

Evolución del arte escultórico funerario en Cartagena en el tránsito del siglo XIX al XX *

Diego ORTIZ MARTÍNEZ
*Licenciado en Historia ***

Resumen: En el último tercio del siglo XIX el arte funerario se convierte en un reflejo de estatus social de la burguesía dominante, de sus virtudes y cualidades, construyéndose fastuosos panteones que aludían a la perfecta vida cristiana de los difuntos. Por el contrario, en el primer tercio del siglo XX los temas iconográficos se simplifican, incidiendo en los valores humanos de la muerte (desconsuelo, dolor o nostalgia) lo que se traduce en una demanda más estandarizada, industrializada casi, con modelos rápidamente aceptados porque son más baratos y ponen este arte a disposición de capas más amplias de la sociedad.

Palabras clave: Arte funerario; simbolismo; escultura; eclecticismo; modernismo.

Evolution of funerary sculptural art in Cartagena from the 19th to the 20th century

Abstract: In the last third of the 19th century the funeral art turns into a reflection of social status of the dominant middle class, of his virtues and qualities, there being constructed magnificent pantheons that were alluding to the perfect Christian life of the deceased. On the contrary, in the first third of the 20th century the iconographic topics are simplified, affecting in the human values of the death (affliction, pain or nostalgia) what is translated in a more standardized demand, industrialized almost, by rapidly accepted models because they are cheaper and put this art at the disposal of more wide caps of the company.

Key words: Funeral art; symbolism; sculpture; eclecticism; modernism.

* III Congreso Etnográfico Nacional del Campo de Cartagena dedicado a la «Religiosidad Popular en el Campo de Cartagena. El monasterio de San Ginés de la Jara». Cartagena, 24, 25 y 26 de octubre de 2012.

** Email: diegortizmartinez@hotmail.com.

1. EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX

Uno de los lugares donde la pujante burguesía cartagenera de la segunda mitad del siglo XIX intentó dejar patente su nuevo estatus económico y social fue en la erección de los sepulcros y panteones del Cementerio de Nuestra Señora de los Remedios, inaugurado en 1868. Estos sepulcros traducían la misma jerarquía social ciudadana y su simbología representaba las virtudes y cualidades de la clase dominante. El simbolismo de estas construcciones presenta una gran variedad de matices que permitía hacer también alusión a la perfecta vida cristiana llevada a cabo por sus propietarios. Por ese motivo uno de los temas más repetidos fue el de las Virtudes Teologales (Fe, Esperanza y Caridad).

El repertorio de la temática funeraria incluye una gran variedad de símbolos, tales como el reloj de arena alado (fugacidad de la vida), la antorcha (purificación), fuego y jarrón flameante (transformación y regeneración y victoria del bien sobre el mal), mariposa (resurrección), lechuza (muerte, noche y sabiduría), corona de laurel (inmortalidad), rosas (perfección), caduceo con las serpientes enfrentadas (equilibrio) y la serpiente (justicia divina e inmortalidad).¹

Para la construcción de los más fastuosos de estos monumentos sepulcrales, cuya estética se centra en el historicismo y el eclecticismo, los adinerados burgueses locales confiaron en la pareja artística formada por el arquitecto Carlos Mancha y el escultor Francisco Requena. El primero, nacido en 1827 en la localidad murciana de La Raya, fue autor de numerosas construcciones en la ciudad durante la reconstrucción de ésta tras el episodio del Cantón, actividad que alternó durante varias décadas con el de arquitecto municipal, así como de otras entidades de la ciudad. Por su parte, el escultor, nacido en 1840, fue autor de decoraciones de varias de las construcciones de Mancha, así como de otras en establecimientos comerciales, iglesias, monumentos ciudadanos y numerosas esculturas en materiales tan diversos como mármol, barro o hierro.²

De entre las obras que salieron de los talleres que ambos compartían en la calle San Agustín destaca, en primer lugar, el panteón de Andrés Pedreño (Fig. 1). Inspirado en una litografía de 1846 que recogía el panteón de la familia Boode en el cementerio parisino de Père Lachaise,³ debió ser construido hacia 1875, fecha en la que también culminaron los trabajos de su fastuosa residencia,

1 CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1995 (11ª edición).

2 ORTIZ MARTÍNEZ, D.: *De Francisco Salzillo a Francisco Requena: la escultura en Cartagena en los siglos XVIII y XIX*, Asociación Belenista de Cartagena-La Unión, Cartagena, 1998.

3 MORENO ATANCE, A. M.: *Cementerios murcianos: arte y arquitectura*, Memoria presentada para optar al grado de Doctor bajo la dirección de Carlos Saguar Quer, Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 237-238

construida por Mancha con la colaboración del propio Requena. De diseño clasicista, basado en la arquitectura greco-romana, tiene un cuerpo cilíndrico con un pórtico adosado cuyo arco de medio punto descansa sobre columnas dóricas, cerrando el pórtico un frontón con el nombre de la familia propietaria. La decoración en relieve de la obra arquitectónica se basa en ramilletes, paños, flores de lis, láureos, serpientes, rosetas, relojes de arena y palmetas. La entrada al panteón está flanqueada por dos esculturas sedentes de piedra artificial, representando a la Esperanza y la Caridad, situándose la Fe sobre el frontón.

