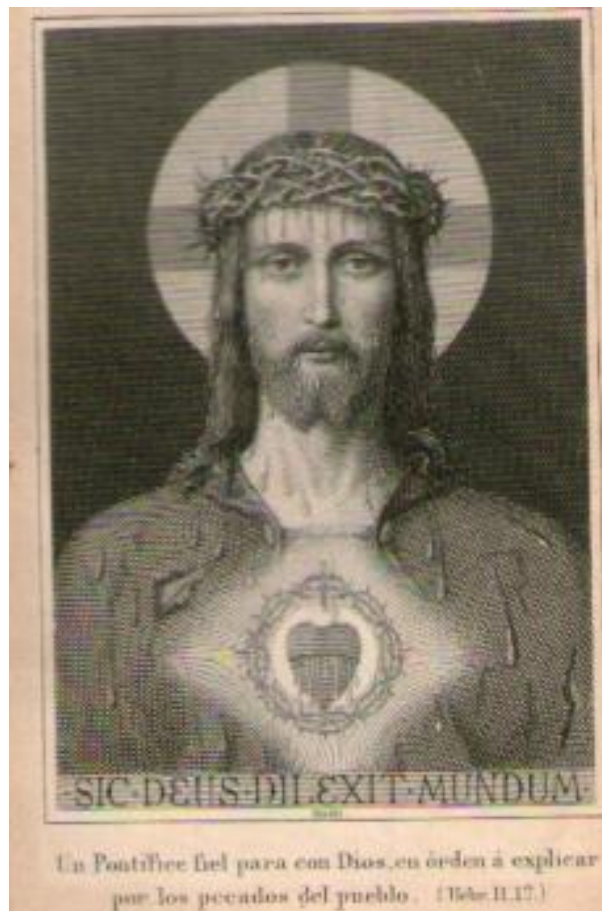


Imagen 10, viñeta superior que se emplea varias veces en el libro de Sn. Alfonso M. Liguorio. El devocionario fue impreso en Suiza, en 1893. Grabado proveniente de Einsiedeln, impreso en las primeras páginas de *El Sagrado Corazón de Jesús*.⁵⁹

⁵⁹ Véase apéndice imagen 37.



Imagen 11, estampa del Sagrado Corazón de Jesús.
Estampa suelta para usarse en los 9 primeros viernes de cada mes. Impresa en México, D.F. por la *Buena Prensa* (Donceles 99-A). Año 1955. En el reverso, el devoto anotaba las veces que comulgaba en los viernes correspondientes.



Imagen 12, viñeta principal en el libro de San Alfonso M. Liguorio. La imagen 13 muestra el grabado 35, en la p. 541 del mismo libro.

Realicemos una clasificación e interpretación iconográfica de estos arquetipos de devoción católica:

En primer lugar, Theotokos proviene de la palabra griega que significa “Madre de Dios” (literalmente, 'la que dio a luz a Dios'). Es el título que la Iglesia cristiana temprana le dio a María en el Concilio de Efeso de 431 d. C. en referencia al dogma de su maternidad divina. Podemos observar las diferencias de material y estilo que se presentan las

esculturas del Theotokos. La escultura de la imagen 14 es una representación figurativa a escala (70 cm. aproximados), de cuerpo completo y ataviada con un manto. Es de piedra y muestra el siguiente epitafio en el monumento de ónix:

“Se fue a dormir con sus padres”

Recuerdo de su familia

“Hasta el encuentro”



Imagen 14
Ubicación: 11 norte
Material: Piedra
Asunción Suárez García. 1941

En segundo lugar, tenemos a la alegoría del Sagrado Corazón de Jesús (que aunque es una devoción tardía), el corazón humano de Jesús es un símbolo de filiación carnal o mística. En la Edad Media se habla del

culto de las cinco llagas, y especialmente, de la llaga del costado que pasó al culto del corazón y se desarrolló hasta finales de esa época.

No obstante, fue a finales del siglo XVI cuando afloró en el imaginario colectivo el corazón de Jesús atravesado por tres clavos y engastado en una corona de espinas. Estas imágenes engendraron el culto del Corazón de Jesús. Al contrario de lo que postula otra versión popular: las visiones de Margarita María de Alacoque, del convento de las salesas de Paray le Monial, quien constituyó el origen de esta devoción, patrocinada sobre todo por los jesuitas. Esta nueva devoción, consagrada oficialmente en 1685 se multiplicó artísticamente en estatuas del Sagrado Corazón de Jesús a partir del siglo XIX y proceden, casi todas, de la figura de Cristo esculpido por el danés Thorvaldsen.⁶⁰

Por otra parte, encontramos una definición ex profesa de un creyente anónimo que me pareció importante citar:

La palabra corazón despierta la idea del órgano vital que palpita en nuestro pecho y del que sabemos que está íntimamente conectado no sólo con nuestra vida física, sino también con nuestra vida moral y emocional [...] El problema comienza cuando se debe distinguir entre los significados material, metafórico y simbólico de la palabra corazón. Se trata de saber si el objeto de la devoción es el corazón de carne, como tal,

⁶⁰Marta Pinilla “El sagrado corazón de Jesús en el arte cristiano” <http://martapinilla.blogspot.mx/2010/06/la-iconografia-cristiana-interesa-no.html>. Consultado el 4 de enero de 2014.

o el amor de Jesucristo significado metafóricamente por la palabra corazón, o el corazón de carne en cuanto símbolo de la vida emocional y moral de Jesús, especialmente de su amor hacia los hombres [...] Es este simbolismo lo que le da su significado y su unidad al ser representado el corazón como herido. Como el Corazón de Jesús se presenta como el signo sensible de su amor, la herida visible en el Corazón que recuerda la invisible herida de su amor⁶¹

Ya se dijo arriba que la devoción al Sagrado Corazón está dirigida al Corazón de Jesús como emblema de su amor por la humanidad.

Iconográficamente el corazón simboliza el centro del ser en un aspecto tanto físico como espiritual: la presencia divina en el centro el corazón representa la sabiduría central de los sentimientos en oposición a la sabiduría sesuda de la razón. El corazón es compasión, el lugar secreto del amor y la caridad que contiene la sangre vital. En el catolicismo simboliza comprensión, coraje, alegría y pesar. El corazón en llamas simboliza el fervor, el afán y la devoción religiosa. Un corazón en la mano representa amor y piedad.⁶² Además, la escultura del Sagrado Corazón de Jesús proyecta claramente dos cosas: Los estigmas de Cristo trasladados al corazón herido y a la pasión de Cristo vista en las espinas y la sangre.

⁶¹“Sagrado corazón de Jesús”
http://ec.aciprensa.com/wiki/Devoción_al_Sagrado_Corazón_de_Jesús#.Ut9xNyCFBYo.
Consultado el 14 de enero de 2014.

⁶² J. C. Cooper, *Diccionario de Símbolos* (Barcelona: Gustavo y Gili, 2000), 58.

Las esculturas de las imágenes 15 y 16 presentan a dos alegorías sobre Cristo de forma singular pero de estilos diferentes. El primero, de estilo rústico (ya que se nota la simpleza del material y la desproporción del cuerpo) presenta un Sagrado Corazón de forma abierta o expuesta, se mantiene con los brazos recogidos hacia su pecho. Fue realizado en C. Chapital (mide 70 cm. aproximados) y presenta el clásico manto que se le asignó a finales del s. XVI. El segundo refleja una de las más comunes representaciones de la imagen del Sagrado Corazón, supeditada al monumento, bajo el estilo del art déco y realizada en los talleres de Augusto Bonfigli (mide 70 cm aproximados). Esta escultura es una representación figurativa no realista y muestra un Jesús más decoroso y templado que toma entre sus manos a su corazón espinado y en llamas.

