

Escultura en dos cementerios de Lisboa: tipos y modelos culturales

Sculture in two cemeteries in Lisbon:
cultural types and models

Delgado Tomás, António R.

Investigador. Centro de Estudos e de Investigaçao em Belas-artes (CIEBA)
Universidade de Lisboa
<https://orcid.org/0000-0003-1273-4581>
antonio.delgado1958@gmail.com

BIBLID [ISSN: 1137-439X, eISSN: 2243-9940 (2020), 38; 59-92]

Recep.: 29.10.2020

Acep.: 19.12.2020

Resumen: Con esta reflexión pretendemos viajar a través de la memoria y asomarnos a las encrucijadas de esperanzas y angustias que la muerte encierra. En el fondo, no son más que puntos de encuentro entre todos nosotros, que emergen en el momento en que tomamos conciencia de nuestro propio fin. Para objetivar nuestro discurso hemos seguido el camino que nos pareció el mejor uniendo diversos conocimientos en torno a otro elemento y fuente importante de investigación en nuestro trabajo: la imagen tridimensional. Más que un ritual, la muerte es también la fuerza que impulsa la creación de un sistema muy peculiar de imágenes, o mejor aún, de imágenes/objetos. En el contexto de nuestros trabajos estudiamos las esculturas como imágenes de los cementerios do Alto de S. João y Prazeres de Lisboa, Portugal.

Palabras Clave: Escultura. Estatuaria. Retrato. Muerte. Cementario. Monumento funerario.

Laburpena: Gogoeta horren bidez, oroimenean barrena bidaiatu nahi dugu, eta heriotzak dituen itxaropen eta larritasunen bidegurutzeetara hurbildu, azken batean, gu guztion arteko elkarguneak besterik ez baitira, geure helburuaz jabetzen garen unean sortzen direnak. Gure diskurtsoa objektibatzeke, onena iruditu zitzaigun bideari jarraitu diogu, hainbat ezagutza gure laneko beste elementu eta ikerketa-iturri garrantzitsu baten inguruan elkartuz: hiru dimentsioko irudia. Erritual bat baino gehiago, irudien, edo are hobeto, irudien/objektuen sistema oso berezi bat sortzera bultzatzen duen indarra ere bada heriotza. Gure lanen testuinguruan, eskulturak Alto S. João eta Lisboako Prazeres hilerrien irudi gisa aztertzen ditugu, Portugalen heriotzaren antzezpena edo eszenifikazioa gidatu duen sentsibilitatearen erreferente gisa.

Gako hitzak: Eskultura. Estatutaria. Erretratua. Heriotza. Hillerria. Hilobi-monumentua.

Résumé: Avec cette réflexion, nous avons l'intention de voyager à travers la mémoire et de jeter un coup d'œil au carrefour des espoirs et de l'angoisse que la mort renferme. En arrière-plan, ce ne sont que des points de rencontre entre nous tous, qui émergent au moment où nous prenons conscience de notre propre fin. Afin d'objectiver notre discours, nous avons suivi la voie qui nous semblait la meilleure, unissant des connaissances diverses autour d'un autre élément et source de recherche importante dans notre travail: l'image tridimensionnelle. Plus qu'un rituel, la mort est aussi le moteur de la création d'un système d'images très particulier, ou mieux encore, d'images / d'objets. Dans le cadre de notre travail, nous étudions les sculptures comme images des cimetières do Alto S. João et Prazeres à Lisbonne au Portugal.

Mots Clé: Sculpture. Statuaire. Portrait. Mort. Cimetière. Moument funéraire.

Abstract: With this reflection we intend to travel through memory and peek into the crossroads of hopes and anguish that death holds and that, deep down, are nothing more than meeting points between all of us, which emerge the moment we become aware of our own end. To objectify our discourse we have followed the path that seemed the best to us, uniting diverse knowledge around another important element and source of research in our work: the three-dimensional image. More than a ritual, death is also the driving force behind the creation of a very peculiar system of images, or better yet, of images / objects. In the context of our work, we study the sculptures as images of the Alto S. João and Prazeres cemeteries in Lisbon, as a reference that aims to be the sensitivity that has dominated the representation or staging of death in Portugal.

Keywords: Sculpture. Statuary. Portrait. Death. Cemetery. Funerary monument.

INTRODUCCIÓN

La muerte es una experiencia vivida de un modo especial y siempre fue objeto de una veneración muy particular por parte del ser humano, que desde los tiempos más remotos construyó a su alrededor una enorme trama de conjeturas que la convirtieron en tabú.

Desde la noche de los tiempos, la unidad, la secuencia y la estructura “performativa” de esta experiencia convertida en culto, han sido asumidas como un canon, que de generación en generación y por solidaridad con los antepasados, se han mantenido unidas en la historia. Es un acto expresivo, que tiene una regularidad notoria y que, por estar decantado en un formalismo particular, no está sujeto a variaciones espontáneas. De ahí que cualquier metamorfosis solo se dé en sus aspectos exteriores, en función de las exigencias espirituales y escénicas de cada época. El culto a la muerte ha llegado hasta nosotros por una transmisión en cadena ininterrumpida y revestida de los más solemnes principios de veneración y de religiosidad. Nosotros somos depositarios de estos principios y los transmitimos a las siguientes generaciones a la manera de nuestro propio tiempo.

De este modo, somos depositarios y reproductores de un patrimonio humano, sin peso ni dimensión, que tampoco ocupa espacio, pero que es mucho más importante de lo que podríamos imaginar.

Gran parte de la historia ha sido contada mediante imágenes y objetos, la mayoría proveniente de expolios funerarios. Recordemos que las decisiones tomadas, siguiendo las distintas culturas, acerca de lo que tiene que desaparecer y lo que tiene que quedarse en el ajuar funerario, constituye parte de la materia prima mediante la cual conocemos o imaginamos el pasado. Así es importante en esta investigación cuestionar el complejo artístico y arquitectónico que surge en los cementerios. Allí, todo es metáfora, y muchas de las formas que podemos encontrar en esos lugares tienen el poder de hacernos soñar y poner de manifiesto nuestras creencias y nuestras ilusiones. El conjunto de estas formas convierte los cementerios en un banco de datos que dicen más sobre los vivos que sobre los que se han ido, porque, quien los construye “no son los muertos sino los vivos”¹. En los cementerios podemos ver grabadas o esculpidas formas o mensajes en piedra, que revelan el estado de intranquilidad o de aflicción que representa la muerte para los vivos. Al mismo tiempo, muestran la especificidad del ser humano y la complejidad sociocultural donde se formó; vive en un mundo pero imagina otro.

Con la institucionalización de los cementerios públicos en el siglo XIX, se imponía verlos desde el interior, para comprobar cómo estaban organizados, y también estudiar el arte funerario, que hemos clasificado en dos categorías: una asociada a lo efímero y otra a lo perenne. En el primer caso, consideramos las manifestaciones colectivas asociadas a la presencia del muerto entre los vivos: el cortejo, la exposición del cadáver y las manifestaciones de dolor y de luto; destacando la *actitud de la mujer ante la muerte*, desde los ritos funerarios hasta la propia iconografía funeraria. Es a la mujer a quien la muerte afecta más.

En el segundo caso figuran los monumentos funerarios: escultura, estatuaria, monumentos conmemorativos y arquitectura funeraria² y que están asociados a la idea de ausencia de la persona que rememoran. Estudiar la escultura será central en este trabajo.

Ponemos de manifiesto que la construcción de los cementerios del siglo XIX, fue acompañada de una nueva visión pública sobre estos lugares, emparejando el concepto de naturaleza con el de artefacto, para convertirlos en una suerte de Elíseos, donde se tomaba en consideración el punto de vista de los vivos. El cementerio pasaba a ser un lugar para pasear y un “museo de arte” al aire libre donde las sepulturas con los epitafios recordaban las virtudes de los fallecidos, incitando al paseante a la imitación de estas virtudes. Así que, el monumento funerario asimilaba las ideas del monumento conmemorativo. En este aspecto, era importante hacer una comparación entre los monumentos funerarios y los conmemorativos construidos fuera de los cementerios, que decoran las plazas públicas, los jardines y los parques de nuestras ciudades.

1. António Matias Coelho. *Atitudes perante a Morte*, Coimbra: Livraria Minerva, 1991; p. 8.

2. La otra es la arquitectura funeraria y aunque sea importante no haremos su análisis en este trabajo, solamente hacemos referencia en algún aspecto.

En los cementerios, la arquitectura también es protagonista y, si en un principio fueron contruidos sobre la base de las orientaciones higienistas y a partir de unas ideas igualitarias ante la muerte, la voluntad de distinción de determinados sectores de la sociedad, que pretendían personalizar la muerte, hacen que dichos principios se olviden rápidamente, creando en las necrópolis centros y periferias, teniendo como epicentro la capilla fúnebre que orienta el espacio del cementerio. La burguesía asume aquí el papel que en el antiguo régimen era exclusivo de la aristocracia y del clero en el interior de las iglesias. Para la clase burguesa, la sepultura edificada en vida se convierte en un signo de distinción³.

1. LOS MONUMENTOS: CONSIDERACIONES GENERALES

Antes de pasar a sistematizar la escultura, que es uno de los dos campos artísticos más representativos de los monumentos funerarios en los cementerios de Lisboa, me gustaría hablar o matizar ciertos aspectos semánticos y sociológicos a los que está asociado el término monumento. En particular del monumento como *documento tridimensional* circunscrito al ámbito de las Artes en el ambiente funerario y tiene como función recordar personas, cosas o acciones del pasado.

A pesar de estos aspectos evidentes, están también implícitos en este término dos ideas diferenciadas: una relacionada con la escultura y la arquitectura, cuando nos referimos de forma genérica a los monumentos en el espacio público⁴ y otra con la escritura, cuando nos referimos a un documento literario. Estas dos técnicas de expresión, tienen la virtud de traer a la memoria ciertos aspectos del pasado, cuando se colocan y se utilizan en un determinado contexto. Por otra parte, los principios monumento y documento pueden estar unidos, tanto en el testimonio tridimensional como en la palabra escrita. Jacques Le Goff en un análisis etimológico del término monumento/documento explica su significado del modo siguiente:

“La palabra latina monumentum nos remite a la raíz indoeuropea men que expresa una de las funciones esenciales del espíritu (mens), la memoria (memini). El verbo monere significa: hacer recordar, avisar, iluminar, instituir. El monumento es una señal del pasado. Atendiendo a los orígenes filológicos, el monumento es todo aquello que puede evocar el pasado y perpetuar el recuerdo, por ejemplo, los actos escritos”⁵.

No obstante, el vínculo entre la escritura y la noción documento/monumento, surge de forma más evidente con la historiografía positivista del siglo XIX, que asociaba la memoria del pasado apenas con el documento escrito. Para esta escuela de pensamiento, el documento *se afirma como testimonio escrito*⁶. Este ha sido un razonamiento que estuvo en vigor durante mucho tiempo y que todavía subsiste, en algunos medios científicos. Sin embargo, encierra para nosotros limitaciones de método, porque parece excluir determinados artefactos que han adquirido para nuestra cultura un valor documental y parece oponerse a otro tipo de documento como los utensilios de piedra de los periodos paleolítico, neolítico... También parece oponerse a la propia intencionalidad del monumento como artefacto u objeto que documenta un acontecimiento o una época, cuando todavía no existía la escritura. En efecto, en su andadura a lo largo de la historia, el ser humano dejó otro tipo de documentos que son testigos de ciertas preocupaciones humanas, que la escritura nunca pudo documentar.

3. Véanse estas reflexiones del consejero Acácio: “Aquí nací –repetió, desplegando su pañuelo de seda de la India– y aquí cuento morir. (...) ¡Eso todavía está muy lejos, Consejero! –Y añadiendo con una melancolía grave– No tengo miedo de ella amigo Jorge. Incluso ya mandé construir, sin vacilar, en el Alto de S. João, mi morada. Modesta, pero decente. Está a la entrada, en una calle a la derecha, en un lugar abrigado, al pie de la cabaña de mis buenos amigos. ¿Y ya compuso su epitafio Sr. Consejero? –preguntó Julián, desde su rincón con ironía–. No Sr. Zusarte. En mi sepultura no quiero elogios. Si mis amigos, o coetáneos entendieren que hice algunos servicios, tienen otros medios para conmemorarlos; ¡Ahí tienen la prensa, el comunicado, la necrológica, incluso la poesía! Por mi voluntad, quiero solamente sobre la lápida lisa, en letras negras, mi nombre, con la designación de Consejero, la fecha de mi nacimiento y la de mi óbito. (...): No me opongo, sin embargo, a que inscriban debajo, en letra pequeña: Orad por él”. En: *Eça de Queirós. O Primo Basílio*, Portugal: Porto Editora, 1996; p. 39 y ss. Cf. Bohigas, Oriol, “Los Cementerios como Catalogo de Arquitectura”. En: *CAU: Construcción, Arquitectura, Urbanismo*, 17; pp. 56-63, sobre los gustos de la burguesía.

4. Definimos como espacio público los lugares de la ciudad que son de uso común, tales como los jardines las plazas, las calles... todos los espacios abiertos. El espacio público como el cementerio, el interior de una iglesia o cualquier otro espacio cerrado no es considerado en este contexto, aunque están también dotados de monumentos conmemorativos como en otros espacios igualmente públicos pero son cerrados.

5. Jacques Le Goff, “Documento/Monumento”. En: *Memoria-Historia*, Enciclopedia Einaudi, v. I, I.N.-C.M. Lisboa, 1984; p. 95.

6. *Idem*, p. 95 y ss.