Para los comerciantes Juan Crespo y Manuel Picó construyeron Mancha y Requena un panteón que comenzó a colocarse en el cementerio en junio de 1874.⁴ En forma de edículo ligeramente rectangular (Fig. 2), y con algunos –escasos– elementos tomados del arte neogótico, sus frentes están formados por arcadas con pilastras adosadas a los pilares. La decoración en piedra artificial, en los intercolumnios y el friso en forma de relieve y en la cornisa de bustos, recoge relojes de arena alados, lechuzas, antorchas, serpientes, mariposas, calaveras con alas de murciélago y coronas de espinas en lo que a los relieves se refiere, en tanto que en la cornisa, enmarcados por coronas de rosas, se encuentran las Virtudes Teologales y el caduceo con las serpientes enfrentadas. Un sarcófago coronado por un reloj de arena alado en el interior del acceso a la cripta y los desagües metálicos en forma de pez que aparecen en las esquinas, completan la decoración.



Fig. 1. Panteón Pedreño.



Fig. 2. Panteón Crespo y Picó.

4 *El Eco de Cartagena*, 20-VI-1874.

Singular, por su decoración, es el construido para la familia del platero Anastasio Andrés y cuya cronología podríamos fijar como anterior a 1876, año de la muerte de su propietario.⁵ Su ornamentación se realizó, en piedra artificial, a base de motivos tomados del ritual masónico. Así, la fachada del panteón se articula en torno a cuatro pilastras, rematadas por capiteles jónicos, en cuyo interior aparecen agrupaciones florales y palmetas. Las dos centrales enmarcan el acceso a la cripta, constituyendo una transposición simbólica de la que Hiram colocó ante el templo de Jerusalén (Jakín a la derecha y Boaz a la izquierda). El intercolumnio de la derecha ubica una decoración consistente en el caduceo con las serpientes enfrentadas, en tanto que el de la izquierda presenta un conjunto de atributos de la masonería, tales como, entre otros, el triángulo equilátero (alusivo a la Igualdad, Libertad y Fraternidad), la piedra labrada, en forma de capitel jónico (que representa al hombre educado), la piedra cúbica (símbolo de las exigencias constructivas del hombre), el compás (que hace referencia a la equidistancia entre todos los hombres) y la escuadra (que se refiere a la rectitud de la vida). Sobre el primer cuerpo aparece un amplio friso carente de ornamentación en cuya zona central, más adelantada, figura el nombre del propietario. La composición se remata con una base escalonada, en dos alturas, sobre el cuerpo central, en cuyos ángulos y dentro de sendas palmetas se encuentra la estrella de David (alusiva a la figura humana). Encima del segundo zócalo se encuentra la escultura de bulto redondo de un cordero con la cruz con oriflama, símbolo de Cristo y su triunfo, acostado sobre el Libro de los Siete Sellos de la visión de San Juan en el Apocalipsis. Esta presencia debe obedecer al hecho de que el juramento masónico de fidelidad se hacía sobre el libro de una religión monoteísta y que en el caso de los masones cristianos eran los textos del citado evangelista.⁶

Menor importancia tiene la escultura en el Panteón Rolandi, construido hacia 1870 en estilo neogótico con planta octogonal y cúpula escamada. En esta obra la decoración escultórica se refugia en las caladas agujas de los contrafuertes, donde aparecen relojes de arena, antorchas, abejas, murciélagos, coronas, ánforas y atributos de la Pasión. Asimismo son destacables las gárgolas metálicas situadas, con la función de desagües, en los propios contrafuertes.

Igual sucede con el Panteón Sacristá, finalizado en 1889 –Mancha había fallecido el año anterior por lo que la mayor parte de la labor correspondería a Requena–. En muy mal estado debido a la erosión de la piedra artificial con la que fue construido, su principal ornamentación consiste en un busto de Cristo dentro de un medallón formado por dos volutas desplegadas colocado sobre la puerta de acceso.

5 *El Eco de Cartagena*, 28-I-1876.

6 FERRER BENIMELÍ, J.A.: *Prólogo* en AYALA PÉREZ, J.A.: *La masonería en la Región de Murcia*, Ediciones Mediterráneo, Murcia, 1986, pp. 13-24.

También en solitario realizó Requena el panteón de Pedro Conesa Calderón, concebido a modo de representación del Calvario. Sobre una fachada rocosa se sitúan las tres cruces, en tanto que en aquella están representados, en relieve, atributos de la Pasión, tales como la corona de espinas, la soga con la que se ató a Cristo a la columna, el sudario, la escalera utilizada para el Descendimiento y el escudo de Longinos (que incluye una cabeza de Gorgona). Panteón que luego Requena repetiría, con un incremento en la decoración, en el cementerio de la vecina localidad de La Unión.

En cuanto a los mausoleos, el más importante es el de José Martínez de la Peña (Fig. 3), fechable hacia 1872, año del fallecimiento del personaje al que está dedicado. Es una construcción de tipología clasicista en la que, sobre zócalo de piedra, se eleva el mausoleo propiamente dicho, que arranca de una moldura de mármol blanco encima de la cual se alza un cuerpo cúbico de mármol negro con una franja central blanca del mismo material. En los cuatro frentes de este cuerpo se sitúan lápidas de mármol blanco con epígrafes del Libro de Job y el Evangelio de San Juan referentes a la esperanza cristiana de vida después de la muerte. Sobre el cuerpo descrito se halla otro cubo de mármol negro al cual se encuentran adosadas ocho pilastras de mármol blanco y en el centro de los intercolumnios que éstas forman hay cuatro relieves representando las Virtudes Teologales y el caduceo. Finaliza este cuerpo con un friso y una cornisa de mármol igualmente blanco, rematándose el monumento con una escultura de bulto redondo de un ángel de mármol blanco.