Viste, también, el manto clásico que lo caracteriza.



Imagen 15
Ubicación: 3 norte
Material: Piedra
Damián Denes
1943

Imagen 16
Ubicación: 2 norte
Material: Piedra
Francisco Mondragón, María Elena
Mondragón,
Gabriel de Ita. 1928, 1938, 1954.

En tercer lugar, la Inmaculada Concepción es un privilegio de virtud del cual sólo la Virgen María, entre los descendientes de Adán y Eva, habría sido concebida sin pecado. Tradicionalmente, la Virgen Inmaculada se apoya sobre el mundo y con su pie aplasta la cabeza de la serpiente que ha conseguido aprisionar a Adán y Eva, quienes han pedido

auxilio a la Virgen y por ello aparecen (en varias ocasiones) cobijados bajo su manto. La Virgen lleva en su mano la flor simbólica de la pureza (la azucena).

Desde finales del XVI, la imagen de la *Tota Pulchra* ya quedó definida con los símbolos apocalípticos como la luna, el espejo, la torre de David, los rayos solares y las doce estrellas junto a aquellos textos provenientes del *Cantar de los Cantares*, *el Eclesiastés* y otros alusivos al *Génesis*.

Normalmente debería estar rodeada de un halo de luz dorada y llevaría una túnica blanca y un manto azul (conforme a la aparición que tuvo Beatriz de Silva, la fundadora del primer convento de monjas concepcionistas en Toledo), y en la cabeza portaría una corona imperial y doce estrellas (en referencia a los discípulos). Por último, resaltaba como preferible la omisión de la serpiente.

Fue el tratadista Interián de Ayala quien pensó que no era conveniente la presencia del Niño al lado de la Virgen; ya que era mucho

mejor representarla sola, con las manos juntas sobre el pecho para visualizar mejor el Misterio que era anterior a su Maternidad Virginal.⁶³

En los siglos XVII y XVIII la iconografía de la Inmaculada se desarrolló ampliamente en Europa y en América. En México se difundió desde finales del s. XVI el modelo de la Virgen como Theotokos o Madre de Dios, basado en el ícono que existía en la Basílica de Santa María, la mayor de Roma.

Iconográficamente, en la escultura de las imágenes 17 y 18, la alegoría de la Virgen se condecora con una media Luna (que es por excelencia el símbolo de la gran madre, la reina de los cielos lunar, representa el principio pasivo y femenino y que es a la vez madre y Virgen Celeste) que a su vez está encima del mundo. Está rodeada de nubes (que representan el cielo, el aire, la evanescencia, la lluvia o cualquier condición celestial. Representa al dios no visto que cubre el cielo: columna de Nubes). La Virgen usa un manto celeste mientras se posa ante la cabeza de varios querubines y tiene las manos frente al pecho (mide 80 cm aproximados).

⁶³ Santiago Sebastián. *Contrarreforma y Barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas* (Madrid: Alianza, 1989).



Imagen 17 y 18
Ubicación: 21 norte
Material: Piedra
José Pérez Macías. 1959

3.2 TÓPICO: VALLE DE LÁGRIMAS.

Y a ti, Madre, una espada de dolor te atravesará el corazón...
(Lucas 2, 35)

La Virgen de Dolores pertenece al tópico de *Valle de lágrimas*; ya que como imagen de advocación representa el concepto de que los hombres venimos a este mundo a padecer y que las lágrimas son el mejor desahogo que podemos tener. Además que es un *ítem* que encontramos en el discurso de diversos rezos católicos como el *Salve* o en los *Salmos* del antiguo Testamento de la Biblia. El dolor humano es una esencia ontológica que

nos caracteriza de las demás bestias; que debe sin embargo ser superado por la creencia en la vida eterna, que nos permite sobrevivir al pesimismo y la desesperación que acompaña generalmente a la muerte de los seres queridos.

La Virgen de los Dolores es una advocación de la Virgen María. También es conocida como Virgen de la Amargura, Virgen de la Piedad, Virgen de las Angustias, Virgen de la Caridad, Virgen de la Soledad o La Dolorosa. Su vestidura por lo normal es negra o morada. En las esculturas de las imágenes 19 y 20 se presenta a una escultura de tamaño a escala, es una representación figurativa no realista. Esta escultura alegórica de estilo art déco y fue hecha en los talleres de Augusto Bonfigli (mide aproximadamente 70 cm.). Iconográficamente se presenta con siete espadas simétricas atravesándole el corazón y las manos condecoran aflicción y piedad. Lleva un manto largo hasta los pies. Cada espada representa un dolor clavado en el corazón en relación con la vida de Jesús.⁶⁴

⁶⁴ **Primer Dolor - La profecía de Simeón** (Lucas 2,22-35). María oyó las tristes palabras con las que Simeón le profetizó la amarga Pasión y muerte de Jesús. **Segundo Dolor - La huida a Egipto** (Mateo 2,13-15). El agudo dolor que María sintió cuando ella y José tuvieron que huir repentinamente de noche, a fin de salvar a Jesús de la matanza decretada por Herodes. **Tercer Dolor - El Niño perdido en el Templo** (Lucas 2,41 -50). El dolor de María cuando se percató de que había perdido a su Hijo. Llena de preocupación y fatiga, regresó con José a Jerusalén. Durante tres largos días buscaron a Jesús, hasta que lo encontraron en el templo. **Cuarto Dolor - María se encuentra con Jesús camino al Calvario (IV Estación del Vía Crucis)**. María se encuentra con su Hijo en medio de quienes lo arrastran a tan cruel muerte. **Quinto Dolor - Jesús muere en la**

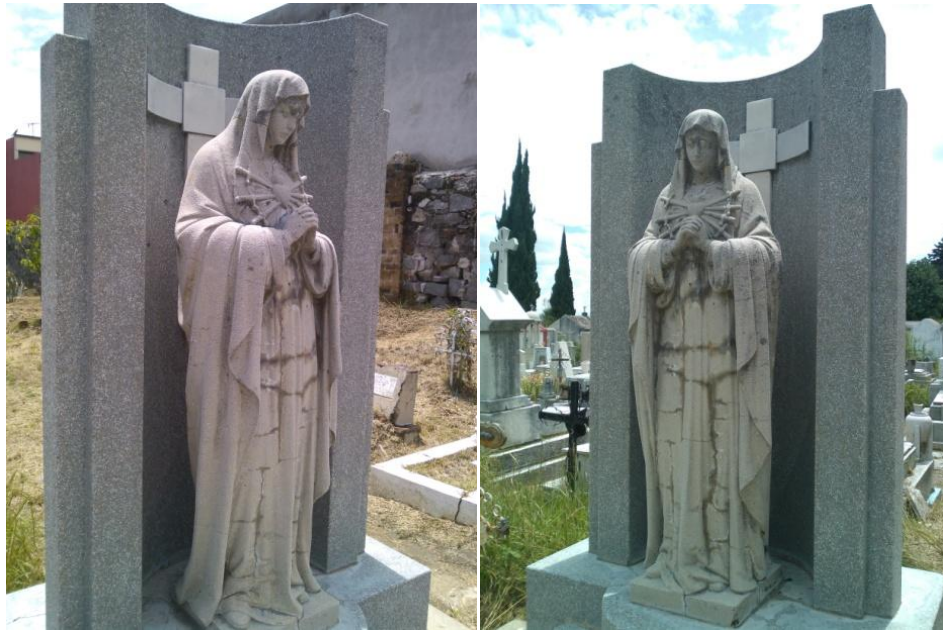


Imagen 19 y 20
Ubicación: 18 norte
Material: Piedra
Sra. Benedicta Fernández de Sierra
y José Sierra y Sierra. 1937.