Por esta razón, la idea que tenemos de la historia antes del surgimiento de la escritura, ha sido (re) y construida a través de pequeños objetos de piedra, cerámica, metal o hueso... Elementos dispersos o aparentemente sin correspondencia entre sí y que no pertenecen al tipo de documentos literarios. Sin embargo, estos objetos fueron fundamentales para interpretar el pasado. Adquiriendo un valor documental, por ser elementos que *han existido alguna vez y que ahora ya no existen*. Su condición de objetos raros, conservados y expuestos “religiosamente” en museos, refuerza, no solo la idea de su valor como documento, sino que les otorga valor de “monumento”, (en el sentido etimológico que citamos), aunque no hayan sido construidos con esa intención.

Alois Riegl⁷, teorizando sobre monumentos los clasificó como “intencionados” y “no intencionados”. Esta clasificación es debida a que algunos solo adquirieron esta condición en una época muy posterior a su realización, porque, cuando se hicieron, servían únicamente para *satisfacer ciertas necesidades prácticas*. La atribución de documento fue dada posteriormente, porque esos elementos tienen, para el tiempo presente, un valor histórico, que atestigua ciertas particularidades del pasado que puede *rememorar* en un aspecto muy concreto. De esta forma los objetos se asocian a un *valor de antigüedad*.

En las antípodas de esta clasificación, además de su *valor de antigüedad*, tenemos los monumentos intencionados. Se trata de “aquellas obras que, por voluntad de sus creadores, han de rememorar un determinado momento del pasado”⁸, tal como lo define Riegl.

Sobre la escritura y su valor documental, Policarp Hortolà, en un artículo de la revista *Arqueología*⁹ dice que la división que se hace en la historia, antes y después de la escritura, está en el origen de muchas equivocaciones, que a nuestro entender también son debidas a la historiografía positivista. Equívocos sobre los cuales no podemos más que interrogarnos sobre ciertos aspectos relacionados con el concepto de “historia escrita”. Hortolà pregunta en ese artículo:

“¿Pueden considerarse “históricas” las sociedades que, aún siéndolo cronológicamente, en la práctica no han dejado documentos escritos? ¿Es la ausencia de textos motivo suficiente para considerar a una sociedad como “prehistórica?” ¿No deberían ya ser consideradas como un tipo de documento escrito o histórico muchas de las manifestaciones pictóricas del arte paleolítico?”¹⁰

Aunque relacionada con la pintura, esta observación, es pertinente y puede ser aplicada a nuestra reflexión, en la medida en que pone en causa, no solo el documento escrito como una unidad documental limitada, sino también la propia división histórica. Y es interesante subrayar que ciertos estudios, centrados en la historia antes de la escritura, parecen estar fundamentados sobre hechos mucho más documentados que en otros períodos en los cuales ésta ya existía, lo que nos parece una contradicción desde el punto de vista del propio método positivista de la división histórica. Por otra parte, sugiere que esta comunidad científica hace creer que la historia anterior a la escritura fue un período claro y evidente en relación a la vida del ser humano y de su relación con la naturaleza, cuando se sabe que no es así¹¹.

Cualquier objeto reúne en sí mismo un complejo sistema de operaciones mentales mediante las cuales el ser humano encontró la forma de relacionarse con la naturaleza. En ese sentido, más que elementos para satisfacer una necesidad práctica, los objetos pueden revelar preocupaciones sociales y espirituales de áreas del conocimiento humano tan específicas como técnicas, la calidad de los materiales y sus funciones, además del indiscutible sentido estético o la depuración de formas que algunos llegaron a alcanzar. Y no está de más afirmar que los objetos pueden ser considerados como una “forma de lenguaje o de escritura” impregnada de preocupaciones, mediante las cuales el ser humano inventó un sentido práctico para integrarse en la naturaleza o mejorar su relación con ella. Esto confiere a los objetos un sentido de prótesis o una extensión artificial del propio cuerpo humano. Al reunir estas características, los objetos se

7. Alois Riegl. *El Culto moderno de los monumentos*, Madrid: Visor, 1987.

8. *Op. cit.* p. 31 y ss.

9. Policarp Hortolà. “Prehistoria y Hombre prehistórico, contexto semántico”. En: *Revista de Arqueología*, enero, 189, 1997; p. 7.

10. *Idem.*

11. Véanse las ilustraciones realizadas para reconstruir el ser humano de los períodos paleolítico o neolítico, representando hombres con apariencia de jóvenes salidos de un gimnasio de musculación y las mujeres que se parecen a las modelos de pasarelas de moda.

transformaron en documentos que reflejan el modo de sentir de muchas de las preocupaciones que afligieron al hombre y pueden revelar, de un cierto modo formas filosóficas y religiosas de entender la naturaleza. Una idea que Jean Baudrillard traduce de la siguiente forma:

“Los objetos tienen así (...) aparte de su práctica, una función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario. A lo cual corresponde su receptividad psicológica. Son así el reflejo de una visión del mundo en la que cada ser es concebido como un “recipiente de interioridad”, y a las relaciones como correlaciones transcendentales de las sustancias; siendo la casa misma el equivalente simbólico del cuerpo humano, cuyo poderoso esquema orgánico se generaliza después en un esquema ideal de integración de las estructuras sociales”¹².

Jean Baudrillard no duda tampoco en afirmar que en términos de conocimiento y de información sobre el pasado, aquello que los *objetos antiguos* ayudan a recuperar no es el tiempo real sino sus signos como indicativo cultural¹³. Por consiguiente, es de este modo que se vuelven documentos; un ámbito que acaba por englobar cualquier tipo de monumento, escultórico y arquitectónico.

2. DENTRO DEL CEMENTERIO: CLASIFICACIÓN DE LAS ESCULTURAS FUNERARIAS

A pesar de que los principios que se asocian a los monumentos en *lato sensu* son muchos; desde los artísticos, los sociológicos y religiosos... vamos a limitar nuestra visión en el ámbito del cementerio, para intentar hacer una clasificación.

Aunque a menudo las clasificaciones puedan tener un sentido ambiguo, tienen no obstante el mérito de organizar cosas dispersas entre sí y con cierto número de afinidades. Una clasificación puede pues facilitar la comprensión de esas cosas a quien las estudie o simplemente a quien las observe. La clasificación forma parte de la propia estructura intelectual del ser humano, por ser este, como lo afirma Paolo d'Angelo, un *animal clasificador*¹⁴: en una biblioteca los libros están ordenados por temas; un libro está organizado por capítulos, el cuerpo humano está organizado y conocido por partes...

Con esta lógica, intentaremos hacer una clasificación de la escultura funeraria que consideramos la más común en los cementerios de Portugal, tomando como ejemplo y óptica artística la escultura de los "Cementerios do Alto de S. João e Dos Prazeres" en la ciudad de Lisboa. La hemos ordenado por tipos, motivos y simbolismo y podemos ver, cómo ha seguido los mismos principios de la escultura pública conmemorativa, no solamente en términos sociológicos sino también artísticos, aunque esta tendrá solamente referencia ejemplificativa.

Pero toda clasificación puede incumplir por defecto si no lo abarca todo y no debe excluir ningún elemento por simple que sea. Solo así podrá ser representativa del aspecto de la cultura que enfoca. Es la razón por la cual hemos integrado en esta organización algunas esculturas de los cementerios de provincias, como los de la región de Alcobaza, para hacer un corte transversal en esta especialidad artística y tener una visión más próxima de lo que es, en el ámbito de los cementerios en Portugal, la escultura funeraria.

No obstante, ponemos de manifiesto que en los medios rurales, el Arte en los cementerios¹⁵ es pobre, como también lo es su escultura funeraria con relación a los cementerios de Lisboa, no solamente en términos conceptuales sino también iconográficos.

En los cementerios de Lisboa abundan las imágenes y formas artísticas con una cierta libertad iconográfica apoyada en programas artísticos, en cierto modo ilustrados, donde se percibe una influencia literaria y erudita basada en fondos mitológicos, panteístas históricos o religiosos. Reflejo en parte de un mundo urbano y cosmopolita que ennoblece la diversidad natural y por cuestiones obvias, como valor de identidad.

12. Jean Baudrillard. *El Sistema de los Objetos.*, México: Siglo XXI, 1969; p. 27.

13. *Ibid.* p. 84.

14. Paolo D'Angelo. *A Estética do Romantismo*, Lisboa: Ed. Estampa, 1998; p. 52.

15. Definimos como arte de cementerios el conjunto de la arquitectura, la escultura y el conjunto de objetos que existen en su interior.



Figura 1. Cemeterio do Alto de S. João. Lisboa. Portugal

En provincias, al contrario, esa variedad iconográfica no existe, está anulada en detrimento del grupo, y las obras en los cementerios se repiten de una forma monótona y estandarizada, limitándose a las variantes de la figura de la Virgen, de Jesucristo, angelitos y crucifijos.



Figura 2. Cemeterio de Turquel. Alcobaca. Portugal

La monotonía de estas imágenes es síntoma del tradicionalismo de un medio (rural *versus* urbano) donde la influencia de la religión católica y la costumbre es más notoria que en la ciudad, y donde las reglas de vecindad se sobrepone al individuo¹⁶ y a todo lo que es nuevo.

Desde el punto de vista de los proyectos, los cementerios están planificados como las ciudades. Tienen incluso los mismos esquemas urbanísticos: calles perpendiculares, plazas, rotondas, zonas verdes y ajardinadas con grandes avenidas. Existen zonas nobles y otras menos nobles, distribuidas por "barrios"; las más pobres están situadas en la periferia, e incluso determinados espacios de inhumación están identificados por oficios¹⁷. Una realidad ajustada a la idea de necrópolis como *un duplicado de la ciudad*.

Es, por consiguiente, dentro de este principio de orden urbanístico y arquitectónico de las necrópolis que se enmarcan las esculturas funerarias en todos sus tipos y las encontramos con frecuencia en cruces o en medio de las calles, en particular las más anchas. A menudo estas formas artísticas constituyen un punto de equilibrio formal del espacio o una referencia simbólica de tipo histórico y sociológico. En el cementerio do Alto de S. João, entre los años 1924 y 1926 se construyeron decenas de este tipo de formas escultóricas de los personajes más representativos de la vida política y cultural de los regímenes Monárquico-Constitucional y Republicano¹⁸.

En la mayoría de los casos referidos, estos monumentos gozan de autonomía con relación a los panteones, del mismo modo que las esculturas públicas conmemorativas en las ciudades con relación a las casas circundantes o a los propios lugares donde se construyen.

Los panteones en cambio son una suerte de *contenedores*¹⁹ y debido a sus particularidades funcionales (tienen formas rectangulares), se construyen uno al lado de otro siguiendo el modelo de urbanismo de la ciudad. En ellos, lo artístico privilegia solamente la fachada (para su acceso) y es también en ella donde se inscribe el programa iconográfico que, en la mayoría de los casos es meramente decorativo²⁰.

Las esculturas funerarias en la variante de columnas y estatuaria, o estos dos formalismos juntos en cambio, tienen una especialidad artística propia, que es la de recrear o representar ambientes o alegorías de la imagen de un personaje determinado, o de una idea que dicho personaje podía representar, y necesitan espacio para ser vistos. El espectador puede circular a su alrededor para hacer una lectura de lo que está allí representado.

A la inversa de estos tipos de monumento, el panteón no se construye para la contemplación, ni para ilustrar una idea; sirve para guardar un féretro. Como forma no responde a los fines morales y pedagógicos asociados a los grandes monumentos escultóricos, dedicados a los *hombres ilustres*, aunque en la fachada se utilice la decoración como forma para llamar la atención, la fachada puede entenderse como una *estella*, pero sin la carga simbólica de aquella.

De nuevo, haciendo una comparación entre el "Panteón" y "Escultura funeraria", esta última en general no es erigida en el lugar donde la persona evocada ha sido inhumada; en particular las que están en medio de las avenidas y en los cruces de del cementerio.

Este tipo de monumento no fue concebido como casa (para guardar féretros) como los panteones²¹, sino para recordar una persona fallecida o la memoria de aquello que esta representó para la comunidad²². Los monumentos funerarios de tipo escultórico que hemos señalado re-

16. Para ayudar a entender mejor estas diferencias entre mentalidades urbana y rural, véase: Moises Espírito Santo. *Comunidade rural ao norte do Tejo, seguido de Vinte Anos depois*. Capítulo: "Ideais. Tipo das duas culturas", Associação de Estudos Rurais. Universidade Nova de Lisboa, 1999; pp. 135-241.

17. Véase el desplegable que se ofrece en la secretaría del cementerio de Prazeres intitulado "Cemiterio dos Prazeres. Visitas guiadas". Este desplegable es una guía para los visitantes del cementerio, con un recorrido temático: Los Grandes Hombres; Los Oficios; La Masonería; La Simbología de la Muerte y el Panteón Palmela.

18. Véase: Francisco Moita Flores. *Cemiterios de Lisboa: entre o Real e o Imaginário*, C. Municipal de Lisboa, 1993; p. 76.

19. Este término es utilizado por Pedro Azara. *La Casa e los Muertos*, Barcelona: Gustavo Gilli, 1999, p. 13.

20. Véase nuestro apartado sobre la Iconografía.

21. o que expresamos es una idea extraída de un pasaje de la Biblia en la cual Jesús dirigiéndose a los escribas y a los fariseos dice: "Sois semejantes a los sepulcros blanqueados, que por fuera parecen bonitos, pero que por dentro están llenos de huesos de muertos y de toda la podredumbre" (Mt. 23, 27).

22. Entendemos comunidad en un sentido amplio, que abarca la ciudad o el país o en casos excepcionales, a la humanidad.

presentan más la idea de "Cenotafio" que de "Panteón", al igual que las "Esculturas" o "Estatuarias Públicas" que conmemoran o evocan determinado personaje dentro de la ciudad.