Fig. 3. Panteón
Martínez de la Peña

En forma de obelisco construyeron Mancha y Requena varios mausoleos, el más antiguo es el de Pedro Asuar del Baño, construido con anterioridad a 1875, fecha de fallecimiento del dueño, consiste en un elevado pedestal sobre el que se alza un jarrón flameante. El primer cuerpo es un zócalo cuadrangular de piedra artificial en cuyo frente aparece la inscripción con el nombre del propietario. El epígrafe se halla rematado por un frontón y en el interior de éste se ubica una corona de laurel. Sus lados terminan en sendas palmetas, resultando el conjunto a modo de una estela funeraria griega. El segundo cuerpo es rectangular y finaliza con una moldura de decoración geométrica y en el frente unas serpientes en torno a unas antorchas. Finalmente, una pequeña base cóncava decorada con un ramillete de flores y una estrella de cinco puntas, alegoría de la figura humana en la simbología masónica. Sobre esa base se alza el motivo ornamental principal, un jarrón flameante cubierto por un manto anudado a una corona de rosas que, en su zona frontal, enmarca el busto de un anciano calvo y barbado (¿Cronos?).

Una reelaboración posterior de este mausoleo es el de la familia Ladrón de Güevara. Se alza sobre un elevado pedestal cúbico de piedra artificial en cuyo frente, bajo unas formas que fingen un frontón rematado por una cruz, se insertan los epígrafes funerarios y sobre ellos tres coronas de laurel unidas entre sí por una cinta que se anuda sobre la corona central. Encima de este pedestal un zócalo y unas molduras de las que arranca un cuerpo rectangular en cuyos frentes se encuentran los bustos, enmarcados en unos medallones ovalados formados a base de dos volutas desplegadas, de las Virtudes Teologales. El remate del mausoleo es, de nuevo, un jarrón flameante de características similares al descrito en el monumento de Pedro Asuar. En las esquinas de la plataforma superior aparecen palmetas que cobijan símbolos funerarios como el reloj de arena alado, la lechuzza, la mariposa y la serpiente.

De esta tipología del obelisco cabe citar el dedicado a la memoria del poeta cartagenero José Martínez Monroy. Aunque actualmente está destruido, conservándose tan sólo el primer cuerpo –carente de todo tipo de ornamentación– tenemos una descripción periodística de la misma publicada con motivo de su inauguración en abril de 1877. Consistía en «un precioso obelisco de carácter griego: la coronación del pedestal está decorada en sus ángulos con palmetas del mismo género y en el frente en altorrelieve la cruz, símbolo del cristianismo, llevando en cada uno de los costados coronas de siemprevivas, también en altorrelieve. La inscripción sólo dice José Martínez Monroy. El obelisco finaliza con una aguja cuadrangular del citado género que termina en punta, llevando adosadas a uno de sus frentes la lira griega con las cuerdas rotas y un tallo de laurel enlazado con la lira pendiente de un rosetón figurando un pensamiento del que parten las cintas que sujetan los atributos. El obelisco mide de altura total 4 metros, 57 centímetros: el zócalo 1,44 de ancho por 0,52 de alto; la base 0,84,

su coronación o cornisa 0,44 de altura; el zócalo de la aguja 0,70 por 0,56 y ésta 1,81 de altura».⁷

Aunque podríamos hacer más extensa la relación de panteones y mausoleos de interés de esta época existentes en el cementerio de Cartagena, creemos que los anteriores son, posiblemente, los más representativos del estilo historicista y ecléctico que se impuso en las décadas finales del siglo XIX. Lo que sí que tenemos que hacer mención es de la presencia de esculturas que decoran enterramientos en suelo y la mayor parte de las cuales están realizadas en cerámica, concretamente en gres a alta temperatura, y que han sido perfectamente estudiadas por Moreno Atance.⁸ Algunas están realizadas, como atestigua el sello que llevan en su peana, en la fábrica alemana de Villeroy Bach de Merzig, que en aquella época tenía tratos comerciales con las factorías de producción de loza y cristal existentes en Cartagena. Como ha señalado la autora mencionada, pese a ser obras seriadas son de gran calidad estética y técnica. En ellas se encuentran dos tipos, las de ángeles, como las existentes en las sepulturas de Manuel Belmonte, José Álvarez del Valle (Fig. 4) y Josefa Meroño; y las de dolientes, figuras que aparecen representadas mostrando aflicción y el desconsuelo que el fallecimiento provocó a los familiares de los desaparecidos. Estas se encuentran en las sepulturas de la familia Sasselly Briones (Fig. 5), Vicente Sánchez y familia Moreno Calderón.



Fig. 4. Sepultura Álvarez del Valle.



Fig. 5. Sepultura Sasselly Briones.

⁷ *El Eco de Cartagena*, 14-IV-1877.

⁸ MORENO ATANCE, A.M.: *Op. cit.*, pp. 248-252.

2. LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

La escultura funeraria de los años iniciales del siglo XX se va alejando progresivamente de lo que fue ésta manifestación artística en las últimas décadas de la centuria anterior, algo que es claramente perceptible en el caso de Cartagena. Así, frente a los monumentales panteones y mausoleos que reproducían, a escala, las fastuosas residencias de los miembros de la burguesía local –y que se caracterizaban por su alta carga simbólica en exaltación de las virtudes del difunto, la muerte, la transitoriedad de la vida y la divinidad– en las primeras décadas de la pasada centuria surgen obras donde los temas iconográficos se simplifican, incidiendo sobre todo en los valores humanos de la muerte, tales como el desconsuelo, el dolor o la nostalgia, que vienen a sustituir al «triumfo» burgués del siglo anterior.⁹