4. TÓPICO: PAX MORTEM

Tal como desarrollaremos en este capítulo nuestro enfoque sobre la *Pax Mortem* se ha relacionado con las figuras escultóricas de tipo angelical. El ángel pertenece, en principio, más a la teología que a la simbología. Según

Cruz (Juan 19,17-39). Contempla los dos sacrificios en el Calvario - uno, el cuerpo de Jesús; el otro, el corazón de María viendo a su hijo cruelmente clavado en la cruz. **Sexto Dolor - María recibe el Cuerpo de Jesús al ser bajado de la Cruz** (Marcos 15, 42-46). El amargo dolor de María cuando el cuerpo de Jesús fue bajado de la cruz y colocado en su regazo. **Séptimo Dolor - Jesús es colocado en el Sepulcro** (Juan 19, 38-42). María tan afligida y en la presencia del apóstol San Juan acoge a Jesús al pie de la cruz. “Los siete dolores de María Santísima”. http://www.corazones.org/maria/siete_dolores2.htm. Consultado el 10 de enero de 2014

la Biblia, los ángeles son los mensajeros de Dios divididos en varias clases o jerarquías: querubines, serafines, tronos, dominaciones, principados, potestades, virtudes y arcángeles. Desde el s. IV aparecieron con nimbos de Santos y con alas, y también como adolescentes vestidos de blanco llevando en las manos varas de mensajero, lirios, ramas de palmera, espadas flamígeras para combatir al diablo, incensarios, trompetas para anunciar el juicio final. En el Renacimiento se representan como andróginos, en el s. XII como ángeles con cabezas aladas y como niños. En el S. XIX se convierten en una expresión idílica de amor y se representan también como ángeles de la Guarda para los niños fallecidos.⁶⁵

Pax mortem es un tópico de la muerte extraído de la obra de Cobo Medina⁶⁶ en donde se explica la necesidad de tener un descanso eterno, un descanso de paz y tranquilidad, un descanso postrero de la felicidad que no alcanzamos ni vislumbramos durante la vida. Es el remanso ideal transferido en las figuras de ídolos mágicos y mitológicos del ángel. El ángel es el guardián, el intercesor que nos conecta con Dios, es el mensajero, el protector de las almas católicas y sus actos. El católico se

⁶⁵ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, (Barcelona: Paidós, 1993), 34-35.

⁶⁶ Op. Cit.

siente protegido por la creencia de estos seres místicos que conduelen, alientan y alivian el alma del ser fallecido. Basándonos en la clasificación de Cristina Valerdi,⁶⁷ y en datos aportados por Irene González Hernando⁶⁸ identificaremos diferentes categorías de ángeles en las esculturas tratadas, partiendo de la denominación que iremos ofreciendo.⁶⁹

4.1 La doncella de Dante.

Recordemos que la juventud y la belleza son dos atributos femeninos que se presentaron en el arte romántico -e incluso en el simbolismo europeo y

⁶⁷ María Cristina Valerdi *et al*, “Ángeles manifestación escultórica en los cementerios patrimoniales”. Panteón francés de la ciudad de Puebla. *XIV Encuentro Iberoamericano de valoración y gestión de cementerios patrimoniales y arte funerario, X reunión de red mexicana de estudios, espacios y cultura funerarios*. (UAM), México, 2013.

⁶⁸ Desempeñan dos actividades básicas: asisten y adoran. Esto da lugar a dos grandes iconografías: ángeles en acción y ángeles en adoración. Los primeros son mensajeros privilegiados que intermedian en la relación de la divinidad con los hombres. Así pues, a veces transmiten la palabra de Dios a los hombres; son los ángeles anunciadores. Otras ejecutan la justicia o castigo divino, tal como ocurre con la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. En ocasiones ayudan a personajes del Antiguo y Nuevo Testamento (Abraham, Jacob, Elías, Pedro, Cristo, María, etc.), mártires y santos, e inclusive al conjunto de la humanidad (véase por ejemplo el ángel de la guarda que asegura una buena muerte o los ángeles que ayudarán a los difuntos a salir de sus tumbas el día del Juicio Final), participando de un amplio abanico de episodios sagrados, narrados tanto en fuentes bíblicas como extra-bíblicas [...] La iconografía angélica tuvo que superar un primer obstáculo: cómo representar lo inmaterial e invisible, lo que es espíritu puro y carece de cuerpo. Como ocurrió con la divinidad, se acabó imponiendo una iconografía antropomorfa. Aunque los ángeles podían ser representados bajo forma de niños e incluso de doncellas (Los ángeles femeninos no aparecen antes de finales del siglo XIV- siglo XV, teniendo un excelente ejemplo en el Díptico Wilton, National Gallery Londres, 1396), en el occidente medieval se representaron casi siempre como varones adolescentes, generalmente imberbes y rubios, destacando su belleza y juventud. Irene González Hernando, “Los ángeles”

<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-Angeles.pdf> consultado el 21 de marzo de 2014.

⁶⁹ De acuerdo a los teólogos cristianos de la Edad Media, los ángeles están organizados en varias órdenes, o coros, angelicales. La clasificación más influyente fue creada por un autor desconocido cuyas obras nos han llegado atribuidas a Dionisio Areopagita, por lo que es conocido como Dionisio Areopagita, y expuso su doctrina angelológica en su libro *La Jerarquía Celeste*. Según esta obra, los nueve coros angélicos, agrupados en tres grupos, son serafines, querubines y tronos (primer grupo); dominaciones, virtudes y potestades (segundo grupo) y principados, arcángeles y ángeles (tercer grupo). “Ángel”

<http://www.ecured.cu/index.php/%C3%81ngel> consultado el 20 de marzo de 2014.

el prerrafaelismo (pensemos en D. Gabriel Rossetti y su musa, Liz Siddal); y que muchas veces dentro de la mentalidad y estilo artístico romántico se utilizaron para hacer más macabra y etérea la descripción de la muerte. La juventud y la belleza la encontramos en la historia de la escultura a través de diversos artistas: por ejemplo, pensemos en el caso de Bernini quien decantó el poder del erotismo y la belleza física de las figuras femeninas en sus esculturas (como *el éxtasis de Santa Teresa* o *Efebo y Dafne*). En otro caso, tenemos en la literatura romántica Latinoamericana, que el recurso de la juventud y belleza (como el caso de *María* de J. Isaacs y *Santa* de Federico Gamboa) significan uno de los ideales más persistentes de la muerte de las mujeres que fallecían a temprana edad; ya sea por causa de alguna enfermedad terminal; o bien por causa del suicidio: formas habituales por las que sucumben, ante nosotros, una juventud y belleza macabras propias del siglo XIX

Según Galí existen aspiraciones románticas que bien pueden trasladarse a temas de la muerte: la eternidad y la trascendencia:

El escritor romántico quiere proyectar una vida infinita en los espacios infinitos. De ahí las constantes referencias al cielo y la mar, las dos imágenes que la naturaleza ofrece de la idea de infinito [...] En la naturaleza y paisaje se expresan la idea de infinito, que es el fin más anhelado del romanticismo. Estas

ansias hacen del romántico un añorador perpetuo: añora el pasado, anhela la muerte, desea lo absoluto"⁷⁰

La escultura de las imágenes 21 y 22, tiene una representación figurativa no realista (mide 80 cm aproximados). Nos encontramos ante un ángel particular: una mujer,⁷¹ de belleza pura e inalcanzable, que provoca una sinestesia retórica que nos sensibiliza, entre otras cosas, porque usa una túnica blanca o transparente, por su rostro casto, de rasgos occidentales y sus cabellos blondos. Tiene la mano derecha apuntando hacia lo alto, marca la mirada hacia el infinito y está posada sobre el paraíso enmarcado por nubes. Tiene como atributo simbólico a las alas, por lo que me permito una licencia para retomar el nombre que Cristina Valerdi le da a una denominación de ángeles femeninos.⁷² La Doncella de Dante es una alegoría que pertenece al tercer grupo angélico.

Bien sabemos que Beatriz era el ideal de Dante Alighieri; la cual inmortalizó en su obra *La divina Comedia*. Beatriz es hallada en la tercera parte de la obra: el paraíso. Recordemos que ella era mortal y bella, musa e inalcanzable para Dante: refleja la iluminación y la representación mística

⁷⁰ Montserrat, Galí, *Historias del Bello sexo: la introducción del Romanticismo en México* (IIE-UNAM: 2002), 506.

⁷¹ En Zacarías (5:9) se hace referencia a los ángeles como mujeres, "Yo levanté los ojos y tuve una visión. Había dos mujeres que avanzaban. El viento soplaba en sus alas: ellas tenían dos alas como las de la cigüeña, y levantaron el recipiente entre la tierra y el cielo"

⁷² Op. cit.

y religiosa, la epifanía entre la vida y la muerte. La Doncella de Dante se immortalizó no sólo en la literatura sino en la Historia del Arte. Me atrevo, entonces, a llamarla poéticamente así, como esa doncella que mira hacia el infinito señalando el mundo ctónico, para immortalizarse como el alma triunfante del que ha perecido.



Imágenes 21 y 22
Ubicación: 6 sur
Material: Piedra
Fam. G. de Rivero.
Fecha aproximada: inicios s. XX

Comparemos esta escultura con la que mostramos debajo. Se relaciona al estilo y a la época en cuestión. Notemos la semejanza de ropajes, gestualidad, y composición de las imágenes anteriores con la siguiente (imagen 23). Estas esculturas corresponden al canon y estilo propio del Romanticismo de principios del siglo XX. Podemos notar los elementos y atributos simbólicos del contexto; así como la honra de los laureles, los mantos, las flores en son de renacimiento, frutos en símbolo de prosperidad, la mujer bajo la significación de la victoria y el triunfo, belleza y elegancia remitiéndonos al ítem *quod visum placet* ya referido. Podemos así asimilar, comparar y comprender el contexto y la influencia artística y de estilos que subyugan a la escultura funeraria en cuestión.

La escultura (imagen 23) fue realizada para la ciudad de Puebla. Está hecha de bronce y es una de las cuatro que se ubican en igual número al de los puntos cardinales del zócalo de esta ciudad. Fue donada durante el periodo de la alcaldía de Francisco M. Urrutia en el año aproximado de 1926, durante la Presidencia de Plutarco Elías Calles.



Imagen 23, obsequio de la colonia Sirio libanesa

4.2 Ángeles niños o Querubines:

Fueron los que Dios puso en la entrada del Edén, son aquellos que rezan e interceden ante Él, y símbolos de sabiduría divina.⁷³ En la escultura de la imagen 24 que se encuentra en la esquina de una capilla tenemos a un ángel niño (mide 40 cm. aproximadamente) que ora con las manos juntas y transmite humildad y virtud, muestra alas plegadas a la espalda porque contribuyen a incrementar la sensación de recato y recogimiento espiritual. Sus alas cortas son símbolo de prudencia, y está arrodillado para postrarse

⁷³ Op cit, 108

y venerar a Dios. Son mensajeros ordinarios de la providencia divina que asisten y adoran para transmitir la palabra de Dios a los hombres. Pertenecen al primer grupo angélico.



Imagen 24
Ubicación: 18 norte
Material: Piedra
Familia Zavaleta.
Fecha desconocida.

4.3 Ángeles:

Los ángeles son representados en la forma de doncellas, varones, adolescentes e imberbes,⁷⁴ las siguientes esculturas aboradas pertenecen al tercer grupo angélico.

⁷⁴ Op cit, 110

La escultura de la imagen 25, muestra a un ángel andrógino (80 cm. aproximadamente) de acción con las alas desplegadas que lleva una flor y que simbolizan el triunfo sobre el pecado y la muerte como consecuencia del logro de la vida eterna, interpretada como el signo cristiano de la inmortalidad y la resurrección. Por otra parte, las flores son metáforas de lo transitorio y lo efímero de la existencia de la vida.



Imagen 25
Ubicación: 6 norte
Material: piedra
Lupita Alcerreca y Ramírez España, 1908

La escultura de la imagen 25 presenta a un ángel varón⁷⁵, es una representación figurativa mitológica (1 m. aproximado) que alude a un ángel de acción ya que es un mensajero privilegiado que intermedia la relación de la divinidad de Dios con los hombres. Este ángel lleva una rosa en la mano izquierda. Según Valerdi “Los ángeles también pueden portar rosas, las que simbolizan amor, amistad y respeto a los difuntos”.⁷⁶ Presenta alas desplegadas como signos de alerta y vigilia ante la muerte.⁷⁷ Mide aproximadamente un metro y está supeditado al monumento. En su epitafio refiere a un pasaje bíblico:

“Creo que mi redentor vive y de la tierra me he de levantar” Job, 19,15

⁷⁵ Según la historiadora del arte Irene González Hernando, en los distintos pasajes bíblicos se deja entrever que los ángeles son de sexo masculino (Génesis 18, 2 y Génesis 32, 25). Esta misma idea viene reforzada por el *Libro Apócrifo de Enoc* en el que se cuenta como los ángeles se enamoraron de las hijas de los hombres Libro de Enoc, 9, 8: “Ellos han ido hacia las hijas de los hombres y se han acostado con ellas y se han profanado a sí mismos descubriéndoles todo pecado”. En el Libro de los Jueces (13:6), un ángel anuncia el nacimiento de su hijo a la madre Sansón: “Ha venido a mí un hombre de Dios. Tenía el aspecto de un ángel de Dios muy temible. Yo no le pregunté de dónde venía ni me dio a conocer su nombre”. El original hebreo utiliza el masculino 'iysh, "hombre, varón". Por ello, lo más habitual es representar a los ángeles bajo forma varonil [...] Cuando los ángeles son representados como varones adolescentes van siempre vestidos, pueden tener los pies descalzos al modo de los personajes divinos. Su indumentaria varió a lo largo de la Edad Media. En el primer arte cristiano visten larga túnica blanca, símbolo de pureza y de luz. En el arte bizantino se los concibe como cortesanos y por ello visten trajes fastuosos que imitan los usados en la corte imperial y llevan las manos veladas en signo de respeto y homenaje a su soberano.