Figura 3. Cementerio do Alto de S. João. Lisboa. Portugal

En los cementerios, la gran división que se hace entre los monumentos: esculturas y panteones, obedece a los principios de horizontalidad y verticalidad, asociados a los conceptos urbano y rural. La verticalidad de los monumentos es una característica en los cementerios de los medios urbanos donde la ciudad se expande en la verticalidad (Figura 4) y la horizontalidad en los cementerios rurales casi como una idea sacada del paisaje amplio (Figura 5).



Figura 4. Cementerio do Alto de S. João. Lisboa. Portugal



Figura 5. Cementerio de Turquel. Alcobaca. Portugal

Destacamos también que todos los monumentos funerarios de tipo columnas y estatuaria, están contruidos en piedra. Esto es no solamente debido a las calidades técnicas que ofrece este material:

"El mármol y la piedra obligan a concebir los grupos y las figuras dentro de actitudes y de gestos con una cierta calma y gravedad sintética, que más bien favorecen que perjudican, haciendo que la obra gane en robustez y grandiosidad, lo que tal vez pierda en expresión de vida animalizada"²³.

Lo que va al encuentro del propio sentido de los cementerios, como lugar tranquilo y de reflexión y también porque la piedra es el mejor material y el que corresponde a la idea que los egipcios tenían de la morada eterna. Esta civilización tenía la idea de que los muertos para que se les recordara, querían *un material indestructible*.

Sigfried Giedion afirma que: *la aparición de la arquitectura de piedra pudo, en primera instancia, atribuirse a la idea de la naturaleza de la muerte*²⁴, porque los egipcios consideraban sus sepulturas como las únicas *residencias eternas y sus casas como lugares de paso*, tal como lo afirmaba Miguel Blay²⁵.

De hecho, son muy pocos los monumentos funerarios contruidos en bronce en su totalidad, tal vez por ser este un material ideal para *expresar los movimientos más atrevidos*²⁶, cuando en un cementerio se pretende precisamente todo lo contrario, o sea, la contención del movimiento y ninguna señal exterior que pueda ser un sinónimo de euforia.

En los dos cementerios de Lisboa solo hay dos monumentos totalmente en bronce: el del escritor Rodrigues Miguéis, en Alto de S. João y el de Oliveira Martins, en Prazeres. Este segundo es una composición de piedra y bronce, en dimensiones naturales.

El monumento de Rodrigues Miguéis tiene una concepción moderna y como monumento funerario está desprovisto de cualquier sentido histórico, aunque como escultura lo tenga. Esto

23. Miguel Blay. "El Monumento público". Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la recepción pública del Exmo. Sr. D. Miguel Blay, 22/5/1910, Madrid 1910; p.18.

24. Sigfried Giedion. *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*, Alianza Editorial, 1981; p. 29.

25. Miguel Blay, *op. cit.*, p. 14.

26. *Ibid.*, p.18.

es debido a que formalmente no tiene las características de un monumento funerario: podría estar igualmente dentro o fuera del cementerio. Es un típico objeto escultórico como "*puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran medida autorreferencial*"²⁷, solo la leyenda anexa lo vincula con el lugar y la acción recordatoria. Debemos añadir que es de los pocos que rompe la monotonía del monumento funerario, patrón que impera en los dos cementerios.

El monumento de Oliveira Martins está compuesto por el fragmento de una pared al estilo gótico y enmarca una figura femenina de tamaño natural ejecutada en bronce. Pensamos que la razón por la cual el escultor utilizó el bronce haya sido más bien para crear un efecto plástico, tirando partido de la expresividad de los materiales, que para dar un sentido simbólico más acorde con una alegoría, que se dice ser la Historia²⁸.

Como monumento funerario es una mezcla de escultura y de arquitectura, y más que para conmemorar al historiador Oliveira Martins, el monumento parece una apología a la religión y en particular al espíritu cristiano de la muerte, si tomamos en cuenta las reminiscencias del arte cuando:

"La espiritualidad del gótico o de otros estilos medievales y las referencias a la eternidad dentro de los credos cristianos vinieron a substituir los signos de una eternidad que la ilustración había *definido en términos que podríamos llamar más ciudadanos, más heroicos, menos intimistas*"²⁹.

Pero, si consideramos en términos artísticos que en el romanticismo la inspiración *en el arte griego (...) es la naturaleza y en el cristiano la historia*³⁰, no estamos muy apartados de nuestra interpretación.

Por otra parte, el "factor historia" fue también la idea más importante que la Iglesia católica consideró a la hora de reaccionar artísticamente ante los estilos clasicistas, porque estaba *presionada por un sentimiento racionalista que invadía parte de sus propios fieles*³¹. Las reminiscencias de la arquitectura medieval van al encuentro de este espíritu, como forma no solo de fortalecer la figura papal, como afirmaba Alberto Darías Príncipe, sino también para *enriquecer a su vez su liturgia como modo de afrontar los ataques de un laicismo cada vez más fuerte*³².

La referencia histórica al estilo medieval y al sentido de la memoria del historiador, que motivó la búsqueda de estilos arquitectónicos de otras épocas, además de los clásicos, ha sido esencialmente la *renovación y revitalización religiosa de identificaciones con un pasado histórico*³³.

Es sobre la base de este principio histórico vinculado a la iconografía católica que Teixeira Lopes realiza también el monumento conmemorativo a los portugueses muertos durante la Primera Guerra Mundial en Francia. Hablando del monumento en un tono que podríamos llamar nacionalista, el escultor afirmaba: "Mi monumento será (...) la representación de una de nuestras mayores páginas de historia, colocada en su verdadero lugar"³⁴.

Construido en la pequeña ciudad de La Couture, este monumento no difiere, desde el punto de vista de la fórmula escultórica, del que este mismo autor realizó en el cementerio de Prazeres, dedicado a Oliveira Martins. Como afirma Joaquim Saial, "su motivo arquitectónico recordaba vagamente el fondo de la estatua de la Historia que glorificaba (...) a Oliveira Martins"³⁵.

27. Rosalind E. Krauss. *Paisajes de la escultura moderna*, Madrid: Ediciones Akal, p. 64.

28. Moita Flores, Moita. *op. cit.*, p.147.

29. Oriol Bohigas, *op. cit.*, p. 57.

30. Paolo d'Angelo, Paolo. *op. cit.*, p. 51.

31. Alberto Darías Príncipe. "Arquitectura del siglo XIX". En: *Cuadernos de Arte Español*, 37, Madrid: Historia 16, 1991; p. 10.

32. *Ibid.*, pp.10-12.

33. *Ibid.* p.,10.

34. Joaquim Saial. *Estatutaria portuguesa dos anos 30*, Lisboa: Bertrand, p. 42.

35. *Ibid.*, p. 43. Podemos ver en este lugar la descripción que este autor hace de la escultura: "El monumento presenta dos caras y tiene 9,90 metros de altura, y su motivo arquitectural recuerda vagamente el fondo de la estatua "Historia" (...) Una ojiva donde florece una rosácea y restos de un lienzo de catedral derruido por la metralla. En una de las tres figuras, la "Patria" vibrante de expresión, en actitud doblada, armada, viendo a sus pies el soldado portugués defendiéndose de la muerte. En la otra, Un Cristo intangible, en su dolor humanísimo, sobre el altar destrozado por el fuego del enemigo".

3. ESCULTURAS AISLADAS

En general están situadas en los cruces o en medio de las calles más espaciosas del cementerio, al igual que las esculturas en las rotondas y en las calles de las ciudades. Pueden representar figuras humanas, en técnicas naturalistas y de cuerpo entero, como la escultura que representa al escritor Julio Cesar Machado en el cementerio do Alto de S. João, o en otra forma, como la que representa al Conde das Antas, cuyo retrato está situado sobre el panteón que le sirve de plinto³⁶.

El otro tipo de representación humana que se enmarca en esta clasificación es el busto. Esta fórmula escultórica está en general colocada sobre un pedestal y cuando se trata de un bajo-relieve está adosada a una columna, un pilar o un monolito e inscrita en un medallón de piedra o de bronce.

En las representaciones de figuras humanas, en este caso, simbólicas, también tenemos los ángeles y los querubines, alegorías de lo fantástico y de lo mágico. En el ámbito de la escultura aislada existe otro tipo de formulas además de la figura humana, como las columnas, los obeliscos o los monolitos, y determinados tipos de formas simbólicas, tales como urnas, vasos sobre columnas cuadradas, redondas o rectangulares. Esta idea de monumento está vinculada también con el principio griego de la denominada muerte heroica, tan enaltecida por los románticos con esta clase de monumentos, dispuestos en el campo o por los caminos, como las tumbas situadas a lo largo de la Vía Apia en Roma, en la antigüedad clásica.

Los primeros monumentos románticos en los cementerios do Alto de S. João y Prazeres, siguen esta lógica y se encuentran en su parte más antigua.

Podemos ver otro tipo de monumento aislado en forma de símbolo masónico, “la piedra bruta”, una alegoría a la piedra que el masón debe tallar como fórmula simbólica de perfeccionamiento interior. Damos el ejemplo del monumento de Heliodoro Salgado en el cementerio do Alto de S. João. En este grupo de esculturas aisladas también se integran todas las que están construidas al lado de los panteones y las que tienen el tipo y la forma ya mencionados.

3.1. Esculturas adosadas

Son todas aquellas formas escultóricas integradas en la propia arquitectura de los panteones o en las columnas, monolitos o pilares, y que pueden representar figuras humanas, alegóricas (imagen) o retratos. También pueden ser determinados símbolos iconográficos o decorativos, vinculados al mundo del trabajo, de la naturaleza o de la muerte. El retrato del fallecido como escultura adosada, en alto o bajo-relieve también se puede ver a menudo en los frontones de los panteones.

En la versión de las formas alegóricas, se representan ángeles, querubines, o conjuntos de figuras y símbolos extraídos de la mitología grecorromana, igual que en la división anterior.

La figura de la mujer es otra imagen muy común. Está representada a veces semidesnuda o con el pecho a descubierto y evoca una especie de guardiana de sepultura, como María Magdalena y la Virgen custodiando el túmulo de Jesús, tal y como lo describe el Nuevo Testamento o la que nos muestra la iconografía griega.

Estas imágenes son frecuentes en los dos cementerios de Lisboa y poco corrientes en los cementerios de provincias, que fueron construidos en el siglo veinte cuando el programa iconográfico del romanticismo había pasado. Si el binomio escultura adosada / escultura aislada es importante, hay otro aspecto, igualmente significativo, relacionado con la propia morfología, debido a que es ella la que va a infundir el carácter necesario para que el monumento escultórico pertenezca a uno u otro tipo. Vamos a referirnos a algunos tipos.

36. En la forma de panteón que sirve de plinto, tenemos el panteón nº 670 en Alto do S. João, en memoria de João Igreja y de sus sobrinos.



Figura 6. Cementerio do Alto de S. João. Lisboa. Portugal

3. 2. Placas o lápidas conmemorativas

Estas formas son muy comunes y representan el tipo de monumento más simple existente en los cementerios. Contamos con una gran variedad y su proliferación tal vez se deba a su bajo coste. Se pueden encontrar en solitario.

Como piezas de escultura, sueltas y estandarizadas, existen en abundancia en forma de libros, molduras o paños grabados en bajo y altorrelieve. Estas formas escultóricas estándar hechas en serie son las más comunes en las sepulturas populares y podían como hoy adquirirse por catálogo.

En este vasto grupo podemos considerar también las lápidas grabadas que se ponen sobre las sepulturas y las que identifican los osarios.

En las placas o lápidas se inscriben las ideas, desde el punto de vista de los mensajes funerarios que los vivos dedican a los muertos; como si los muertos interpelases a los vivos.

Este género literario, junto con las necrológicas de los períodos, representa una excelente fuente para investigar el tipo de mentalidad de las sociedades en relación a la muerte a lo largo de los tiempos.

En ese sentido, las placas y las necrológicas son merecedoras de una atención especial debido a su carácter literario que, en la mayoría de los casos es de índole poética, filosófica, y religiosa o familiar.

Sin embargo, no debemos olvidar que en una investigación de este tipo, la literatura de los epitafios tiene mucho de fórmula estandarizada³⁷ y poco de vivencia sentida, es por eso que:

"(...) la imagen que los epigramas dan del difunto es engañosa, dado que están dedicados por los parientes más próximos; siempre son elogiosos y sin reproches hacia el muerto. En ellos es difícil distinguir el retrato verdadero del difunto de la idealización y estilo literario de la que es objeto"³⁸.

37. Existen varios autores que se han asomado a esta investigación, entre los autores nacionales destacamos: Isabel Pina Castro. "Ritos e Imaginario da Morte em Testamentos dos séculos XIV e XV". En: J. Mattoso, *O Reino dos Mortos na Idade Média peninsular*, Lisboa, 1996; pp. 125-164; Francisco Moita Flores. "Epitafio". *op. cit.*; Javier Rodríguez Coria. *Epitafios, la voz de los cementerios*, Madrid: Ed. Vosa, 1995; Manuel García Teijeiro, *Epigramas funerarios griegos*, Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1992; Basilio Baltasar. *Necrológicas. Veinte años de muertes ilustres*, Palma de Mallorca: Biztoc, 1997.

38. Manuel García Teijeiro, *op. cit.*, pp. 35-36.

3.3. Blasones

Estos símbolos eran muy frecuentes en el siglo XIX y están grabados en la mayoría de los monumentos funerarios de tipo panteón.

En general, eran esculpidos sobre la puerta de entrada, junto al nombre de la familia propietaria del monumento. Fue un tipo de identificación funeraria muy frecuente en el siglo XIX y, en cierto modo, en el siglo XX. Son sinónimos de cierta clase aristocrática o estrato social. Por esa razón, este tipo de emblema puede representar al mismo tiempo cierta vanidad de clase, utilizado con el único objeto de mostrarla a través de la muerte.