Estas transformaciones, fruto también de las nuevas actitudes religiosas, sociales y económicas, se traducen en una demanda más estandarizada, industrializada casi, con modelos que son rápidamente aceptados porque, entre otras cosas, son más baratos y ponen este arte a disposición de capas más amplias de la sociedad. De hecho, ya no serán tan sólo los escultores los que lleven a cabo trabajos de este tipo, sino que los propios marmolistas, ante la necesidad de satisfacer la demanda de la cada vez más numerosa clientela, convierten sus talleres en lugares donde se construyen sepulcros, mausoleos y lápidas que en ocasiones son prefabricados para que el comitente pueda elegir el que más se adapta a sus deseos y recursos económicos. Esto es posible porque se disponía también de catálogos con dibujos y fotografías que recogían la escultura funeraria que se estaba llevando a cabo en España y en diversos países de Europa. Entre ellos el cliente podía elegir según su gusto y posibilidades, lo que se tradujo en esa seriación de las obras a la que estamos haciendo mención. Buena prueba de ello son las fotografías publicadas por Gómez de Rueda, que le fueron cedidas por los marmolistas Plácido Ruiz e hijos de Murcia, que recogen panteones y mausoleos de los cementerios de Viena, Múnich, Berlín y Frankfurt.¹⁰ Igualmente, el escultor valenciano Eugenio Carbonell Mir, que fue contratado para la realización de un panteón en el cementerio cartagenero, tenía en su poder libros sobre los cementerios del centro de Europa e Italia.¹¹

9 REYERO, C. y FREIXA, M.: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999, p. 391.

10 GÓMEZ DE RUEDA, I.: *El arte y el recuerdo. Formas escultóricas de la muerte en los cementerios de Murcia hasta las primeras décadas del siglo XX*, Real Academia Alfonso X El Sabio, Murcia, 1998, p. 90.

11 RODRIGO ZARZOSA, C.: «El escultor valenciano Eugenio Carbonell Mir», *Ars Longa* 7-8, 1996-97, pp. 247-261.

En la necrópolis cartagenera se imponen, como resultado de lo expuesto, nuevos tipos de panteones. Entre ellos cabe citar los que se conforman por una serie de tumbas en el suelo en cuyo centro se alza una gran cruz sobre pedestal. También son abundantes aquellos en los que la sepultura está presidida por una pequeña capilla de formas sencillas y, en ocasiones, rasgos goticistas, preparadas para acoger una imagen de devoción (Fig. 6). Aparece, igualmente, un modelo difundido en otros cementerios –como, por ejemplo, el de Nuestro Padre Jesús de Murcia–, que consiste en una rememoración del Calvario a base de un montecillo que sirve de pedestal a una cruz y que constituye un buen exponente de ese abandono de los temas historicistas decimonónicos en beneficio de un lenguaje de signo modernista ligado a la naturaleza y a una religiosidad más pura (Fig. 7). También se mantienen algunos tipos que eran frecuentes en la etapa anterior, como la columna truncada rematada con cruces, capiteles o vasijas rituales (Fig. 8), manteniéndose también las consistentes en la reelaboración del tema del obelisco con carácter funerario (Fig. 9).

En cuanto a los sepulcros con estatuas, en las primeras décadas del siglo XX se reducen bastante. Quizás la más destacable sea la existente en la tumba de B. Meca, que representa un ángel que camina pausadamente con una cruz tras él y portando una rama de olivo en una mano y levantando la otra hacia el cielo como recordando a la divinidad o la existencia del más allá. En su base se puede leer «Carrara 1923», lo que nos indica la procedencia italiana de la escultura (Fig. 10). La iconografía del ángel, en su acepción de elemento de reflexión sobre la muerte, el silencio, el dolor del adiós, el destino y la fugacidad de las cosas, es muy típica de este momento.¹² También de mármol italiano es una escultura del Sagrado Corazón de Jesús entronizado que decora el sepulcro de Vicente Navarro. A estas esculturas marmóreas podemos añadir la Virgen de Fátima del sepulcro de la familia de Rafaell Valls y las realizadas en arenisca o piedra artificial –por lo cual presentan un diferentes estados de degradación debido a la menor perdurabilidad de tales materiales– como el Cristo Crucificado, hoy completamente destrozado, del perteneciente a la familia Ramos Rosas y la figura femenina apoyada en una cruz del sepulcro de la familia de Abdón Bas.

El mármol era el material preferido para las obras de este período y, dentro de éste, el de Carrara, del que Cartagena era uno de los puntos de entrada de los barcos que lo transportaban hasta nuestro país. La preferencia por esta piedra obedecía a que, al ser orgánicamente puro y estar libre de elementos extraños, se consideraba como el más apropiado para la expresión de lo ideal. También su blancura y fino grano, que una vez pulido presenta una superficie tersa y limpia

12 MORALES SARO, M.C.: «Paraísos de mármol. La imagen del ángel en la escultura funeraria modernista», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo II-4, 1990.



Fig. 6. Sepulturas goticistas.



Fig. 7. Sepultura tipo Calvario.



Fig. 8. Sepultura de columna con vasija ritual.



Fig. 9. Sepultura tipo obelisco funerario.



Fig. 10. Sepultura de B. Meca.

de impurezas, eran aspectos valorados. El problema es que era muy caro y por ese motivo la mayoría del mármol que se utiliza en Cartagena y el resto de cementerios de la Región es el de las cercanas canteras almerienses de Macael.¹³ Ese motivo, el del precio, hizo que se empleara también mucho en la construcción de panteones, sepulcros y mausoleos la piedra común, entre ella la arenisca, que ha soportado bastante mal el paso del tiempo y la erosión, y la caliza y el granito, sin olvidar la piedra artificial.