⁷⁶ Op cit. 110.

⁷⁷ Op cit.



Imagen 26
Ubicación: 8 norte
Material: Piedra
Nicolás Flores y Rosendo. 1944

4.4 Potestades:

Son los guardianes o protectores del orden y del cielo y evitan que los ángeles del mal destruyan el mundo. Este coro tiene el permiso divino de castigar y perdonar; también tiene el poder de ayudar a los seres humanos a resistir las tentaciones del mal. La escultura de la imagen 27 es una alegoría que muestra a un ángel (1 m. de altura aproximado), con las alas plegadas. Es un ángel en acción y anunciador que transmiten la palabra de Dios a los hombres. Pertenece al segundo grupo y es responsable de los

elementos naturales y de los cuerpos celestes. Pueden llevar corona y cetro. Las potestades ordenan las operaciones que los espíritus superiores ejecutan en los inferiores. Esta escultura está ataviada con una túnica blanca. Presenta como atributos dos elementos simbólicos: el nimbo circular y la trompeta. Según Irene González existen ángeles con el nimbo circular (generalizado a partir del siglo V), el cetro y la corona celeste. Por lo tanto, son mensajeros de Dios. La trompeta hace alusión al Apocalipsis y el juicio final ⁷⁸.

⁷⁸ Cuando Dios abrió el séptimo sello, se hizo silencio en el cielo. Y vi a los siete ángeles que estaban delante de Dios, y les fueron dadas siete trompetas. Y se produjeron truenos y estruendos y relámpagos y un terremoto. Los siete ángeles que tenían las siete trompetas se dispusieron a tocarlas. El primero tocó la trompeta. Y se produjo granizo y fuego mezclados con sangre, y fueron arrojados sobre la tierra. Y la tercera parte de la tierra fue quemada, y la tercera parte de los árboles fue quemada, y toda la hierba verde fue quemada. El segundo ángel tocó la trompeta. Y algo como un gran monte ardiendo con fuego fue lanzado al mar. Y la tercera parte del mar se convirtió en sangre; y murió la tercera parte de las criaturas vivientes que estaban en el mar, y la tercera parte de los barcos fue destruida. El tercer ángel tocó la trompeta. Y cayó del cielo una gran estrella, ardiendo como una antorcha; y cayó sobre la tercera parte de los ríos y sobre las fuentes de agua. El nombre de la estrella es Ajenjo. Y la tercera parte de las aguas se convirtió en ajeno, y muchos hombres murieron por las aguas, porque fueron hechas amargas.

El cuarto ángel tocó la trompeta. Y fue herida la tercera parte del sol, la tercera parte de la luna y la tercera parte de las estrellas, de manera que se oscureció la tercera parte de ellos, y no alumbraba el día durante una tercera parte, y también la noche de la misma manera.

El quinto ángel tocó la trompeta. Y vi que una estrella había caído del cielo a la tierra, y le fue dada la llave del pozo del abismo. Y abrió el pozo del abismo, y subió humo del pozo como el humo de un gran horno; y fue oscurecido el sol y también el aire por el humo del pozo. Y del humo salieron langostas sobre la tierra, y les fue dado poder como tienen poder los escorpiones de la tierra.

El sexto ángel tocó la trompeta. Y oí una voz que salía de los cuatro cuernos del altar de oro que estaba delante de Dios, diciendo al sexto ángel que tenía la trompeta: "Desata a los cuatro ángeles que han estado atados junto al gran río Éufrates." Apocalipsis 6:12-11

Fueron desatados los cuatro ángeles que habían estado preparados para la hora y día y mes y año, para que matasen a la tercera parte de los hombres. El número de los soldados de a caballo era de dos miríadas de miríadas; yo escuché el número de ellos.

El séptimo ángel tocó la trompeta. Y en el cielo se oyeron grandes voces que decían: "El reino del mundo ha venido a ser de nuestro Señor y de su Cristo. El reinará por los siglos de los siglos".



Imagen 27
Ubicación: 8 norte
Material: Piedra
Sra. Petronila Ruiz viuda de Flores. 1912

4.5 Arcángel o Ángel de la Guarda:

El arcángel pertenece al tercer orden angélico y tiene una iconografía específica; porque dependiendo del objeto y del atributo será el nombre del ángel. Sin embargo, la escultura de la imagen 28, a pesar de llevar una flor de lis como el arcángel Gabriel, parece más un ángel de la guarda por estar dedicada a un infante. Este ángel lleva una flor de lis que simboliza – independientemente- la flor de la luz y llama de la vida, también se asocia

al andrógino por combinarse la trinidad masculina con el círculo femenino. La flor alude a la fragilidad de la vida, a la belleza humana que se transfigura en un elemento espiritual. Al llevar una flor en la mano derecha, el ángel anuncia la esperanza en medio del dolor y la ausencia. Presenta una túnica larga con pliegues que denotan sensualidad en contraste con la inocencia natural del ángel, provocando sinestesias de ropajes o túnicas blancas e inmaculadas ya antes mencionadas. Muestra alas plagadas como signo de aurora y triunfo ante la muerte (un metro de altura aproximado) y se encuentra dentro de una capilla al lado de un querubín.

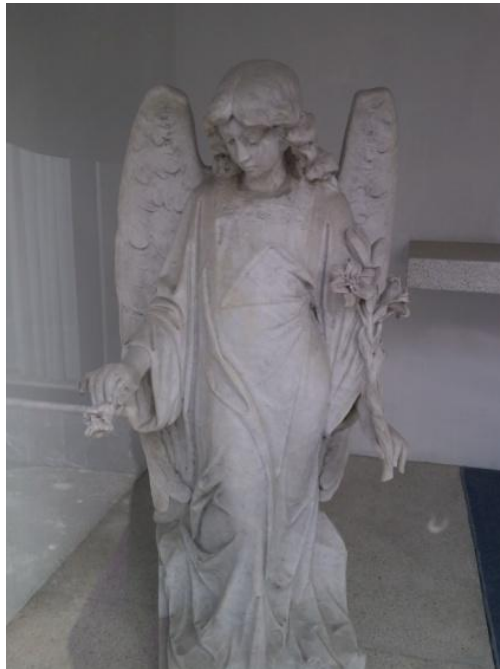


Imagen 28
Ubicación: 4 norte
Material: Mármol
Familia Fonseca Venegas. 1940-1950 aproximadamente.

Esta escultura tiene las siguientes características: un cuerpo delicado, un frágil y bello rostro, andrógino, joven varón o doncella. Estos ángeles, comúnmente, eran dedicados a la muerte de la gente joven o niños durante el Romanticismo.

4.6 Tronos:

La escultura de la imagen 29 es una representación figurativa no realista (80 cm aproximados) y es un ángel alegórico que pertenece al primer grupo angélico y se presenta con la divina virtud de expresarse con los brazos cruzados en el pecho mostrando aflicción y pena por el fenecido. Tiene las alas semiplegadas, que se mantienen en alerta a cualquier ruptura del descanso eterno. También se le llaman ángeles custodios porque cuidan el descanso eterno de las almas de los muertos. Los tronos representan la justicia divina y llevan toga y bastón de mando como el que está aquí representado.