Los *símbolos de fachada*, o de "plasticidad exterior" representan una mentalidad, fundada en el valor de las apariencias. No obstante, hoy en día el blasón no tiene ya reflejo en la expresión plástica de los monumentos funerarios, y los nuevos modos de socialización de la muerte no se centran en estos símbolos de territorialidad o de casta³⁹.

3.4. Bustos

El busto en términos técnicos es la representación de una figura humana, compuesta solo por la cabeza, el cuello y los hombros, más o menos hasta el nacimiento de los brazos y del pecho. Como monumento se complementa con un pedestal que sirve de base, y como monumento funerario se caracteriza únicamente porque está dentro del cementerio⁴⁰. Este tipo de escultura es muy común fuera del cementerio. El pedestal puede ser de forma geométrica simple o compuesta, y también en forma de pilar o de columna.

Hay casos donde podemos ver el busto del fallecido encima de un panteón, como el del totero da Rocha en el cementerio do Alto de S. João. El panteón sirve de asiento a la escultura.

Se puede ver otro ejemplo diferente relacionado con la base del busto en el monumento del Dr. Abel Jordão⁴¹ en ese mismo cementerio. Aquí, la base del monumento es una mesa de operación, probablemente como tributo o alegoría a la profesión del fallecido⁴².

Los bustos son representaciones realistas de la fisonomía del fallecido. En algunos casos fueron realizados a partir de una máscara sacada directamente del rostro del difunto, tal como podemos verlo en el retrato de Sousa Viterbo en el cementerio de Prazeres y también en el busto del Dr. Abel Jordão, citado en el párrafo anterior⁴³.

En algunos monumentos el busto puede tener un papel secundario en relación a la alegoría representada; en lugar de ser una estatua, el retrato se inscribe en un medallón de bronce o de mármol, en bajo altorrelieve, como en el monumento de António Augusto de Aguiar, en el cementerio de Prazeres⁴⁴.

Al igual que en los monumentos fuera de los cementerios, estas representaciones van acompañadas de placas con textos laudatorios, evocando los méritos del personaje. Hay no obstante una diferencia, y es que en el interior del cementerio cualquier persona puede hacer un monumento para homenajear (a amigos, padres, familiares...), mientras que fuera de él, solo pueden tener su busto los personajes con méritos reconocidos por la comunidad, honor y merecimiento reconocido por los poderes públicos.

También existen monumentos de este tipo realizados por suscripción pública, a iniciativa de un grupo de amigos del fallecido, o de una asociación de la que fue bienhechor, con el fin de

39. El ayuntamiento de Lisboa tiene una publicación donde están recopilados los blasones existentes en los Cementerios Oriental y Occidental.

40. Durante el Imperio Romano, el busto era una fórmula muy popular que se utilizaba para poner en los columbarios junto a las cenizas del difunto. Sobre el retrato véase Galiene Pierre Francastel. *El Retrato*, Madrid: Cátedra, 1988.

41. Panteón nº 1633. Cementerio de Alto do S. João.

42. Según el epitafio, fue *profesor de la facultad de medicina quirúrgica de Lisboa*. Véase la descripción de este panteón en el capítulo propio y la foto anexa.

43. En el *Museo António Duarte* en Caldas da Rainha, existe también un retrato del antiguo presidente del gobierno, António Salazar, ejecutado con este método.

44. Este monumento fue concebido por el escultor José Pereira Lima Santos, según la firma del autor que consta en el dibujo que acompaña la documentación de este panteón. Archivo municipal do Arco Cego. Documentación sin número.

llamar la atención sobre la labor cívica, altruista o filantrópica del difunto en pro de la comunidad.

3.5. Estatuas

La estatua es una figura humana de cuerpo entero, sola, adosada o en conjunto con elementos arquitectónicos. Esta fórmula se encuentra en dos tipos de escultura: el retrato y la imagen alegórica.

En el primer caso, tenemos las imágenes de cuerpo entero que pueden estar aisladas o formar parte de un conjunto arquitectónico, como en el panteón del Conde das Antas en el cementerio de Prazeres y la estatua del escritor Júlio Machado en el cementerio do Alto de S. João.

En las representaciones de las estatuas alegóricas se perfilan las figuras que tienen un carácter realista pero cuyo significado es alegórico: no representan a nadie en concreto sino un concepto. Acaban por ser figuras de carácter simbólico como las de ángeles (Figura 7), querubines, figuras consideradas como mensajeras de la muerte, o de mujeres junto a la sepultura en actitud de velarla (Figura 8).



Figuras 7 y 8. Cementerio Prazeres y do Alto de S. João. Lisboa. Portugal

Este tipo de estatuas existe en grupo o en solitario, a veces rematan la estructura, como en el panteón del duque de Palmela en el cementerio de Prazeres, o en el del Conde de Antas; una es una escultura alegórica y la otra un retrato.

3.6. Combinado arquitectura y estatuaria

Estas obras son el resultado de la mezcla de elementos arquitectónicos y escultóricos en juegos formales, como pueden ser las columnas y las figuras adosadas, y las figuras humanas como en el panteón de Cândido dos Reis en el cementerio do Alto de S. João. Los bajorrelieves como modelos decorativos que modelan las paredes o determinados elementos arquitectónicos combinados con figuras, como en el monumento de Oliveira Martins, ya citado, y el mo-

numento de Sousa Viterbo, donde se enmarca una figura femenina en un arco en ruinas, un estereotipo de escultura romántica.

3.7. Columnas

Estos elementos escultóricos son muy comunes. Las hay de varios tipos: cuadradas, redondas, enteras o partidas y de forma piramidal.

La columna partida es una forma escultórica muy común en el ámbito de los monumentos funerarios, símbolo de la ruina y de la fugacidad, en el caso de las columnas truncadas. Como monumento típico respondía al espíritu romántico basado en la arqueología y partía de una idea de ruina como memoria del pasado. Existe una gran variedad de estas columnas y fue la estructura más común en el cementerio de Prazeres cuando se empezaron a construir monumentos.

Como forma escultórica la columna es de los monumentos más antiguos que se conocen. No solamente con fines funerarios, sino también conmemorativos de otro tipo. Fórmula referida tanto al Antiguo Testamento como a Herodoto. Según este historiador griego, un antiguo faraón, Sesostris⁴⁵ hacía levantar una columna cada vez que conquistaba un nuevo territorio, en la cual mandaba grabar su nombre y el de su patria así como la victoria de su ejército sobre el pueblo conquistado⁴⁶. Sobre la tumba de Raquel se colocó una columna⁴⁷.

La columna también se asocia a la conmemoración de fechas importantes y de pactos entre los hombres y los dioses. En la Biblia se menciona que Jacob levantó una estela para señalar el lugar donde tuvo un sueño en el cual Yahveh prometía darle *toda aquella tierra* para él y para su prole⁴⁸.

Al igual que en el pasado, la columna sigue siendo hoy en día la fórmula más simple y habitual para señalar ciertos acontecimientos, tales como recordar un personaje, un hecho histórico o la memoria de un fallecido.

4. ESCULTURAS SEGÚN SU SIGNIFICADO

La localización, la puesta en escena y la forma en que está dispuesto un monumento pueden tener una influencia sobre su significado y dar mayor énfasis a su sentido, independientemente de quién se rememore. La particularidad de las imágenes representadas y los elementos que componen una escultura tienen una gran carga de significados. El dolor, por ejemplo, es a menudo expresado por una figura femenina junto a la representación del féretro o del panteón, como se puede ver con cierta frecuencia en las alegorías funerarias.

A la inversa del dolor y de la melancolía, podemos ver la altivez, la bravura y el desprecio hacia la muerte en los monumentos a los héroes, porque es así como el espíritu patriótico intenta difundir la imagen de aquellos que ayudaron a hacer la historia del país. El Conde das Antas está representado de esta forma en la cúspide de su mausoleo, con aire triunfal y altivo, como altiva y triunfante fue su lucha por los ideales liberales contra los partidarios de D. Miguel. En cierta medida, la escultura de los héroes tiene cierta semejanza con la pintura histórica y ambas formas artísticas son producto de cierta exaltación nacionalista que pretende la elevación de la raza⁴⁹.

A pesar de no estar en el cementerio, el monumento del Conde das Antas es el reflejo de un programa iconográfico que surge con el triunfo de las ideas liberales, para evocar cierto tipo de mentalidad nacionalista o patriótica, donde los militares encontraron una enorme fuente de inspiración. Esto corresponde, en cierta medida a los ideales románticos del héroe que luchaba por las causas justas. Este tipo de héroes son un reflejo de los que el romanticismo católico dio

45. Sesostris es el nombre de varios faraones de la XII dinastía. Pilar Fernández Uriel; Ana María Vázquez de Hoyos. *Diccionario del Mundo Antiguo*, Madrid: Alianza Editorial, 1994.

46. Herodoto, *op. cit.* 190. En esta descripción hay que citar un hecho curioso: cuando el faraón no encontraba resistencia por parte del enemigo en la contienda, mandaba levantar una columna con las mismas inscripciones y esculpir una figura de mujer que representaba una "nota de cobardía" para los vencidos. En esta obra de Herodoto hay muchas descripciones sobre la construcción de este tipo de monumentos.

47. Gn. 35, 20.

48. Gn. 28, 10-20.

49. Fue a causa de este fenómeno europeo de origen alemán como Europa se vio inmersa en una guerra y como ese país fomentó el antisemitismo.

a conocer. Tenemos por ejemplo, la historia del Combatiente Alexandro Herculano, un luchador incansable que muere en combate contra los moros enemigos de las cruces y de la patria cristiana: "Eurico el Presbítero", un hombre casto que tenía visiones sobre la amenaza que representaba para la fe cristiana una invasión, de la península por parte de los pueblos del norte de África.

Este romanticismo monjil, casto y católico lo vemos representado en reminiscencias escultóricas y arquitectónicas neogóticas y neorománicas en los dos cementerios de Lisboa. Existen varios monumentos en esta ciudad que siguen este programa escultórico como el de la guerra peninsular en "Entre-Campos".

Entre los héroes militares de este período, el único que no tiene un monumento público en la ciudad es el Conde das Antas.

4 1. Conmemorativas de tipo político

Son muy habituales, tanto en lo referente a la política nacional (Conde das Antas) y municipal. Un ejemplo es el monumento mandado construir por el ayuntamiento de Lisboa en memoria de la concejalía de 1925, en el cementerio do Alto de S. João, para las *víctimas del movimiento revolucionario del 5 de octubre de 1910*. Este monumento fue construido por Abílio V. C. Sacreu, tal como está indicado en uno de sus laterales.

El Partido Comunista Portugués también mandó levantar un monumento a sus militantes muertos en el campo de Tarrafal, víctimas del fascismo, en el cementerio do Alto de S. João. Los restos mortales de estos militantes solo regresaron a Portugal después de la revolución del 25 de abril.

El arquitecto Raúl Lino es el autor de un monumento que evoca a los muertos del 28 de mayo, en el cementerio de Prazeres.

4.2. Conmemorativas de tipo histórico y cultural



Figura 9. Cementerio do Alto de S. João. Lisboa. Portugal

Estos monumentos sirven para mantener vivo el recuerdo o el pasado glorioso de ciertos personajes, que pueden ser militares, escritores, artistas plásticos o personalidades del mundo de la cultura. En este caso podemos citar los monumentos de los escritores Rodrigues Miguéis⁵⁰ (Figura.9), Júlio Cesar Machado⁵¹, de los historiadores Oliveira Martins, Sousa Viterbo⁵² (Figura 10), del poeta Gomes Leal, y del pintor Silva Porto⁵³ (Figura 11). Todos estos monumentos son representativos de fórmulas escultóricas diversas, que van desde el retrato hasta la columna, pasando por las alegorías.



Figuras 10 y 11. Cementerio Prazeres y do Alto de S. João. Lisboa. Portugal

4.3. Conmemorativas de tipo sociológico

Este tipo de monumento está relacionado con una determinada actividad o con realidades históricas. Los casos más frecuentes son los monumentos a los bomberos y a los combatientes de la Primera Guerra Mundial. En el cementerio do Alto de S. João existe un espacio dedicado a los soldados que murieron en Francia (Figura 12).

En el centro de este espacio hay un enorme soldado empuñando un arma, vigilante, que parece custodiar el gran número de sepulturas que se perfilan en este lugar de la necrópolis, como soldados en un desfile. Como curiosidad sociológica, hay una gran cantidad de monumentos evocando a los soldados portugueses que murieron durante esta guerra lejos de su patria. Están fuera de los cementerios en plazas de ciudades y aldeas por todo el país⁵⁴.