Es destacable en este momento en el caso del cementerio cartagenero lo que ha sido descrito como una «inusual concentración de arquitectura egiptizante».¹⁴ Porque en dicho camposanto se pueden encontrar hasta tres buenos ejemplos de panteones neoegepcios, como los de Aguirre, Celestino Martínez e Hinojal. Estas construcciones funerarias tienen también la particularidad, no habitual en otras producciones similares en el resto de España, de que imitan casas particulares representadas en pinturas del Imperio Nuevo o templos de época lágida o romana. Saguar Quer cree que la explicación habría que buscarla en el gusto personal del arquitecto Víctor Beltrí o, lo que también cae dentro de lo posible, en el extraordinario auge que alcanzó la masonería en Cartagena. Porque no hay que olvidar que elementos egipcios como Hathor, Isis, Osiris, Ra, las palmetas y capiteles lotiformes y papiriformes o las esfinges, forman parte del universo simbólico de la masonería.¹⁵

El estilo neoegepcio había tenido tres medios principales para introducirse en nuestro país. Este tipo de arte, tan acorde con la mentalidad «revival» que preside el gusto y el arte de finales del siglo XIX, tuvo una gran difusión a través de las revistas ilustradas, donde se publicaban fotografías de los abundantes pabellones neoegepcios construidos para las distintas exposiciones universales que se celebraron en aquellos años. Estas construcciones, junto con otras de tipo indio, chino o japonés, pretendían ser una muestra de exotismo, al tiempo que un reclamo para atraer público. Un segundo factor de penetración fueron los artículos y monografías que se publicaron estudiando diferentes aspectos del arte del país de los faraones, resultado de excavaciones y descubrimientos que se estaban llevando a cabo y que suscitaban un gran interés entre los especialistas pero también entre el público en general. Finalmente, una tercera vía, no de menor importancia, fueron las escenografías teatrales. Obras como «Nabuco» demues-

13 GÓMEZ DE RUEDA, I.: *Op. cit.*, pp. 75-78.

14 SAGUAR QUER, C.: «La corte de Faraón: egiptomanía en la arquitectura española», en GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. (Ed.): *El orientalismo desde el sur*, Editorial Anthropos y Junta de Andalucía, Sevilla, 1999, pp. 288-322.

15 MARTÍN LÓPEZ, D.: «Arte y masonería. Consideraciones metodológicas para su estudio», *Revista de Estudios Históricos de la Masonería latinoamericana y caribeña* 1-2, diciembre 2009-abril 2010, pp. 18-36

tran hasta que punto se había puesto de moda Egipto en este período. Así, estas decoraciones y su reproducción en las citadas revistas gráficas también sirvieron para la difusión de esta estética entre amplias capas de la sociedad española.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que el neoejipcio tenía en España un competidor que podríamos calificar como de «autóctono» a la hora de querer recrear ambientes exóticos, tal y como era el arte hispano-musulmán y el mudéjar, en los que se crearon infinidad de obras en este período.¹⁶ Por ello el neoejipcio se utilizó más para decoraciones que para construcciones arquitectónicas.¹⁷

En el ámbito de la arquitectura funeraria de estilo neoejipcio en nuestro país, los principales antecedentes habría que buscarlos en algunos mausoleos erigidos en el cementerio de Montjuich (Barcelona), tales como el conocidísimo de la familia Batlló (construido en 1865 por el arquitecto José Vilaseca) o el de la familia de Pilar Soler (obra de Leandro Albareda). En nuestra región, siendo Cartagena y su cementerio de Nuestra Señora de los Remedios el lugar donde se encuentran los mejores exponentes del neoejipcio, el primer ejemplo hay que buscarlo, sin embargo, en Cieza, en el panteón de Diego Trigueros, datable en 1901.¹⁸

El más antiguo de los tres panteones neoejipcios del cementerio de Nuestra Señora de los Remedios es el de la familia Aguirre, obra del arquitecto Víctor Beltrí de 1906 (Fig. 11). Se trata de un templete «distilo in antis» con muros en talud y cubierta rematada por gola egipcia. Las columnas del frente aparecen embutidas en un muro que se levanta hasta media altura, tal y como es frecuente encontrar en los templos ptolemaicos. Los capiteles palmiformes tienen la complejidad que adquieren en dicho período debido a la influencia griega. Los fustes con incisiones y la puerta de entrada, que también se presenta en talud y coronada por gola, aparece independizada de las columnas para conseguir una mayor efecto plástico que es subrayado por el aparejo rústico y el motivo escultórico con una cruz patada que corona el conjunto.¹⁹ Saguar Quer considera que este panteón puede estar inspirado en una pintura que decora la tumba del escultor Ipy en la necrópolis de Deir el-Medina, perteneciente a la XIX Dinastía, en la que se representa una casa o quiosco de jardín al que se asemeja la construcción funeraria de Cartagena.²⁰

16 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. y HERNANDO SEBASTIÁN, P.L.: «Entre lotos y papiros: El estilo neoejipcio en Zaragoza», *Artígrama* 11, 1994-95, pp. 451-470.

17 Un ejemplo en Cartagena sería la decoración del Café Imperial, realizada en 1888 por el pintor Sanmiguel y el escultor Requena. Vid. ORTIZ MARTÍNEZ, D.: *Op. cit.* p. 192 y ORTIZ MARTÍNEZ, D.: «Manuel Sanmiguel. Un pintor catalán en la Región de Murcia en la segunda mitad del siglo XIX», *Murcia Histórica* 5, mayo-junio 1999, pp. 49-64.

18 MORENO ATANCE, A.M.: *Op. cit.*, pp. 25-257.

19 Ibidem.

20 SAGUAR QUER, C.: «Egiptomanía y arquitectura en España (1840-1940)», *Goya* 259-260, Madrid, 1997, pp. 386-406.



Fig. 11. Panteón Aguirre.

Fig. 12. Panteón
Celestino Martínez.