Imagen 29

Ubicación: 3 norte

Material: escultura de piedra sobre mausoleo de mármol de Carrara

Familia de la Huerta de la Cruz. Familia Pérez Acedo

Principios de siglo XX.

4.7 Principados:

Pertenecen al tercer grupo angélico y tienen a su cargo la protección de reyes, gobernantes, jueces de la tierra para que su iluminación les ayude a tomar decisiones justas; también protegen organizaciones, naciones, iglesias; y simbolizan la victoria contra el demonio. Pueden llevar cruces, cetros o ir vestidos de guerreros. La escultura de la imagen 30 (80 cm

aproximados) es una alegoría que muestra a una escultura supeditada a la arquitectura, porta una túnica larga hasta los pies, sus alas cerradas nos recuerdan el símbolo de duelo. El dedo apuntando hacia el cielo simboliza el poder mágico, los dedos elevados expresan poder espiritual ⁷⁹

Estos ángeles parecen meditar la ayuda del alma para su ascenso a los cielos. Es un coro celestial destinado a facilitar el tránsito entre la vida y la muerte. Iconográficamente, pueden también llevar la cruz con la doble correlación de martirio–triunfo y muerte-salvación. Lleva también una corona celeste mencionada en el Nuevo Testamento: la corona incorruptible⁸⁰ la corona de regocijo⁸¹, la corona de justicia⁸², la corona incorruptible de gloria⁸³ y la corona de la vida⁸⁴.

⁷⁹ Op. cit, 65.

⁸⁰ Corintios 9:24-25

⁸¹ Lucas 15:7

⁸² Timoteo 4:8

⁸³ Pedro 5:4

⁸⁴ Apocalipsis 2:10/ Juan 10:10.



Imagen 30

Ubicación: 4 norte

Material: Escultura de Piedra sobre mausoleo del mismo material.

Familia: Juan Mier Rubín. José Rafael Isunza

Principios de siglo XX.

CONCLUSIONES

Desde siempre he profesado una pasión por el Romanticismo: época de hedonismo, sufrimiento y agonía. Desde siempre he sentido una gran admiración por las creaciones artísticas de esa época, por su profundo sentimentalismo, sobre las incógnitas psíquicas del yo, sobre el panteísmo egocéntrico de ese entonces, sobre las tendencias y estilos eclécticos que predominaron a partir de un consenso de mentalidades protagonizados por los quehaceres artísticos, filosóficos, sociológicos y religiosos. Desde siempre.

A lo largo de este ensayo hemos constatado que las esculturas funerarias antropomórficas del cementerio la Piedad están supeditadas a los tópicos de la muerte que han desarrollado literatos, psicólogos e historiadores del arte. Todos estos tópicos fueron aplicados al análisis visual e iconográfico de las esculturas del cementerio de la Piedad, surgidas de la imaginería del periodo señalado.

Consideramos pertinente remontarnos a los gustos y estilos de la época, dentro del eclecticismo artístico del siglo XIX que, en su espectro romántico, llegó a manifestarse aún hasta mediados del s. XX. Quisimos

también remontarnos al imaginario colectivo en cuanto a la imaginería predominante en el tiempo y lugar, porque tal imaginería se convirtió en un recurso importante para comprender el corpus escultórico que se estudió.

No solamente hablamos de la escultura en sí, sino que nos aproximamos a diversas artes que contextualizan al periodo romántico del s. XIX: hablamos de literatura, de música y de pintura; es decir, de esas otras artes que generan y expresan estilos particulares en una determinada época. Además, hicimos algunas referencias y reflexiones sobre la historia del arte en cuanto estudio de las artes visuales, los signos, símbolos y, específicamente el arte funerario.

Esto nos permite considerar que un trabajo de iconicidad implica la apropiación particular e interpretativa del historiador del arte, tal como lo experimentamos. No debemos olvidar que estamos vinculados a un pasado que incluye, como parte de la memoria colectiva, una emotividad que comprende actitudes de honra, amor y devoción hacia los muertos.

Pensamos que la escultura antropomórfica representa la manifestación de arquetipos propios del inconsciente colectivo que se

manifiestan en el “yo”. Todo esto lo vemos en las diferentes expresiones discursivas, no solamente del artista, sino de aquel individuo que lo vive, lo adopta y lo asimila; es decir, ese arte que ya sea como creadores o como espectadores, nos vuelve sensibles con el otro, entre la parafernalia del ocaso de la vida y la visión de la muerte.

En un determinado momento, la expresión del ser romántico se desgastó y buscó nuevas formas de construirse, de conceptualizarse, de recodificarse. A partir de la imagería expuesta, hemos visto que arquetipos como las representaciones de Jesucristo, la Virgen, los ángeles, el amor y la mujer se siguen reconstruyendo, y que están enmarcados por un contexto y un discurso psicológico, sociológico y antropológico que nos envuelven en una sensibilidad ligada a nuestro entorno sociocultural. Dicho entorno posee una memoria, en lo que concierne a nuestro país, llena de influencias externas que se mezclan con nuestro propio folklore, y con las formas que adopta nuestra manera de concebir la muerte. El prototipo del romántico mexicano es un individuo ecléctico en cuya mentalidad se conjugan: amor, devoción, respeto, sigilo, religiosidad... que se concentran en un panteísmo egocéntrico, unívoco, local y catártico, desde una manera peculiar de vivir, combinando el ser y el hacer.

Por otra parte, los cementerios son espacios conmemorativos que permiten que se gesten rituales, reacciones psicológicas, comportamientos religiosos, emotividades, memoria histórica, gustos y estilos que cohabitan con nuestras concepciones –tanto oscuras como luminosas- más profundas sobre la vida y la muerte. En el cementerio La Piedad pudimos notar que las primeras calles de la zona norte corresponden, en lo escultórico, a una carga romántica y ecléctica de angustia, amor y devoción. Este cementerio es una memoria tangible de una época, de un esplendor artístico fehaciente y conmemorativo sobre la pérdida humana y su vínculo con el más allá.

También señalamos una apropiación cotidiana y colectiva del arte al exponer las condiciones de gustos, influencias, hábitos de creencias y costumbres sobre la reflexión psicológica del *yo* en la mentalidad del romántico del s. XIX y mediados del XX. Expusimos las características propias de esta corriente artística, hicimos reflexiones sobre su contexto, las imbricamos con las pasiones, devociones religiosas y sagradas que permearon durante el Romanticismo tardío en México.

No medimos en nuestra labor, efectivamente, la calidad del producto artístico, sino la intensidad del carácter romántico, que nos habla de la sensibilidad y gustos colectivos. Este ensayo realiza una mirada

subjetiva de los ideales, los ídolos, el tratamiento de los tópicos, la condición de cómo los sentimientos, las emociones y las creencias subordinan el estilo del arte en las esculturas de este cementerio. No hablamos de la estructura académica de la escultura en sí; sino su *leit motiv*, la descarga poética y estética del periodo romántico.

Y después de todo esto, aún nos hacemos las siguientes preguntas: ¿de qué manera repercuten los gestos, la kinésica, el lenguaje simbólico de las esculturas funerarias? ¿qué tanto influye el inconsciente colectivo de un pueblo para la creación escultórica? ¿será que los arquetipos siguen en constante reconstrucción? ¿por qué los ritos y las tradiciones sobre la muerte han cambiado? ¿será verdad que necesitamos de la referencia estética y física del ídolo antropomórfico?