50. Cementerio de Alto do S. João Lisboa

51. *Idem.*

52. Cementerio dos Prazeres.

53. Cementerio de Alto do S. João.

54. Sobre esta realidad cultural, consistente en construir tantos monumentos en honor a los muertos de la Gran Guerra el escultor Diego de Macedo. en 1939 afirmaba de forma jocosa que "un monumento más a los muertos en la Guerra, (...) es un caso tan vulgar que no merece ningún comentario"; citado en Joaquin Saial, *op. cit.*, p. 19

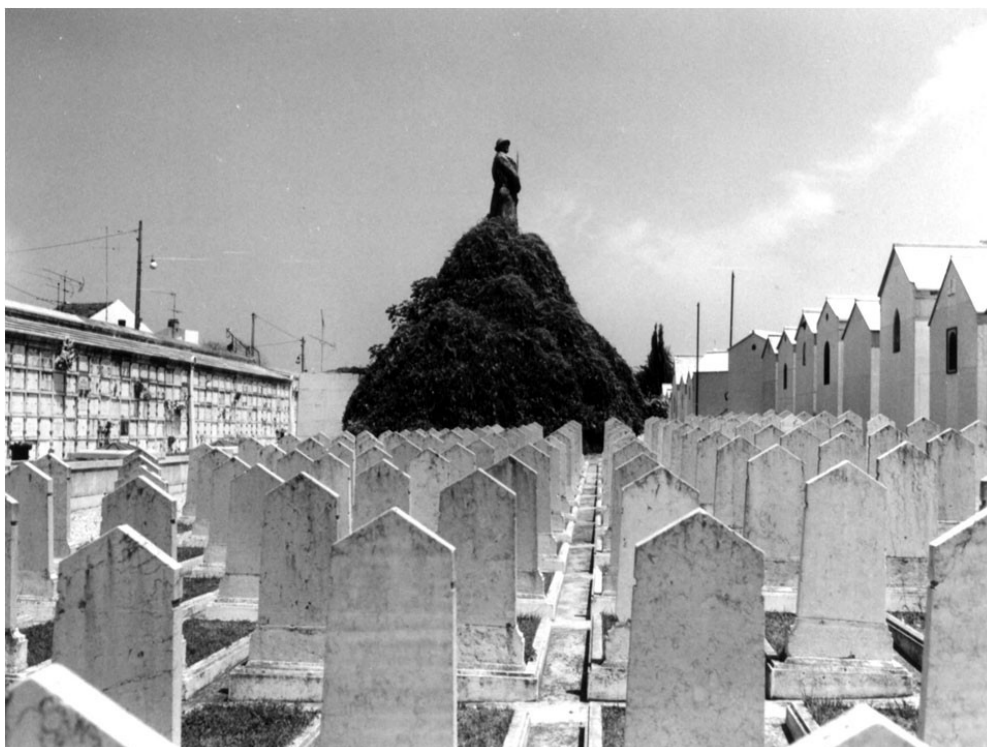


Figura 12. Cemitério do Alto de S. João. Lisboa. Portugal

5. RUINAS COMO SÍMBOLO

Como símbolo las ruinas van a representar, para los románticos, esa dimensión de final y la impotencia del ser humano en llegar a la verdadera plenitud. Las ruinas "(...) llegan hasta nosotros como testigo del vigor creativo de los hombres, pero también como huellas de su sumisión a la cadena de la inmortalidad"⁵⁵.

En los cementerios las columnas truncadas son la mejor evidencia de esta idea. El tema de las ruinas en los cementerios entra por la vía de los revivalismos arquitectónicos, impulsados por la arqueología y la descubierta del pasado y de las antiguas culturas y civilizaciones, en particular las mediterráneas: egipcia, griega y romana. Los períodos romántico y gótico también fueron motivo de reviviscencias.

En el interior de los cementerios estas referencias al pasado se encuentran en todo tipo de monumentos y en una amplia variedad de formas. Se observan esencialmente en las fachadas de los panteones, en partes tan distintas como: frontones, frisos, columnas de todo o tipo, puertas, y en todo tipo de lápidas.

Desde el punto de vista técnico, debemos considerar que el espacio del panteón o su fachada, permite recurrir a este tipo de escultura que refuerza no solamente el estilo arquitectónico de la forma, sino que también la somete a él mediante técnicas o procesos más o menos elaborados. Algunas veces estos elementos iconográficos se repiten hasta la saciedad y sirven para acentuar una lectura que se pretende simbólica, sin embargo, es en la función ornamental donde más destacan. Así que la mayoría de las veces estas imágenes a pesar de representar símbolos concretos, no tienen más sentido que el meramente decorativo, tal como afirma Louis Vincent Thomas:

"Hay que reconocer que esta pluralidad de "símbolos" degenera a menudo en simples signos de valor puramente enunciativo o informativo; y ello induce a una simple lectura – traducción que solo muy escasamente convoca al registro de la afectividad, como ocurriría si se tratara de símbolos auténticos"⁵⁶.

55. Rafael Argullol, *op. cit.*, p. 28.

56. Louis-Vincent Thomas. *Antropología de la Muerte*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983; p. 550. Este antropólogo se refiere al elemento cruz, afirmando que "ha perdido mucho de su poder simbólico (...) para convertirse en no mucho más que en un motivo ornamental".

Por otra parte, como afirma Miguel Morales Folguera, en el ámbito de la cultura de la muerte, gran parte de la simbólica de estas imágenes ya había perdido credibilidad "al demostrar la ciencia que muchas de ellas eran falsas y estaban basadas en concepciones erróneas de la idea del mundo y del universo"⁵⁷.

Sin embargo, estos condicionantes no nos inhibieron a la hora de interpretar un símbolo, porque sabemos de antemano que una lectura simbólica está compuesta por cierta dosis de ambigüedad y de hesitaciones. Por otro lado, para una hermenéutica simbólica debe haber una clasificación de términos, a fin de poder interpretar mejor los aspectos que están implícitos en algunos signos⁵⁸.

6. ICONOGRAFÍA

Tal y como hemos hecho para la escultura mortuoria, para la iconografía vamos a hacer una clasificación de las imágenes más comunes en los cementerios estudiados. La iconografía mortuoria está constituida por una serie de imágenes esculpidas relacionadas con la muerte o imágenes estandarizadas que decoran los monumentos. Como técnica artística, la iconografía en los cementerios se puede considerar como una variante de la escultura asociada al bajorrelieve pero vinculada a la decoración.

Debido a esta técnica, los monumentos funerarios, además de representar estilos arquitectónicos y escultóricos tipificados, son también representativos de la escultura decorativa⁵⁹. De este modo, el elemento donde se inscribe la forma escultórica o arquitectónica es reforzado visualmente y adquiere una mayor carga simbólica, volviéndose plásticamente más comunicativo o atractivo⁶⁰.

Son estos mismos temas que vemos hoy en día reproducidos en la arquitectura de los panteones, como un dato cultural que ha tenido una secuencia en el tiempo y en el espacio. La escultura ha seguido de cerca y de un modo paralelo la evolución arquitectónica, por ser su subsidiaria o a la inversa, dependiendo del punto de vista⁶¹. Esta relación entre escultura y arquitectura ha tenido repercusiones importantes, a tal punto que casi según el modelo de las fachadas, se puede definir en términos artísticos el estilo arquitectónico al que pertenece el edificio.

En este fin de siglo (XX) esta relación se ha fundido y ha planteado interrogantes sobre lo que es realmente escultura y arquitectura, y donde termina una de estas técnicas y empieza la otra, tal como podemos verlo en los ejemplos arquitectónicos de la última década.

Podemos decir, en lo referente a los cementerios, que parte de las esculturas es efectivamente de fachada, siguiendo el principio de lo que fue la mayor representación escultórica de este tipo: la escultura medieval, adosada y prisionera en los frontones de las iglesias, en las columnas, los linteles y los frontones.

Estas mismas imágenes, dentro de las necrópolis, forman un repertorio de intenciones que, por el hecho de estar dedicadas a un espacio y a un tema, pueden constituir un grupo y un sistema iconográfico particular, aunque sean un suplemento visual de inspiración literaria agregado al objeto arquitectónico.

57. José Miguel Morales Folguera. *Cultura simbólica. Arte efímero en Nueva España*, Junta de Andalucía, 1991. pp. 9-11.

58. Nos ha ayudado en esta interpretación Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de Símbolos*, Madrid: Labor, 1988, del que transcribimos algunos ejemplos.

59. Entendemos en el caso de los monumentos fúnebres, como escultura decorativa, toda y cualquier forma que altere la superficie plana de una pared, como bajorrelieves, estrías, molduras, etc.

60. Sobre ese aspecto, nos atrevemos a afirmar que un edificio sin decoración es geometría o forma geométrica pura. Esto se puede comprobar en la arquitectura minimalista, cuyas fachadas y paredes están exentas de cualquier protuberancia que capte la luz, reduciéndolas a superficies planas que en la mayoría de los casos sólo forman paralelepípedos, cubos o alguna que otra forma redondeada. Esta limitación parece haber sido entendida por nuestros antepasados, y desde los principios de la arquitectura, podemos comprobar que las formas escultóricas siempre fueron su complemento, en particular las fachadas de los edificios, de los más simples hasta los más emblemáticos, y a lo largo de toda la historia.

61. En la Biblia, en el Génesis, se hace referencia en primer lugar al trabajo del escultor y al escultor y después a la arquitectura y al arquitecto. Estas dos ramas técnicas y artísticas han recaído en una sola persona durante mucho tiempo a lo largo de la historia. La distinción entre una y otra especialización es un fenómeno reciente cuya separación en la enseñanza en las academias y las facultades es bastante reciente.

Como sistema simbólico, este tipo de escultura es representativo de determinados valores implícitos a las ideas sobre la muerte que ya pertenecían a sistemas iconográficos arcaicos en la mayoría de los casos. Muchos de estos sistemas provienen de mitos o de antiguas religiones que estructuran la cultura europea y conforman la base de sus procesos culturales.

La mayoría de estas imágenes fue recuperada por el romanticismo a través de la literatura, cuando este movimiento se identificó con la cultura clásica, en particular la griega, que fue una referencia espiritual e ideológica de los tiempos heroicos y de los seres inmortales.

Como expresión filosófica, el movimiento romántico se basó en un sistema de valores estructurado sobre la unión del hombre con la naturaleza, por oposición a un sistema de vida donde empezaba a emerger la era industrial, tal como lo atestigua el cuadro de William Turner, *Lluvia, Vapor y Velocidad*. Este movimiento fue característico de un fenómeno urbano típico de las sociedades intelectual y tecnológicamente desarrolladas.

Como antítesis de la era industrial, los defensores del espíritu romántico deseaban:

"El retorno al espíritu de la naturaleza, porque en él reconocen a aquel dios que en la ahelada e inexistente Edad de Oro alentaba la unión de Belleza, Libertad y Verdad. Desean, como Anteo, retornar a esta naturaleza saturnina, a esta Madre, en cuyo seno reconocen su ansia de plenitud"⁶².

Esta idea vivida casi como una religión, se basaba en el principio de que la naturaleza es un lugar donde el ser humano desarrolla su actividad y marca su presencia en el espacio con las obras que traducen sus inquietudes espirituales y sus relaciones con la naturaleza. Aquello que es eterno para una vida, una generación o una civilización se vuelve efímero con relación al tiempo cósmico. En ese sentido, el paisaje o mejor, la naturaleza, marca la diferencia por ser el receptáculo y la afirmación de esa fugacidad y las ruinas de las civilizaciones del pasado son su gran testimonio.

6.1. Alas

Raramente aparecen aisladas y casi siempre van asociadas a otros símbolos. Su significado más generalizado se relaciona con la espiritualidad, la imaginación y el pensamiento. Según Platón, las alas son un símbolo de inteligencia. Por esa razón ciertos animales fabulosos se representan alados para expresar la sublimación de su simbolismo específico. Los caballos de Penélope, Pegaso, las serpientes de Ceres, poseen este atributo. También lo tienen ciertos objetos, como por ejemplo los cascos de los héroes, el caduceo o rayo, en representaciones asociadas al culto de Júpiter.

La forma y condiciones de las alas exponen, por consiguiente, la calidad de las fuerzas espirituales simbolizadas. Así que las alas de los animales nocturnos corresponden a la imaginación perversa. En el simbolismo cristiano, se dice que las alas no son otra cosa que la luz del sol y de la justicia que ilumina la inteligencia de los justos. Las alas como símbolo del dominio del movimiento, unido a su simbolismo cristiano pueden representar la posibilidad de progresar en la luz o la evolución espiritual.

6.2. Alfa y Omega

Estas dos letras, primera y última del alfabeto griego, significan el principio y el fin de todas las cosas. Están a menudo representadas en el arte románico. Por su forma, la letra Alfa se relaciona con el compás, atributo del Dios creador, y la Omega se asemeja a la lámpara y al fuego de la destrucción apocalíptica.

También se han asociado animales a su simbolismo. En la portada de un manuscrito de Paolo Orosio (Biblia de Laon) del siglo XII, aparece respectivamente como pájaro y pez, simbólicamente abismo superior e inferior. En los viejos mitos orientales, el lugar de los muertos es acuoso y el de los vivos el cielo. Estas dos letras son también símbolo de los opuestos: comienzo y fin. Es por esta razón que se ven a menudo en la iconografía de los monumentos funerarios de todos los cementerios.

62. Rafael Argullol. *La Atracción del Abismo*, Barcelona: Destino, 1983, p. 24.

6.3. Ángeles

Espíritus celestes creados por Dios para su ministerio. Es un símbolo de lo invisible, de las fuerzas que ascienden y descienden. Los ángeles aparecen desde los orígenes de la cultura. En el cuarto milenio antes de Cristo, se confundían con las divinidades aladas. El Gótico expresó en numerosas imágenes su carácter protector y sublime. El romántico acentuó su naturaleza sobrenatural.

Como todas las figuras redondas y cerradas, es el símbolo de la continuidad y de la totalidad, y tal vez sea por eso están representados en la cúspide de algunos panteones circunscritos a una forma redonda.

En el cristianismo son pequeñas divinidades que acompañan de cerca al individuo y que pueden interceder por él ante las divinidades mayores. En las esculturas de las tumbas tiene casi siempre un aspecto andrógino y su misión es acompañar al difunto en su viaje al más allá, en una especie de mimetismo del barquero del Hades.

6.4. Arquetipo

Término jungiano para señalar un arquésímbolo. Los arquetipos son tipos de imágenes cuyo significado está profundamente arraigado en nuestra historia cultural y que se remontan, si se puede decir, a la época en que nuestros antepasados eran amebas inmortales y nacían en el caldo de las aguas primordiales.

En este sentido, los arquetipos constituyen aquello que todos recordamos. Es más o menos sobre este principio que Jung y sus seguidores asentaron el carácter universal de los símbolos.