De 1921 data el panteón construido por la familia de Celestino Martínez (Fig. 12). En este caso no está documentada la autoría –en el panteón Aguirre aparece tallada la firma de Víctor Beltrí– pero podría estar dentro de la producción del arquitecto tortosino que ya había trabajado para la familia de Celestino Martínez en la construcción del Gran Hotel. Sin embargo, también hay que tener en cuenta que estas construcciones no eran siempre obras de arquitectos, sino que los talleres establecidos en torno al cementerio se dedicaban a la erección de panteones, ocupándose no sólo de la parte ornamental sino también de la pro-

piamente constructiva.²¹ Este panteón tiene un pórtico tetrástilo donde las columnas laterales son palmiformes y las dos centrales hathóricas. En este caso, la fuente de inspiración pudo estar en grabados que representaran templos egipcios de época tardía, caso, según Saguar Quer, de los de Hathor en Dendera y Khnum en Esna o en tumbas como la de Petosiris, sacerdote de Thot, en Tuna el Gebel. Consideramos posible que el autor del panteón se pudiera inspirar en alguno de los dos primeros, pero no en el tercero de los ejemplos citados porque el sepulcro de Petosiris fue descubierto en 1919 y excavado a partir de dicho momento por Gustave Lefebvre, quien publicó los resultados de sus trabajos en 1924, cuando el panteón de Celestino Martínez ya había sido construido.²²

Para la familia Hinojal se erigió el tercer panteón neoegecio del cementerio de Cartagena (Fig. 13). Sigue la estructura del destinado a Celestino Martínez, pero su estética está más próxima al Art Decó y muy alejada del historicismo arqueológico que caracterizaba a aquel y al panteón Aguirre, lo que podría indicar que su autor no fue Beltrí y sí quizás un arquitecto más familiarizado con la estética decó, como Lorenzo Ros. Sea quien sea su autor, la construcción se alza en una parcela de gran amplitud que permitió trazar un amplio jardín en su entrada. Los capiteles son papiroiformes y la cruz que corona el remate se alza sobre un disco solar con alas desplegadas.



Panteón de la familia Hinojal

21 PÉREZ ROJAS, F.J.: *Cartagena 1874-1936 (Transformación urbana y arquitectura)*, Editora Regional de Murcia, Murcia, 1986, p. 354.

22 Sobre estas construcciones egipcias vid. BLANCO FREJEIRO, A.: *El arte egipcio (y 2)*. Historia del Arte Historia 16 tomo II, Madrid, 1989 y *Los grandes descubrimientos de la arqueología* tomo II, Planeta-Agostini, Barcelona, 1989, pp. 208-216.

3. LOS ARTÍFICES: ESCULTORES Y MARMOLISTAS

Entre los escultores que se dedicaron a realizar trabajos para el Cementerio de Nuestra Señora de los Remedios se puede citar, en primer lugar, a Antonio Pérez Ayala. Nacido en Murcia hacia 1872 y establecido en Cartagena en torno a 1890, tal y como se puede deducir de la información contenida en el padrón municipal de habitantes del año 1921. En este documento, el citado declara tener 49 años, ser natural de Murcia, de profesión escultor y estar residiendo en Cartagena 30 años. En ese momento el domicilio familiar estaba en el número 9 de la calle de la Gloria, en tanto que su taller se ubicaba en el 21 de la calle Palas, contando con una sucursal en Madrid que se encontraba situado en un solar existente en la calle Sombrerete, número 9.²³

Pese a esa estancia en Cartagena desde finales del siglo XIX, los primeros datos documentales que poseemos de este escultor datan de 1918,²⁴ año en el que también realizó el sepulcro propiedad de Consuelo Salmerón Izquierdo, donde la anteriormente descrita iconografía del Calvario se enriquece con una profusa decoración floral. Su autoría está documentada al aparecer su firma en el ángulo inferior izquierdo de lápida. También firmado está el mausoleo de Ginés López, una especie de obelisco muy ornamentado con palmetas y diversas agrupaciones florales.

Una escasa nómina de realizaciones documentadas de este artífice que comparte esa característica con su hermano Luis Pérez Ayala. Este había nacido, igualmente, en Murcia, hacia 1892 y se estableció en Cartagena hacia 1906, posiblemente atraído por el trabajo que su hermano pudiera tener y las expectativas que para alguien como él, que se declaraba escultor, ofrecía entonces la ciudad. Luis Pérez vivía en 1921 con su hermano en el citado domicilio de la calle de la Gloria.

Los primeros trabajos de este autor de los que tenemos referencias documentales los realizó entre los años 1924 y 1925 en el edificio de la Junta de Obras del Puerto, en cuya memoria de trabajos de construcción aparece como marmolista junto al tallista local Antonio Miguel Ibáñez.²⁵ Sus talleres estaban situados en el número 14 de la calle Caballero donde llevaba a cabo «los trabajos tan bien conocidos en Cartagena, sobre todo los que se refieren a mausoleos, lápi-

23 Archivo Municipal de Cartagena (en adelante AMC): Padrón municipal de habitantes correspondientes al 4º, 5º, 6º, 7º y 8º cuarteles, 1921, f. 21 v. y *Guía Comercial de Cartagena*, Cartagena, 1921, p. 120.

24 *El Porvenir*, 23-IX-1918.