Aunque podemos considerar que en este cementerio dominan las formas de la escultura funeraria del periodo Romántico, el sentido originario se ha desgastado, ya sea por causas sociales, por la proliferación de estilos, por el cambio de mentalidades, por los nuevos códigos y medios artísticos; o simplemente porque la mirada de hoy no es la misma mirada del ayer. Se teje y se desteje la historia, la mirada, el análisis y por

lo tanto, la interpretación sobre estas esculturas antropomórficas abarca diferentes características semánticas.

Como lo hemos mencionado, en repetidas ocasiones, el Romanticismo se fundamenta en la percepción y se relaciona con la mentalidad del romántico: la exacerbación del yo, el panteísmo egocéntrico, el idealismo, la referencia del revival, la nostalgia, la melancolía, la adoración al fetiche, las creencias religiosas y la permanente confrontación hacia la muerte.

El *corpus* de esta investigación partió de un procedimiento poético que trató de desmenuzar las partículas semánticas y significativas del periodo romántico. Se realizó una constante observación participante con el contexto del cementerio y sus tumbas, desde el momento en que se realizó una investigación de campo para el acopio de material fotográfico.

Finalmente, reitero que este ensayo es una investigación que trató de abordar, analizar y estudiar, en un espacio funerario específico, una de las representaciones de la civilización humana: la escultura funeraria antropomórfica, que nos permitió ver cómo mucho de las mentalidades y sentimientos ante la muerte pertenecen a la historia de larga duración y

persisten todavía, con ligeras transformaciones, en nuestro contexto mexicano.

Este ensayo fue un trabajo de reflexión y comprensión semántica. Fue una investigación analítica y subjetiva sobre la expresión de un estilo, de determinadas mentalidades, de actos devocionales, de condiciones sentimentales y manifestaciones artísticas que se enfocaron a la visión romántica y religiosa que asumimos predominante en Puebla. En consideración a los límites de la labor realizada dejo, por lo tanto, una puerta abierta al mundo de la iconicidad, al mundo de la interpretación que de alguna manera vislumbra una metodología hermenéutica o fenomenológica para el estudio del arte. Dejo una puerta abierta a los ojos del observador que, con perspectiva de historiador, pueda transportarse al mundo poético y estético de la iconografía. Dejo un sutil argumento de interpretación sobre uno de los conceptos que más han atormentado al hombre: la muerte.

Me declaro amante del arte, me declaro sensible al entorno del dolor humano. Sólo he tratado de comprender actitudes y comportamientos de nuestra cultura que necesitan de la transferencia entre el ídolo y el

arquetipo para conformar ese puente de profundo misterio que nos conecta entre la vida y la muerte.

4. BIBLIOGRAFÍA:

BECKER, Ernst, *Eclipse de la muerte*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

BERMEJO, Carmen, *Arte y arquitectura funeraria*, Los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936). Universidad de Oviedo, 1998.

BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona, 1993.

COBO MEDINA, Carlos, *Tópicos de la muerte*, Ediciones Libertarias, Madrid, 2000.

CAMÍ, Joseph María, SANTAMERA, Jacinto. *Escultura en Piedra*, Parramon, Barcelona, 2005.

CASTINEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *Introducción al método iconográfico*, Ariel, Barcelona, 1998.

COOPER, J.C. *Diccionario de Símbolos*, Edit. Gustavo y Gili, Barcelona, 2000.

CUENYA, Miguel Ángel, "Los espacios de la muerte: de panteones, camposantos y cementerios en la ciudad de Puebla. De la colonia a la Revolución", Coloquio 2008: *Nuevo mundo, mundos nuevos*, Primera revista evolutiva en la web americanista.

DE LA FUENTE, Beatriz, *Coloquio internacional de Arte: Arte Funerario*, UNAM-IIE, México, 1987.

FILORAMO, Giovanni (ed.), *Diccionario Akal de religiones*, AKAL, Madrid, 2001.

GALÍ, Montserrat, *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*, UNAM-IIE, MÉXICO, 2002.

GOMBRICH, Ernst. *Gombrich esencial*, Debate, Madrid, 1997.

HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza editorial, Madrid, 1987.

Horacio, *Epodos; Odas*, Alianza editorial, Madrid, 2005

JUNG, Carl Gustav. *La vida simbólica y los arquetipos* (1961). Varias editoriales

JUNG, Carl Gustav. *El inconsciente colectivo* (1934-1954). Varias editoriales

MANRIQUE, Jorge, *Poesías completas*, Espasa Calpe, Madrid, 1999.

MORALES FOLGUERA, José Miguel, *Programas iconográficos en el arte funerario mexicano*.

PANOFSKY, Erwin, *Estudios de iconología*, Madrid, Alianza, 1972

PÉREZ DE OVANDO, Lourdes, *Arquitectura funeraria*. Consejo estatal para la cultura y las artes, Puebla, 2012.

- RAMÍREZ, Fausto, "Tipología de la escultura tumbal en México, 1860-1920".
Vol. I en De la Fuente, Beatriz (Comp.) *Coloquio Internacional de Historia del Arte: Arte Funerario, México: UNAM-IIIE, 1987.*
- REAU, Luis, *Iconografía del Arte cristiano*, Serbal, Barcelona, 2000.
- SANTIAGO, Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Lecturas iconográficas e iconológicas, Ed. Alianza, Madrid, 1989.
- SANTIAGO, Sebastián. *Iconografía e iconología del arte Novohispano.*
- STEFANÓN, María Elena, *Nuevas leyes y viejas costumbres: los primeros cementerios extramuros de la ciudad de Puebla (1787-1857)*, BUAP, 2000.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, ediciones Coyoacán, México, 1995.
- VALERDI, María Cristina, *Espacios funerarios: una mirada Holística*, BUAP, 2011.
- VALERDI, María Cristina et al, "Ángeles manifestación escultórica en los cementerios patrimoniales". Panteón francés de la ciudad de Puebla. XIV *Encuentro Iberoamericano de valoración y gestión de cementerios patrimoniales y arte funerario, X reunión de red mexicana de estudios, espacios y cultura funerarios.* (UAM), México, 2013.

VILLELA, Samuel "Arte y testimonio funerario en México", *México en el tiempo*, número 13 (junio- julio 1996), 44-51.

WARREN, Howard C., *Diccionario de Psicología* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995).

ZALDIVAR GUERRA, Sergio et al, *Acercamiento a la iconografía Novohispana*, Dir. General de sitios y monumentos del patrimonio cultural. México, 1988.

HEMEROGRAFÍA:

Hemeroteca Juan Nepomuceno Troncoso; Puebla,

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Diarios *El Imparcial* y *La Patria*. 1910-1940. Consultados

el 8, 12 de mayo y 16 de junio de 2014. Hemeroteca JNT-BUAP.

El Imparcial (diario de la mañana, diario independiente), Fundador y director: Lic. Rafael Reyes Spíndola, Tomo XIX Número 6034 y Tomo XXXV Número 6483, para la publicación de anuncios y reclames, dirigirse a B y G Goetschel, Av 16 de septiembre 10, México DF, sus agentes en Europa: la société Mutuelle de Publicité, 14 rue de Reugement-París (96), Vale 2 centavos, 1910 y 1914, Consultado el 8, 12 de mayo y 16 de junio de 20014, Hemeroteca Juan Nepomuceno Troncoso-BUAP.