Partiendo de esta base, todo es objeto de análisis, excepto aquello que pueda trascender el ámbito de la cultura. Algunos críticos diluyen el término, para que represente solamente una imagen repetida o un tipo repetido, reduciendo el símbolo a un aspecto, como por ejemplo, el sol en la literatura europea a lo largo del tiempo. En la iconografía de la muerte, un arquetipo podía corresponder al agua. Muchas culturas, tanto en Europa como en Asia y en América la utilizaban en sus ritos. (Ver más adelante el símbolo Barco).

6.5. Atributo

Los atributos son objetos asociados a un personaje o a un cargo y sirven para identificar a esa persona o a ese objeto; por ejemplo, la corona de espinas es un atributo de Jesús, o el compás, atributo del Dios creador.

6.6. Barco

Se pueden ver en alegorías juntamente con otros símbolos, como parte de un conjunto de formas o aislados. Es la representación del viaje que hay que emprender para la vida eterna en el más allá. En la mitología griega Caronte llevaba al difunto en un barco hasta una isla. En Egipto, la momia atravesaba el Nilo en procesión, camino de la isla de los muertos donde se encontraba la necrópolis, en una "navegación misteriosa". Los Celtas abandonaban los cadáveres en barcos a la deriva. Los barcos representan el viaje y también están asociados al recorrido del sol por el cielo y a su viaje nocturno por el mar. También están vinculados a otras divinidades y al espíritu de los muertos.

6.7. Caduceo

Las varas entrelazadas con dos serpientes en su parte superior llevan dos pequeñas alas o un yelmo alado. El bastón expresa el poder, las dos serpientes la sabiduría y las alas la diligencia. Su origen se explica desde el punto de vista histórico y racional por la supuesta intervención de Mercurio.

En lo referente a los elementos, el caduceo representa su integración; la vara correspondiendo a la tierra, las alas al aire y las serpientes al agua y al fuego (movimiento ondulante de las olas y de las llamas). Según Erich Zimmer, el caduceo:

"deriva de Mesopotamia, donde lo ve en el diseño de la copa sacrificial del rey Gudea de Lagash (2600 a. C.). A pesar de la lejana fecha, el autor citado dice que el símbolo es probablemente anterior, considerando los mesopotámicos a las dos serpientes entrelazadas como

símbolos del dios que cura las enfermedades, sentido que pasó a Grecia y a los emblemas de nuestros días⁶³.

Desde el punto de vista esotérico, la vara del caduceo corresponde al eje del mundo y las serpientes aluden a la fuerza Kondalini, que según las enseñanzas tántricas, permanece dormida y enroscada sobre sí misma en la base de la columna vertebral (símbolo de la facultad evolutiva de la energía pura).

La organización por exacta simetría bilateral, como en la balanza de Libra, expresa la idea de equilibrio activo, de fuerzas adversarias que se contrarrestan para dar lugar a una forma estática y superior. En el caduceo esta binariedad equilibrada es doble: las serpientes y las alas, por lo que ratifican ese estado supremo de fuerza y autodomínio (y en consecuencia de salud) en el plano inferior (serpientes, instintos) y en el superior (alas, espíritu).

En la antigüedad griega se atribuía poder mágico al caduceo. Existen leyendas que se refieren a la transformación en oro de lo que era tocado por el caduceo de Mercurio, y a su capacidad para atraer a las almas de los muertos. Incluso las tinieblas podían ser convertidas en luz por virtud de ese símbolo de la fuerza suprema, cedida a su mensajero por el padre de los dioses. Será posiblemente como alegoría de este último punto como los vemos representados frecuentemente en la simbología de la muerte y en particular en la mayoría de los monumentos funerarios influenciados por la arquitectura de la antigüedad clásica.

6.8. Calavera o cráneo

En sentido general es el símbolo de la caducidad de la existencia, como aparece en los ejemplos literarios de Hamlet y de Fausto. (Podíamos haber adjuntado una fotografía de una mujer durante la guerra de Bosnia, con una calavera en las manos, probablemente de su marido o de un ser querido, que llora sobre lo que queda de él).

Sin embargo, como la concha del caracol, es en realidad lo que queda del ser vivo una vez destruido su cuerpo. Es el recipiente que contiene el encéfalo, la sede del pensamiento, por lo que se considera el símbolo del comando supremo o “el cielo del cuerpo humano”. En muchas culturas se considera el cráneo como el continente de la zona vital del hombre, y por eso los cráneos se amontonan en criptas, con el fin de acumularlos y beneficiarse de su influencia.

Tal vez fuera por este principio que el cristianismo inició el culto de los muertos –no hay calaveras sin cadáveres– o incluso el culto de las reliquias, fundando sus templos sobre los restos mortales de un “santo”. Más tarde la Iglesia llegó incluso a construir templos cuya materia prima para el revestimiento de las paredes eran huesos, en particular cráneos o calaveras, como se puede ver en Portugal en algunas iglesias de Alentejo⁶⁴.

La calavera o cráneo (Figura 13) adquiere en este contexto un sentido de vaso de la vida y del pensamiento y, por consiguiente, puede ser símbolo de reflexión y de sabiduría. Es con este sentido simbólico como aparece en los libros de alquimia, en relación con la oscuridad, muy bien ilustrado en la pintura de Fontaine Latour, con su Magdalena reflexionando, o en las pinturas representando monjes eremitas. Muchos aspectos supersticiosos, o rituales derivados de la antropofagia también pueden derivar en este sentido.

63. “Caduceo”. En Juan Eduardo Cirlot, *op.cit.*, p. 113. Jean-Pierre Bayard. *Le Symbolisme du Caducée*, Paris: Éditions de la Maisnie, 1964.

64. Véase, Carlos Veloso. *As capelas dos ossos em Portugal*, Livraria Minerva, 1993; y P. Henrique da Silva Louro. *Capelas dos ossos na arquidiocese de Évora*, Évora, 1992.



Figura 13. Cementerio Prazeres. Lisboa. Portugal

En el contexto de los cementerios, además de las ideas que ya hemos expresado, la calavera o cráneo es un símbolo de la muerte por excelencia y emblema de la pérdida del sentido de la existencia terrenal.

6.9. Círculo

Figura geométrica que en su totalidad es indivisa. Simbólicamente representa la inmortalidad o la eternidad. El movimiento circular es perfecto, no tiene principio ni fin, por lo que representa el tiempo sagrado, considerado como una sucesión de instantes idénticos.



Figura 14. Cementerio Prazeres. Lisboa. Portugal

El círculo es la figura de los ciclos celestes de las revoluciones de los planetas. Es un símbolo de armonía, pero también del límite mágico infranqueable. Podemos encontrarlo, tanto en las iglesias románicas, templarias o bizantinas de forma circular, como a modo de cordón de defensa trazado alrededor de una ciudad, de túmulos, o de lugares sagrados.

Según la tradición, la ciudad de Roma fue fundada después de un complicado ritual en el cual, en otras cosas, se utilizaba un toro y una vaca blancos tirando de un arado de cobre. Con el arado se labró un círculo en el suelo donde se depositaron las cenizas de los antepasados. Pasar este círculo sin autorización era un acto de impiedad considerado como un sacrilegio que era castigado con la muerte; según la tradición, esto fue lo que ocurrió con uno de los hermanos fundadores de Roma: Rómulo⁶⁵.

En los cementerios, el círculo está sublimado o escondido bajo varias representaciones, como por ejemplo la corona de flores, la serpiente mordeándose la cola o el medallón (Figura 14).

6.10. Columna

La columna es un símbolo que pertenece al grupo cósmico del eje del mundo, como los árboles y las cruces, pero también puede tener un sentido meramente *endopático*, derivado de la verticalidad que marca un impulso ascendente y de autoafirmación⁶⁶.

Según interpretaciones más freudianas, existe una conexión fálica; por ello, en la Antigüedad, Ceres tenía como atributos una columna y un delfín, emblemas del amor y del mar. Como forma se puede relacionar tanto con el árbol como con la erección ritual del menhir.

En las alegorías casi nunca aparece una columna sola, sino que son dos. Lo mismo si sostienen un dintel. Las dos columnas o pilares simbolizan, cósmicamente, la eterna estabilidad y su hueco la entrada a la eternidad.

La columna sola es una proyección que puede asimilarse al eje del mundo, como el cráneo a la imagen del cielo en la relación macrocosmos microcosmos. Por la verticalidad está unida a un simbolismo ascendente de comunicación entre los mundos, lo mismo que el árbol.

En los cementerios aparece a veces truncada, para simbolizar la muerte en cuanto elemento destructor de la pujanza de la vida.

“En las tradiciones judeocristianas, la columna es un símbolo del contacto entre lo de abajo con lo de arriba. El último sephiroth (tierra) con el sexto (cielo), el cielo con la tierra del gótico. En este sentido, el hombre como mediador entre el cielo y la tierra, (según la filosofía masónica constituida por cinco principios), está simbolizado por la columna: el pedestal (Alma sensible) y el fuste (Mente o Inteligencia), el hueco central de la columna (el Ego o el Yo), el capitel (Intuición) y el arquivado (Espíritu o Principio universal de la vida)”⁶⁷.

6.11. Compás

Símbolo masónico por excelencia y de la representación emblemática del acto de creación, que aparece en alegorías de la geometría, en particular referentes a la arquitectura y a la equidad. Por su forma se relaciona con la letra A, principio de todas las cosas. Simboliza el poder de medir el límite; idea plenamente representada cuando se muestra en el contexto mortuario.

6.12. Cruz

La cruz es el “eje del mundo”, situada en el centro del Cosmos es el puente o la escalera por donde las almas suben al cielo. Como elemento gráfico fue universalmente utilizada por su simplicidad como signo. Las nociones de simplicidad, ya sean ideas o signos, aparecen en la tierra sin necesidad de un influjo cultural determinado.

La cruz como signo establece la relación primaria entre dos mundos; el terrestre y el celeste, pero también a causa del travesaño que corta la línea vertical que corresponde a los citados significados (eje del mundo, símbolo del nivel), es una conjunción de contrarios, en la que se

65. Véase Fustel de Coulanges, *op. cit.*, pp. 128-133.

66. Véase “Columna”. En Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*

67. Véase Juan Carlos Daza. *Diccionario Akal de Francmasonería*, Madrid, 1997.

casan el principio espiritual y vertical con el orden de la manifestación y de la tierra; de ahí su transformación en sentido agónico de lucha y de instrumento de martirio⁶⁸.

Existe una innumerable cantidad de cruces, y es posible descubrir el sentido particular de cada una. Muchas se pueden encontrar en insignias de órdenes militares, condecoraciones o simplemente como remate decorativo, como en los cementerios.

Para resumir, su simbólica es la conjunción de los contrarios: lo positivo (vertical) y lo negativo (horizontal); lo superior y lo inferior, la vida y la muerte. En sentido simbólico, estar crucificado es vivir la esencia del antagonismo base que constituye la existencia, su dolor agónico, su cruce de posibilidades e imposibilidades, de construcción y destrucción. Según Evola:

“La cruz simboliza la integración de la septualidad del espacio y del tiempo, como forma que retiene y a la vez destruye el libre movimiento. Por esto, la cruz es la antítesis de la serpiente o dragón Ouroboso, que expresa el dinamismo primordial anárquico anterior al cosmos (orden). Por esto hay una relación entre la cruz y la espada, puesto que ambas se esgrimen contra el monstruo primordial⁶⁹”.

En la antigüedad en Egipto la cruz tenía una importancia especial, "teniendo casi todos los sepulcros un plano de construcción cruciforme. La cruz ansada era símbolo de la inmortalidad y se colocaba sobre el pecho de los cadáveres (como aún se hace en la actualidad)"⁷⁰.

En los cementerios se puede ver una gran variedad de cruces originarias de principios religiosos diferentes. A menudo se asocia la cruz con el cristianismo, aunque no tenga nada que ver.

"La cruz (...) es un símbolo que, bajo diferentes formas, se encuentra casi por todas partes y desde los tiempos más remotos; por lo tanto está muy lejos de pertenecer propia y exclusivamente al cristianismo como algunos están intentando hacer creer"⁷¹.

Parece ser que el cristianismo hizo suyo este símbolo, pero este ya era universal antes del surgimiento de esta religión. Y lo hizo suyo por una simple razón: juntar Cristo a la cruz para difundir mejor la idea de resurrección a través de un símbolo ya muy asimilado por la gente. El propio Georges Duby ha explicado que "la imagen de Cristo torturado y clavado en la cruz no surgió en la Europa cristiana sino después de la época de las cruzadas"⁷².

En general, las lecturas simples asocian la cruz con el cristianismo y lo confunden con el crucifijo. Estas interpretaciones son hechas a partir de las semejanzas que existen entre cruz y crucifijo, con una falta de discernimiento entre una y otro.

El discurso masónico no siempre chocó con el del catolicismo, sin embargo, no se debe afirmar, simplemente que, cuando una cruz está junto a símbolos masónicos, "la simbólica masónica se cruza con la dimensión cristianizada de la muerte protagonizada por el crucifijo colocado encima del panteón"⁷³.

Este símbolo no es exclusivamente cristiano, también es un símbolo masónico y universal⁷⁴, no es exclusivo de nadie, y "está muy lejos de pertenecer propia y exclusivamente al cristianismo como algunos están tentando creer". En la francmasonería la cruz como símbolo se encuentra en el Grado Rosa Cruz⁷⁵.

Para la francmasonería, "la cruz representa el cruce del Ecuador y el meridiano, de lo divino y lo terrenal; es un símbolo de la Gloria del Gran Arquitecto, que desde su centro dirige el curso

68. Juan Eduardo de Cirlot, *op.cit.*, véase "Cruz".

69. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 156.