25 RUBIO PAREDES, J. M.: *Cartagena puerto de mar*, Lunwerg Ediciones y Autoridad Portuaria de Cartagena, Barcelona, 2005, p. 400.

das, etc.» a que hacía referencia la prensa local en 1927. En ella también se hacía mención a que en ese momento estaba realizando –al margen de decoraciones para domicilios particulares– el sarcófago del célebre torero cartagenero Gavira. Todo ello sin dejar de incidir en que en su taller se construían «mausoleos de todas clases, desde los precios más modestos a los más caros. Lápidas y todos los artículos similares».²⁶

El mausoleo erigido a la memoria de Enrique Cano Iribarne «Gavira», torero cartagenero muerto pocos meses atrás en la plaza de toros de Madrid, fue inaugurado el 1 de noviembre de 1927. La lápida presenta esculpido un capote de brega arrollado en torno a un estoque de muerte y se puede leer como escueto epitafio la frase «A Gavira, sus amigos». Al margen de este sepulcro, cuya escultura no es de gran calidad, hemos podido documentar el perteneciente a la familia Peñas, que aunque no está firmado si tiene inscrita la dirección de su taller y que presenta características formales, aunque con una decoración menos profusa, al realizado por su hermano para Ginés López. Como hemos visto, Luis Pérez se adaptaba a cualquier presupuesto por modesto que fuera. Eso es lo que debió hacer en la tumba de María Sánchez Martínez, donde a pesar de su sencillez, si que figura la firma del autor, semiborrada por el tiempo, como pasa con otras inscripciones del resto de talleres locales.

También escultor era Mariano López Sánchez, cuya primera obra conocida es la escultura del Sagrado Corazón, de piedra de Novelda y más de dos metros de altura, que se colocó como remate de la fachada de la iglesia dedicada a dicha advocación –conocida como San Diego por los cartageneros– tras la reforma a la que fue sometida por Víctor Beltrí a partir de 1925 y que fue colocada en su emplazamiento un año más tarde.²⁷ Este escultor trabajaba en el establecimiento de marmolería que regentaba, en los números 28 y 30 de la calle San Diego, Vicente Eulogio Picó, tal y como nos informa la prensa local al afirmar que «allí el maestro de talleres, célebre artista en escultura y trabajos en mármol, es don Mariano López, que goza de gran fama entre los profesionales y conocedores del ramo, habiendo sido en muchas ocasiones felicidadísimo por el arte y acierto de sus trabajos».²⁸

En esos talleres de Vicente Eulogio Picó, fallecido unos meses antes, se llevaba a cabo en 1927, como informaba Cartagena Nueva, la construcción «con toda suntuosidad la tumba del marino insigne e ilustre Isaac Peral, monumental panteón, que en el cementerio constituirá la mejor obra» (Fig. 14). En

26 *Cartagena Nueva*, 22-X-1927 y *El Porvenir*, 31-X-1927.

27 *El Eco de Cartagena*, 23-III-1926 y *Cartagena Nueva*, 28-IV-1926.

28 *Cartagena Nueva*, 22-X-1927.



Fig. 14. Tumba de Isaac Peral

esta obra, trazada por Beltrí y el escultor José Moya Ketterer –que efectuó los relieves en bronce con temas marinos que decoran los laterales–, Mariano López se encargaría del sarcófago que, labrado en mármol blanco y negro y cubierto por un sudario blanco de piedra, se sostiene, sobre un basamento cuya simplicidad le confiere un aire de modernidad, sobre cuatro ménsulas invertidas con hojas de acanto.

Pese a la innegable maestría de Mariano López, éste se veía obligado a trabajar por cuenta ajena. Tal dependencia económica se podría buscar en la falta de trabajo que había por entonces en la ciudad, inmersa en una situación de crisis. Precisamente de eso se quejaba Mariano López, junto a Salvador Balaguer y José (Llarbona) Sánchez, otros dos artesanos activos en la ciudad, en 1934, cuando remitieron una carta a la prensa lamentándose de que un banquero y un arquitecto de la ciudad habían encargado la construcción de un panteón en el cementerio cartagenero a un contratista de Murcia «con gran perjuicio de los obreros cartageneros que tan faltos de trabajo están», retando a quienes habían encargado la obra a que demostraran que «en Cartagena no hay obreros capacitados para esa clase de trabajos y que en Murcia le han hecho el panteón más barato».²⁹ Tal situación también provocó que López se viera obligado a aceptar el trabajo de encargado, que desempeñaba en 1935, en otro taller de marmolería, el existente en la calle Palas, cuyo dueño era Ernesto Pérez García, posiblemente hijo –debido a la coincidencia de apellido y ubicación del taller– de Antonio Pérez Ayala.

²⁹ *La Tierra*, 4-VII-1934.

Durante su permanencia en los talleres de Vicente Eulogio Picó, y al margen de obras como lápidas para edificios públicos o rotulación de calles y decoraciones en viviendas particulares y establecimientos comerciales, bajo su dirección se hicieron sepulcros como los de Mariano Gómez e hijos y Juan Serra, consistentes en cruz con sudario y decoraciones florales, y el de la familia Martínez Azcoytía, donde se puede destacar la existencia del escudo heráldico de los propietarios, ornamentación típica de la época en otros lugares de la Región pero poco abundante en la necrópolis cartagenera. Estas obras, como otras más sencillas, son reconocibles por figurar en ellas las iniciales de Vicente Eulogio Picó o la dirección de su taller en la calle de San Diego.

José Llarbona Sánchez era otro escultor activo en la ciudad en aquellos años y que alternaba tanto trabajos decorativos en edificios o iglesias con la de construcción de panteones y sepulcros en el cementerio. Este artífice era natural de Gibraltar, donde había nacido hacia 1865, estableciéndose en Cartagena en torno a 1890, ya que en el censo municipal de 1921 declaraba llevar 30 años residiendo en Cartagena y que su profesión era la de escultor.³⁰ Su obrador se hallaba situado en la calle Sagasta y se anunciaba en la prensa cartagenera como *Grandes Talleres de Escultura y modelado en yeso*, informándose también de que disponía de mármoles de todas clases.³¹ Junto a él trabajaba y vivía su sobrino político, Francisco Madrid, nacido en 1901 y marmolista de profesión.