La Patria, Semanario Doctrinal y de Variedades “dulce et decorum est pro patria mori” Horacio, Fundador General de División Joaquín Amaro, Director General R. Aguirre Colorado, Número 152, Año III, época II, Número 158, Año IV, Época II, Número 161, Año IV época II, 1926, 1927, 1929, Consultado el 8, 12 de mayo y 16 de junio de 2014, Hemeroteca Juan Nepomuceno Troncoso-BUAP.

BLOGS Y PÁGINAS DE INTERNET:

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene “Los ángeles”

<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-Angeles.pdf> (consultado el 21 de marzo de 2014).

VICENÇ FURIÓ “Gombrich y la Sociología del Arte

<http://maestriadicom.org/articulos/gombrich-y-la-sociologia-del-arte/>

(consultado el 17 de marzo de 2014).

MONTES SERRANO, Carlos “Estilo e iconología en E. H. Gombrich”. Una revisión crítica al pensamiento de Erwin Panofsky”

<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0451.html> (consultado el 18 de marzo de 2014).

PINILLA, Martha "El sagrado corazón de Jesús en el arte cristiano"

<http://martapinilla.blogspot.mx/2010/06/la-iconografia-cristiana-interesano.html> (consultado el 4 de enero de 2014).

_____ "Sagrado corazón de Jesús"

http://ec.aciprensa.com/wiki/Devoción_al_Sagrado_Corazón_de_Jesús#.Ut9xNyCFBYo (consultado el 14 de enero de 2014).

_____ "Los siete dolores de María Santísima".

http://www.corazones.org/maria/siete_dolores2.htm (consultado el 10 de enero de 2014).

_____). "Ángel"

<http://www.ecured.cu/index.php/%C3%81ngel> (consultado 20 de marzo de 2014).

APÉNDICE:

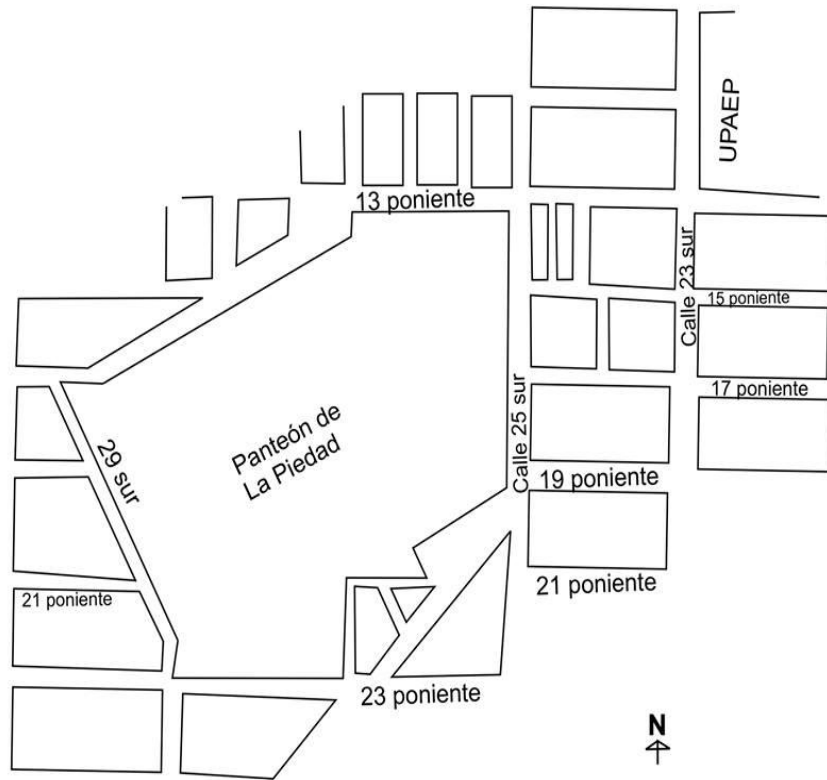
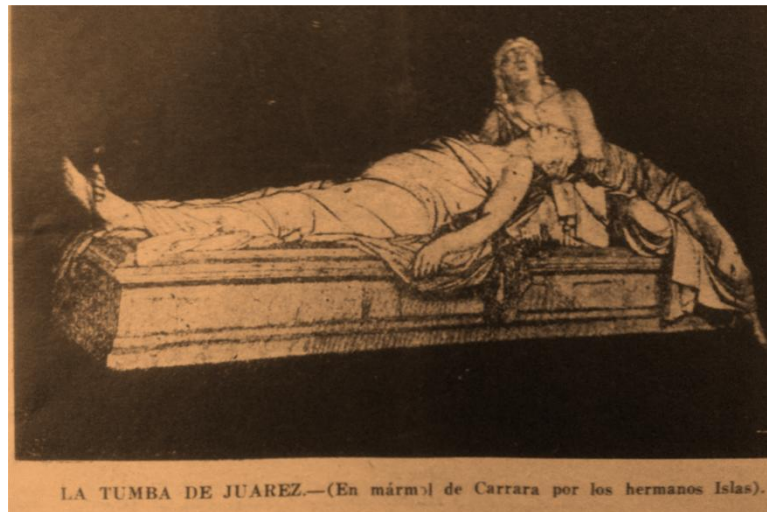


Imagen 31. Mapa de la ubicación del cementerio La Piedad, Puebla.



Imagen 32 y 33. Ángeles en la Historia de México. Tomadas del semanario *La Patria*, 30 de septiembre de 1929.

La representación angélica persiste, dado a las circunstancias y la imaginería del centenario de la Independencia, la referencia a la Victoria alada, como la del Ángel de la independencia y que de cierta manera tienen una influencia de los conceptos patrióticos y referencias europeas.



Imágenes 34. Tumba de Juárez. Cementerio de san Fernando. Tomada del Diario *La Patria*, 15 de julio de 1929.

Ésta es una escultura que hace remembranza del pasado histórico del s. XIX. Es una escultura antropomórfica mortuoria dedicada a Juárez, realizada por los hermanos Islas, pieza de mármol de Carrara y que presenta a una doliente sosteniendo el cuerpo del Benemérito de las Américas. Toma fiel del Diario *La patria*

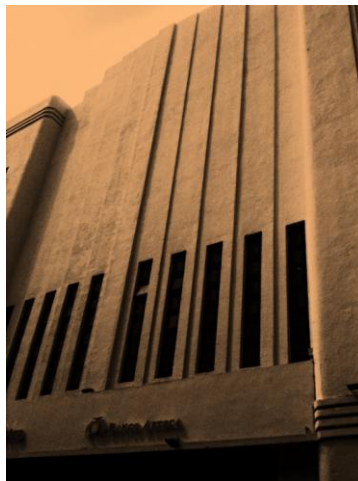


Imagen 35. Ejemplo de art déco. Tienda Elektra. Anteriormente cine Reforma. Ubicado en Av. Reforma y 5 poniente.



Imagen 36. Fotografía de las esculturas “los Huérfanos” de Correa Tocca y “el Dolor” por Islas.

Tomada del Diario *El imparcial*, 9 de octubre de 1910.

Estas son dos esculturas de la Academia Nacional de Bellas Artes. Ambas expresan los cánones escultóricos de la época en cuanto a proporciones y gestualidad. Dichos artistas formaban parte de la agrupación de pintores y escultores mexicanos.



Imagen 37. Ilustración del libro de Sn. Alfonso M. Liguorio. El devocionario fue impreso en Suiza, en 1893.