70. Juan Carlos Daza, *op. cit.*, p. 109.

71. René Guénon. *El Simbolismo de la Cruz*, Barcelona: Ediciones Obelisco, 1984, p. 10. Esta idea de Guénon expresada en esta cita se ajusta bien a los diccionarios portugueses y a unos cuantos "librepensadores catequizados".

72. Citado por Jean Duvignaud. *El Sacrificio inútil*, México: Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 60.

73. Moita Flores. *op. cit.*, p. 77.

74. Véase "Cruz" en Juan Carlos Daza, *op. cit.*, p. 109 y ss.

75. En el Rito Escocés Antiguo y Aceptado, en los Grados Filosóficos existe el grado 18º, titulado Soberano Príncipe Rosa Cruz. En la masonería Adonhiramita existe en el grado 12º el Caballero Rosa Cruz. En el Rito de York o del Real Arco (Masonería América), el Caballero Rosa Cruz existe en los Grados Crípticos 10º; en el Rito de Misraim, Judaico o Egipcio en los Grados Filosóficos 46º, existe el Caballero Rosa Cruz, en el Rito de Menfis u Oriental, 18º, el Caballero Príncipe Rosa Cruz; en el Rito de Heredón el de Perfección existe en el 18º el Caballero Rosa Cruz. Véase Juan Carlos Daza, *op. cit.* p. 170 y ss.

del universo y derrama fecundidad sobre la tierra"⁷⁶. Tal vez por este sentido de fecundidad se pueda –con un cierto optimismo– asociar la cruz a la idea cristiana de una promesa de resurrección. No obstante, con esta afirmación nuestra, seguir confundiendo cruz y crucifijo, es todo lo contrario de lo que hemos expuesto anteriormente.

6.13. Emblema

Distintivo que sirve para representar un cargo, una nación, un club o una persona. La escuadra y el compás están a menudo representados en los monumentos funerarios de los masones.

6.14. Flores

Por su naturaleza es el símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza. Los griegos y los romanos cubrían con ellas a los muertos, que eran llevados a la pira funeraria y las echaban sobre los sepulcros, tal y como se sigue haciendo hoy en día. Como todos los símbolos tienen su contrario, ya que los egipcios adornaban con flores los lugares de los banquetes para recordar la realidad de la muerte y estimular el gozo de la vida.

Por su forma, la flor es un arquetipo de centro, y, por consiguiente, una imagen arquetipo del alma. Las flores aparecen como representación de la vida, en su sentido fugaz y de belleza pasajera.



Figura 15. Cementerio Prazeres. Lisboa. Portugal

6.15. Fuego

Elemento muy frecuente en la simbología de la muerte, en forma de velas y candelabros, a menudo invertidos. En la antigüedad en la mayoría de las culturas precristianas, el fuego servía para incinerar los cadáveres, por ejemplo, en Israel se encendían fuegos en honor de un rey cuando moría: a la muerte de Asa Baasa "se encendió en su honor un fuego grandioso" (2 Cr 16, 14).

76. Juan Carlos Daza, *op. cit.*, p. 110.

6.16. Grotesco

Son la mayoría de las pequeñas formas que se ven sobre las sepulturas, desde cabezas pequeñas de querubines, hasta leones y animales míticos, como la serpiente, pueden considerarse grotescos. A diferencia de las gárgolas que sirven de caño por donde se vierte el agua de los tejados, un grotesco es una representación fantástica, con forma humana o animal, donde la fealdad, la caricatura y la comedia son llevados hasta niveles extremos.

6.17. Guadaña

Atributo de Saturno y de las alegorías de la muerte. Todas las armas curvas en general son lunares y femeninas, en contraposición con lo recto que representa la penetración y la impulsividad. Lo curvo es el camino y la pasividad, por eso se ha asociado la *harpé* con la vía indirecta, con el camino secreto del más allá. La guadaña es también el símbolo de la cosecha, tal como lo expresa la Biblia en el Antiguo Testamento y en el Apocalipsis es el elemento que arrebató las vidas. Es un símbolo típico de la muerte⁷⁷.

6.18. Iconos

A pesar de estar asociado a la Iglesia ortodoxa, este término ha sido secularizado y hoy en día significa solamente imagen. En el arte de los cementerios los iconos son imágenes de carácter religioso asociadas al cristianismo: Jesús, la Virgen y el Cristo crucificado.

6.19. Imagen

En el ámbito de este trabajo es la representación de una persona o de un objeto en su dimensión real.

6.20. Insignia

Adorno o diseño que también puede ser un símbolo heráldico. Este es el caso de la esfera armilar, para Portugal y de los cuervos en un barco que representan Lisboa. Este y otros muchos ejemplos se pueden ver en algunos monumentos funerarios. Podemos ver un escudo en algunos sarcófagos reales que demuestran la naturaleza del difunto.

6.21. Lechuza

En el sistema jeroglífico, la lechuza simboliza la muerte, la noche, el frío y la pasividad. También está relacionada con el reino del sol muerto, es decir, del sol bajo el horizonte cuando atraviesa el lago o el mar de las tinieblas.

6.22. Manos

Como elemento de representación simbólica, las manos fueron utilizadas desde tiempos remotos por la especie humana, como lo atestiguan las impresiones de manos dejadas por nuestros antepasados en las pinturas rupestres del Neolítico. La mano expresa la idea de actividad; mano y tacto están unidos.

Como elemento de expresión tiene muchos significados, por ejemplo: poner las manos en el fuego. Esta afirmación es una reminiscencia de una práctica medieval de derecho destinada a probar la inocencia de alguien ante Dios⁷⁸.

"Enseñar las manos es signo de descubrirse, de mostrarse en profundidad o entregarse. Esconderlas significa todo lo contrario. Con las manos, el bruto agarra, el hombre coge y el superior entrega, ofrece, sana. Pedir la mano es signo de pedir el cuerpo entero; al entregarla se ofrece el cuerpo (se detiene a alguien esposándole, tomándole las manos), de la misma manera que al entregar el cuerpo se da el alma; en realidad no puede existir una cosa sin la otra⁷⁹".

Las manos aparecen muy a menudo asociadas a las representaciones simbólicas de la muerte. En el antiguo Egipto representaban el alma, designada como *Ba / Bah* o *Ka*. El *Ba*

77. Véase Juan Eduardo Cirlot, *op.cit.*, p. 230.

78. *Encyclopédie des Symboles*. Librairie Générale Française, 1996. Artículo: "Main".

79. Juan Carlos Daza, *op. cit.*, p. 251.

permitía "la libertad de movimiento espiritual y de manifestarse; por ello, los dioses y el *Ba* de los difuntos humanos pueden moverse en el mundo del Más Allá"⁸⁰.

Según Sigfried Giedion, el *Ba* "es lo que más se aproxima al concepto cristiano del alma individual"⁸¹. Como símbolo, estaba representado por dos manos abiertas y en el Imperio Nuevo era representado "como un pájaro siniestro, con rostro humano y frecuentemente con manos humanas"⁸². En los cementerios de Lisboa (do Alto de S. João y Prazeres), es frecuente ver representaciones de manos en posición del típico apretón de manos. En general, es mediante el apretón de manos como se establece una relación de concordia y de aceptación de un principio común entre dos partes; se sella una voluntad.

En la francmasonería, el apretón de manos puede ser un símbolo de unión si las manos están cruzadas. Así como la vida y la muerte se justifican como secuencia de uno y otro principio, la concordancia es el elemento de aceptación de este determinismo, impuesta por nuestra condición biológica. El apretón de manos representa la unión y la aceptación de estos dos principios opuestos.

6.23. Motivo

Diseño o figura repetitivo, realizado a partir de un elemento sensible y que puede generar una figura compleja.

6.24. Mujer

El elemento femenino es uno de los clichés iconográficos más representativos de la muerte romántica e incluso de la propia estatuaria de este período, en particular las alegorías; recordemos la estatua de Eça de Queirós en Chiado o el monumento de António Augusto Aguiar en el cementerio de Prazeres, solo por citar dos ejemplos.



Figura 16. Cementerio Prazeres. Lisboa. Portugal

80. Pilar Fernández Uriel; Ana María Vázquez. *op. cit.*, p. 93.

81. *Op. cit.*, p. 103.

82. *Idem.*

La representación de la muerte romántica rescatada de los períodos clásicos utiliza a la mujer como modelo iconográfico, porque en el sentido esotérico del espíritu romántico la mujer es el alma (el alma del hombre) y su guía espiritual,

“En relación con la idea gnóstica de una mediadora personificada en Sofía y en la valoración cátara del amor humano como forma mística deja de ser el vaso elegido para la perpetuación de la especie, para convertirse en un ente profundamente espiritual y espiritualizador, cual aparece en Dante, en la pintura del prerrafaelismo Rossetti en los más altos románticos (Novalis Hoelderlin, Wagner) y en André Breton de l'Amour fou”⁸³.

Por otra parte, en lo referente al ritual de la muerte (*post-mortem*) siempre ha recaído en la mujer cuidar de las sepulturas y perpetuar la memoria de los muertos, como sigue haciéndolo hoy en día. La muerte es cosa de mujeres, así como el llanto por los difuntos (Figura 16). Esta concepción machista del culto a la muerte evidenciado claramente por la cultura y muy bien ilustrada por la iconografía, tiene un sentido “poético” (Figura 17) que el romanticismo no viene sino a prolongar⁸⁴ con interpretaciones más “metafísicas. (Figura. 18).

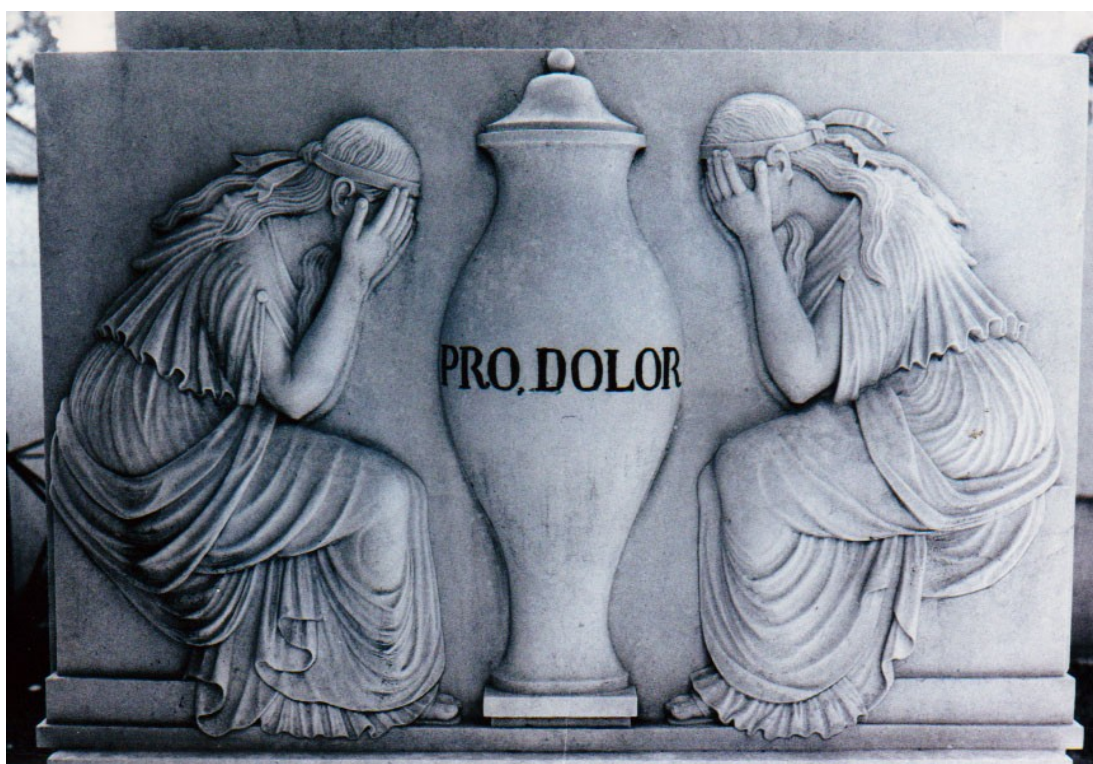


Figura 17. Cementerio do Alto de S. João. Lisboa. Portugal

Si repasamos un poco la iconografía de la muerte, desde el período griego hasta nuestros días, es siempre la mujer quien vemos junto a las sepulturas, como lo atestiguan las cerámicas griegas, los pasajes del Nuevo Testamento con la Virgen y María Magdalena a la muerte de Cristo⁸⁵, y que la ideología católica en la Edad Media recuperó en las pinturas de crucifixiones y de calvarios. La Pietà de Miguel Angel es un ejemplo más de este hecho. Finalmente, las representaciones femeninas del siglo pasado en los cementerios recorren esta lógica que acaba por ser una secuencia en el tiempo (Figura 19).

83. Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 65.

84. Basta tener presente la realidad social de nuestros días: es esencialmente a la mujer a la que le afecta la muerte. Ya hemos tratado este asunto de un modo más detallado en otro capítulo.