Son numerosas las obras que conocemos de Llarbona en el cementerio cartagenero, identificadas por figurar en los sepulcros la dirección de sus talleres (Sagasta, 31 o Jabonerías, 31, ya que de ambas maneras se conoce dicha calle en la ciudad) y, en menor medida, su propio nombre. Sepulcros donde se utiliza frecuentemente la piedra caliza y el granito y cuyas decoraciones se basan fundamentalmente en decoraciones florales. También utiliza temas como la columna rematada por un recipiente ritual (panteón Balsalobre). Destacados en su producción son el sepulcro de José Verdú, donde se aúnan piedra caliza y bronce, material éste último en el que están realizados el crucificado de la estela que remata el monumento funerario y un relieve, en el frontal del mismo, con dos figuras clásicas de estilo griego que rodean unos motivos decorativos a base de erotes y una especie de Kylix. El otro es el erigido por el esposo de María Díaz Vivancos en memoria de ésta. Allí, en caliza gris y bronce, al margen de un banco donde el viudo se sentaría para sentirse cerca de la fallecida, se pueden ver las tablas de la Ley, una semiesfera terráquea donde los continentes han sido sustituidos por agrupaciones florales y unos jarrones donde, en el perímetro del recipiente del

30 AMC: Libro 178. Padrón de habitantes correspondientes al 1º, 2º, 3º y 4º cuartel (1921) f. 9 v.

31 *La Discusión*, 6-XII-1913 y *El Duende Rojo*, 7-VI-1914.

que surgen las flores pétreas, se pueden ver elementos simbólicos de distintas religiones –característica ésta más destacable del panteón– entre los que podemos citar la esvástica y la estrella de David.

El único caso de un escultor foráneo al que se encargó un trabajo para el cementerio cartagenero que conocemos es el del valenciano Carbonell Mir –nacido en 1871 y formado en la Escuela Superior de Bellas Artes de su ciudad natal, donde realizó más de cien panteones– quien estaba construyendo el destinado a la familia del marqués de Fuente el Sol.

En cuanto a los marmolistas, hay que citar entre los activos a caballo entre los dos siglos, a Jacinto Melgares, establecido en el número 20 de la calle Aire, y Juan Ramón Núñez, que lo tenía en el 14 de la calle Palas. Del primero hemos podido localizar una serie de sepulcros firmados correspondientes a los años 1897 y 1898 y ubicados casi todos en la misma zona del cementerio. Presentan invariablemente en la lápida una cruz en torno a la cual se sitúa una filacteria donde se inscribe el nombre de los propietarios y en la cabecera unas capillas, de piedra artificial, más o menos neogóticas, preparadas para acoger una imagen de devoción. De Juan Ramón Núñez hemos podido identificar –al constar su nombre y domicilio– el panteón de Tomás Sánchez Gallardo, rematado por una escultura cerámica de la casa Villeroy Bach de Merzig, lo que nos lleva a plantearnos la posibilidad de que fuera uno de los responsables de la comercialización en Cartagena de estos elementos escultóricos, frecuentes en la necrópolis local.

Apartir de la segunda década del siglo se incrementa el número de obradores que se dedican a la realización de construcciones funerarias. Uno de ellos fue el de Salvador Balaguer en Santa Lucía, de donde salieron –al margen de obras civiles– panteones como el hoy desaparecido de los camilleros de la Cruz Roja, realizado bajo dirección de Víctor Beltrí y consistente en «cuatro nichos con cabida total para doce enterramientos y dos espaciosos osarios [en cuyo centro] se alza un esbelto mausoleo rematado por la cruz y en el que van esculpidas las insignias de la Cruz Roja. Rodean al panteón unas preciosas columnas de bronce que sostienen artística cadena de hierro galvanizado [...] regalo de la Constructora Naval». ³² A ellos podemos añadir una serie de mausoleos donde aparece su firma o el domicilio de su taller –Molina 33, Santa Lucía–, todas ellas obras de menor calidad que la de sus contemporáneos, siendo un buen ejemplo el de Antonio Soriano, que consiste en un Calvario de tosca ejecución.

Contemporáneo de Balaguer es Federico García Ruiz, con talleres en Villalba 31 y Cuatro Santos 34, ³³ y que entre 1918 y 1919 vivió un conflicto

³² *El Porvenir*, 9-X-1926 y *Cartagena Nueva*, 9- X-1926.

³³ *El Porvenir*, 3-V-1919.

con la junta del cementerio –por cuestiones políticas que escapan del objeto de este trabajo–, que le quiso impedir trabajar en la necrópolis cartagenera. Según el censo de población de 1921 su residencia en Cartagena se remontaba tan sólo a tres años atrás y era originario de Oran, por lo que poseía la nacionalidad francesa. En cuanto a su edad, figura la de 18 años, dato que creemos que es un error del redactor del padrón.³⁴ Aunque con motivo del pleito con la junta del cementerio declaraba, en enero de 1919, que tenía contratados trabajos en el campo-santo por valor de 80.000 pesetas y había contratado a más operarios,³⁵ tan sólo hemos podido localizar un creación suya claramente identificable –al constatar el domicilio de sus talleres–, lo que no quiere decir que su labor no fuera abundante, ya que no todos los panteones de destacada ornamentación aparecen firmados e, incluso, en muchos casos el paso del tiempo ha desgastado la piedra eliminando estas firmas pétreas.

Finalmente, hay que citar a Enrique Celdrán, con talleres establecidos en la calle San Vicente, artífice del que, aunque se declaraba cantero más que marmolista y de hecho conocemos su participación en obras de cantería de la época, hemos podido encontrar su firma en algunas sepulturas del cementerio de Nuestra Señora de los Remedios.

34 AMC: Libro 178, f. 230 v.

35 *El Porvenir* 28-I-1919.