85. Mt. 27,61; Mc. 15,47; 16; 1-8; Lc. 23, 55-56; Jo. 20, 1-2.

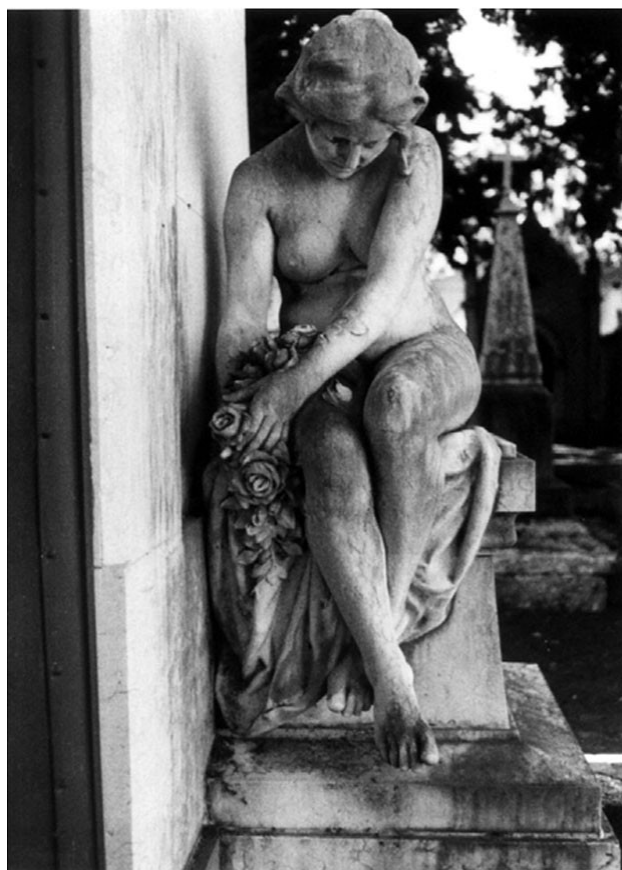


Figura 18. Cemeterio Prazeres. Lisboa. Portugal



Figura 19. Cemeterio do Alto de S. João. Lisboa. Portugal

Independientemente de las lecturas "simbólicas" sobre la figura de la mujer en los cementerios, este tipo de representación recupera el principio antropológico de la cultura que mencionamos, para revestirlo después con algunos aspectos literarios de las modas filosóficas del momento o de lecturas alegóricas e iconográficas que, por haberse repetido incansablemente, acaban por popularizarse.

6.25. Palma

Emblema clásico de la fecundidad y de la victoria. Para Jung es un símbolo del alma.

6.26. Paloma

Los eslavos consideran que al alma toma forma de paloma, después de la muerte. Participa del simbolismo general de todo animal alado (espiritualidad y poder de sublimación). Símbolo de las almas, motivo frecuente en el arte visigodo y románico.

En la incineración de los emperadores romanos también existía un animal alado que llevaba su alma al cielo, como lo describe Dion Casio⁸⁶ "desde lo más alto de la pira se suelta un águila como si saliera de una almena y vuelve hacia el cielo entre llamas llevando el alma del emperador de la tierra al cielo como creen los romanos".

6.27. Perro

Animal muy frecuente en las representaciones de la iconografía de la muerte. Como animal doméstico, es uno de los más antiguos y por esa razón es símbolo de confianza, de vigilancia y se considera también el guardián de la puerta del Más Allá. Los griegos acostumbraban a inmolarse un can que enterraban con el difunto para guiarlo en el Más Allá⁸⁷. En el antiguo Egipto, en sus apariciones el dios de los muertos, Anubis, toma la forma de un perro salvaje parecido a un chacal, y es él quien guía las almas⁸⁸. En muchas sepulturas egipcias aparecen formas de estos animales. En la Edad Media, el perro también se puede ver representado en los sarcófagos al pie de los yacentes —en particular de las damas— representando un símbolo de fidelidad conyugal. Es con esta lectura que ha sido representado el perro a los pies de Inés de Castro, en su sarcófago que se encuentra en el Monasterio de Alcobaza. "Tiene también, en el simbolismo cristiano, otra atribución —derivada del servicio del perro del pastor— y es guardián del rebaño, por lo que a veces es alegoría de sacerdote"⁸⁹.

En Lisboa, en los cementerios que estudiamos se encuentran representadas algunas imágenes de perros sobre las sepulturas. Se trata pues de un elemento iconográfico que se mantiene en el tiempo y en el espacio y acaba por representar los principios que mencionamos.

6.28. Plantas

Imagen de la vida. Simbolizan especialmente su carácter "naciente".

6.29. Puerta

La puerta representa el lugar de tránsito o el umbral entre dos espacios. "Psicoanalíticamente símbolo femenino que, por otro lado, implica todo el significado de agujero, de lo que permite el paso y es, consecuentemente, contrario al muro"⁹⁰.

En los ritos de la muerte, la puerta tiene ese significado de lugar de paso y representa en la iconografía una de las ideas de aquello que Arnold Van Gennep llama *ritos de separación*⁹¹, porque representa el umbral entre dos mundos. Las fachadas de los panteones son espacios donde el trabajo escultórico es más evidente y las puertas son el elemento que más sobresale.

86. Citado por Javier Arce. *Funus Imperatorum, los funerales de los emperadores romanos*, Madrid: Alianza Forma, 1990. p. 132.

87. *Encyclopédie des Symboles*. Librairie Générale Française, 1996. Artículo: "Chien".

88. *Idem*.

89. Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de Símbolos*, Editorial Labor, 1988, p. 359.

90. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 376.

91. Arnold Van Gennep. *Los Ritos de Paso*, Madrid: Taurus, 1986.

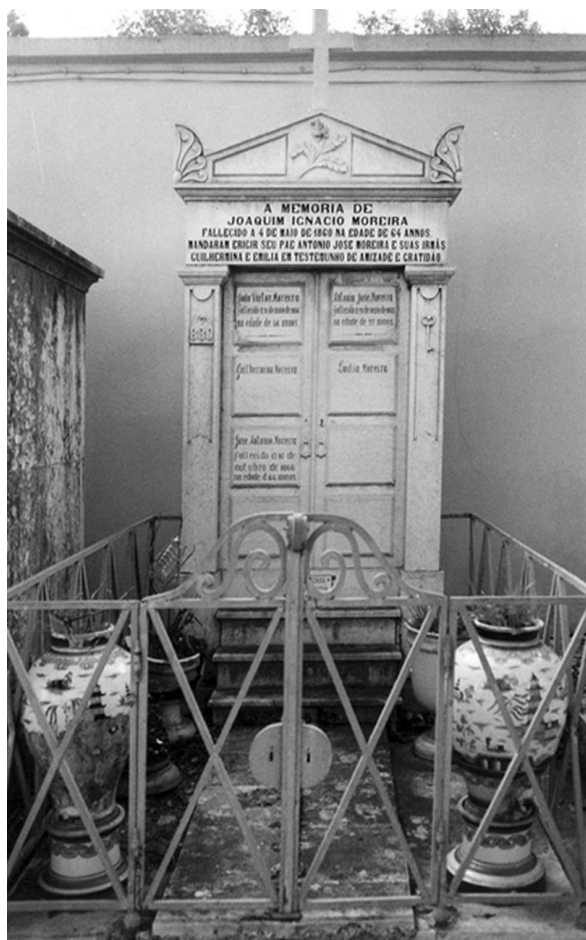


Figura 20. Cementerio do Alto de S. João. Lisboa. Portugal

La importancia de esta idea vinculada con la puerta es muy patente en el monumento a los muertos en el Cementerio Père-Lachaise en París, ejecutado por Bartholomé⁹². En este monumento, una serie de seres humanos desnudos están esperando para pasar la puerta en lo que será su último viaje. Canova también representó antes esta misma idea en el monumento funerario de la emperatriz Josefina.

En los cementerios que hemos estudiado hemos podido observar que la idea de la puerta como umbral también está evidenciada, en particular en algunos panteones donde esta es casi un arco de triunfo, con figuras femeninas esperando o en actitud de vigilia.

Sin embargo, la idea que más simboliza el principio de lugar de paso y símbolo de frontera se encuentra en el panteón nº 830⁹³ en el cementerio do Alto de S. João. Este panteón representa exclusivamente una puerta. Como elemento simbólico y debido a su frialdad obvia como representación, el espectador es invitado a participar en las ideas de final o de separación.

El *jazigo* 2901 (Prazeres) de los Marqueses da Paria de Monforte también expresa esa idea, con la diferencia de que aquí la puerta está enmarcada en una fachada de estilo románico y no tiene el mismo sentido evocativo del monumento anterior a pesar de haber sido construido de un modo más aparatoso.

6.30. Reloj de arena

Este es otro de los símbolos que casi nunca está solo y que, como el anterior se asocia con otro. Representa la inversión de las relaciones entre el mundo superior y el mundo inferior. Shiva, dios de la creación y de la destrucción lo invierte periódicamente. El reloj de arena está

92. Jacques Barozzi. *Le Cimetière du Père-Lachaise*, Éditions Ouest France, p. 22.

93. Véase nuestra descripción de este monumento en el punto 6.29. titulado Puerta.

relacionado con la cruz de san Andrés, que tiene el mismo significado. También es signo del tiempo que pasa inexorablemente. Connotado en la iconografía católica después del Concilio de Trento como simbolismo moral de la vanidad de los placeres terrenales, aparece con frecuencia en los bodegones del siglo XVII, por oposición al mundo celeste intemporal y de eternidad.

6.31. Signo

A diferencia de un símbolo, un signo representa algo concreto. Por ejemplo, el signo de la división sirve para identificar un proceso aritmético, al igual que la calavera sirve para identificar la idea de la muerte.

6.32. Silla

A pesar de no ser en sí misma un símbolo de la iconografía de la muerte, está muy presente, oculta o sublimada por imágenes que representan figuras humanas. En general son mujeres sentadas junto al monumento funerario en actitud de reflexión o de dolor, como pasando unos momentos en el lugar donde recuerdan a la persona fallecida para acompañarla.

6.34. Símbolo

Algo que representa otra cosa; a menudo lo invisible o lo inalcanzable. Los cementerios están llenos de símbolos: la paloma es un símbolo de paz, el perro de fidelidad, la rosa del amor, la serpiente comiéndose la cola es el símbolo de lo eterno.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCE, Javier. *Funus Imperatorum, los funerales de los emperadores romanos*, Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- ARGULLOL, Rafael. *La Atracción del Abismo*, Barcelona: Destino, 1983.
- AZARA, Pedro Azara. *La Casa e los Muertos*, Barcelona: Gustavo Gilli, 1999.
- BALTASAR, Basilio. *Necrológicas. Veinte años de muertes ilustres*, Palma de Mallorca: Biztoc, 1997.
- BAROZZI, Jacques. *Le Cimetière du Père-Lachaise: promenade au fil du temps*, Éditions Ouest France, 2007.
- BAYARD, Jean-Pierre. *Le Symbolisme du Caducée*, Paris: Éditions de la Maisnie, 1964.
- BLAY, Miguel. "El Monumento público". Madrid: Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Miguel Blay, 22 de mayo de 1910.
- BAUDRILLARD, Jean. *El Sistema de los Objetos*, México: Siglo XXI, 1969.
- BOHIGAS, Oriol. "Los Cementerios como Catalogo de Arquitectura". En: *CAU: Construcción, Arquitectura, Urbanismo*, 17; 1973; pp. 56-63.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*, Madrid: Labor, 1988.
- COELHO, António Matias. *Atitudes perante a Morte*, Coimbra: Livraria Minerva, 1991.
- D'ANGELO, Paolo. *A Estética do Romantismo*, Lisboa: Ed. Estampa, 1998.
- DA SILVA LOURO, P. Henrique. *Capelas dos ossos na arquidiocese de Évora*, Évora, 1992.
- DARIAS PRINCIPE, Alberto. "Arquitectura del siglo XIX". En: *Cuadernos de Arte Español*, 37, Madrid: Historia 16, 1991.
- DAZA, Juan Carlos. *Diccionario Akal de Francmasonería*, Madrid, 1997.
- DUVIGNAUD, Jean. *El Sacrificio inútil*, México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- EÇA DE QUEIRÓS, J. M. *O Primo Basilio*, Porto: Porto Editora, [1878] 1996.

- Encyclopédie des symboles*. Éd. française établie sous la direction de Michel Cazenave, coll. "La Pochothèque" (Le Livre de Poche), Librairie Générale Française, 1996.
- ESPÍRITO SANTO, Moses. *Comunidade rural ao norte do Tejo, seguido de Vinte Anos depois*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1999.
- FERNÁNDEZ URIEL, Pilar; VÁZQUEZ DE HOYS, Ana María. *Diccionario del Mundo Antiguo*, Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- FRANCASTEL, Galiene Pierre. *El Retrato*, Madrid: Cátedra, 1988.
- GARCÍA TEIJEIRO, Manuel. *Epigramas funerarios griegos*, Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1992.
- GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*, Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- GUÉNON, René. *El Simbolismo de la Cruz*, Barcelona: Ediciones Obelisco, 1984.
- HORTOLÀ, Policarp. "Prehistoria y Hombre prehistórico, contexto semántico". En: *Revista de Arqueología*, enero, 189, 1997.
- KRAUSS, Rosalind E. *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid: Ediciones Akal, 2002.
- LE GOFF, Jacques. "Documento/Monumento". En: *Memoria-Historia*, Enciclopedia Einaudi, vol. I, Lisboa: I.N-C.M, 1984.
- MOITA FLORES, Francisco. *Cemiterios de Lisboa: entre o Real e o Imaginário*, Lisboa: C. Municipal de Lisboa, 1993.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Cultura simbólica. Arte efímero en Nueva España*, Junta de Andalucía, 1991.
- PINA CASTRO, Isabel. "Ritos e Imaginario da Morte em Testamentos dos séculos XIV e XV". En: J. Mattoso, *O Reino dos Mortos na Idade Média peninsular*, Lisboa, 1996; pp. 125-164.
- RIEGL, Alois. *El Culto moderno de los monumentos*, Madrid: Visor, 1987.
- RODRÍGUEZ CORIA, Javier. *Epitafios, la voz de los cementerios*, Madrid: Ed. Vosa, 1995.
- SAIAL, Joaquim. *Estatutaria portuguesa dos anos 30*, Lisboa: Bertrand.
- THOMAS, Louis-Vincent. *Antropología de la Muerte*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- VAN GENNEP, Anold. *Los Ritos de Paso*, Madrid: Taurus, 1986.
- VELOSO, Carlos. *As capelas dos ossos em Portugal*, Livraria Minerva, 1993.