



EL CEMENTERIO DE BILBAO:
PATRIMONIO FUNERARIO Y MEMORIA (DE
LA VIDA) EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

Ana Arnaiz



EL CEMENTERIO DE BILBAO:

PATRIMONIO FUNERARIO Y MEMORIA (DE LA VIDA) EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

Ana Arnaiz

Las antiguas sociedades se las arreglaban para que el recuerdo, sustituto de la vida, fuese eterno y que por lo menos la cosa que decía la muerte fuese ella misma inmortal. Era el Monumento.

Roland Barthes¹

BREVE CRÓNICA INAGURAL DEL CEMENTERIO DE VISTA ALEGRE

SON las diez y media de la mañana del día 27 de abril de 1902. Alrededor de treinta personalidades de la Villa de Bilbao que representan oficialmente a instituciones civiles y eclesiásticas se encuentran presentes en el nuevo Cementerio de Vista Alegre para celebrar su inauguración.

El alcalde don Baldomero Villasante y Anchustegui y el Excelentísimo é Ilustrísimo señor don Ramón Fernández de Piérola y López de Luzuriaga, obispo de la diócesis que oficiará la bendición del terreno cementerial, son los máximos representantes simbólicos que encabezan la relación de asistentes a esta ceremonia. Como invitados de excepción asisten el ex-alcalde don Gregorio de la Revilla e Ingunza *en recuerdo de la intervención que tuvo en el expediente del cementerio durante su gestión*² y el actual arquitecto director de las obras don Enrique Epalza y Chanfreau³.

¹ BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1997 (1ª ed. 1989), p. 162.

² Acta inaugural del Cementerio de Vista Alegre, en Expediente relativo a la "Bendición del Cementerio de Vista Alegre". A. M: B. (Archivo Municipal de Bilbao), Sección 5ª, Leg. 144, Nº 2, Año 1902, fol. 20. Se hace notar que las referencias a Expedientes, Legajos y Documentos que aparecen en el presente texto son las consultadas durante la realización de mi Tesis doctoral (y citadas en la misma), defendida en 1992 en la Facultad de Bellas Artes, en el Departamento de Escultura de la Universidad del País Vasco / EHU. Fue dirigida por la Dra. Dña. Adelina MOYA y publicada como: ARNAIZ GÓMEZ, A. *La memoria evocada. Vista Alegre, un cementerio para Bilbao, Bilbao*, Universidad del País Vasco / EHU, Colección de Tesis.

³ Para datos biográficos de este arquitecto consultar la reciente monografía: MAS, E. *Enrique Epalza. Arquitecto para Bilbao en un cambio de siglo (del XIX al XX)*, Bilbao, Muelle de Uribitarte Editores S. L y Fundación Bilbao 700-III Millenium Fundazioa, s/f, y también de MAS, E., col. Viñas, José Mª, *Arquitectos Municipales de Bilbao*. Ayuntamiento, Área de Cultura y Turismo, 2001. Consultar este mismo texto para el Arquitecto Municipal Edesio Garamendi. Asimismo existe el siguiente texto: EPALZA, E., *Reseña de una visita a algunos hospitales españoles y extranjeros (Hospital de Bilbao)*, Bilbao, Imprenta Casa Misericordia, 1899.

⁴ IMSFC. Instituto Municipal de Servicios Funerarios y Cementerios.1894.

⁵ ELIADE, M., citado por BOLLNOW, O. F., *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969, p. 132.

⁶ Acta inaugural del Cementerio de Vista Alegre, A. M. B., Sección 5ª, Leg. 144, fols. 9 al 15 y 20.



Detalle del muro que delimita el recinto del camposanto de Bilbao.

En el lugar también está presente el recuerdo y la memoria del gran ausente del día, don Edesio Garamendi, arquitecto jefe municipal, que tuvo el encargo de comenzar el llamado *Proyecto de Cementerio de Derio para la Ilustre Villa de Bilbao*⁴, en el que trabajó hasta su fallecimiento en 1899.

CEREMONIA, LITURGIA Y ESCENOGRAFÍA CEMENTERIAL

En esta ceremonia inaugural, la bendición del solar destinado a las inhumaciones era uno de los actos protocolarios previstos, establecido, además, como requisito imprescindible para la habilitación del nuevo cementerio. Después del proceso que condujo a finales del siglo XIX a la municipalización de los cementerios, las disposiciones legales establecían que la administración, cuidado y dirección de los mismos corresponden a los ayuntamientos, haciendo preceptivo igualmente que su suelo debía ser sagrado. El valor ritual de esta ceremonia venía a diferenciar desde ese momento la cualidad *sacra* del espacio del continente cementerial, *lleno de fuerzas significativas*⁵, respecto del espacio profano exterior.

La liturgia para esta ceremonia estaba dictada por el Ritual Romano en su capítulo sobre la Bendición de Cementerios. Para poder celebrarla estaba proyectada una escenografía que ocupaba todo el espacio cementerial e incluía elementos significativos como cruces pintadas de negro, situadas en el centro y los cuatro extremos del cementerio; tres velas delante de cada cruz que posteriormente el oficiante elevaba, encendidas, sobre la cabeza y los brazos de la misma; así como recipientes con agua para las aspersiones, sal e incienso. También se introducían elementos sonoros tales como pláticas, oraciones (con variaciones del tono de voz especificadas), salmos, letanías y cánticos. Finalmente, comenzando exactamente por la derecha, se debía recorrer el perímetro del cementerio mientras se rociaba con agua a cada lado del camino, haciendo paradas en cada cruz para ser incensadas. Cuando el oficiante que bendecía era obispo como en este caso, debía vestirse con amito, alba, cíngulo, estola y pluvial de color blanco, ir tocado con mitra sencilla y portar báculo.

Así establecidas las cuestiones litúrgicas, su Ilustrísima revestido de pontifical dirigió a la concurrencia una plática alusiva al acto en la capilla del cementerio. A continuación, se trasladaron *al centro del recinto en donde se entonaron los cantos religiosos y practicaron las ceremonias de ritual; recorriendo acto seguido el perímetro del cementerio y procediendo a su bendición; volviendo nuevamente al punto de partida con lo cual quedó ultimado tan solemne acto; celebrándose a continuación el Santo Sacrificio de la Misa por el señor capellán del cementerio, con objeto de que dieran cumplimiento al precepto los concurrentes a la ceremonia*⁶.



El interior de la capilla también fue escenario de los actos de inauguración del Cementerio.

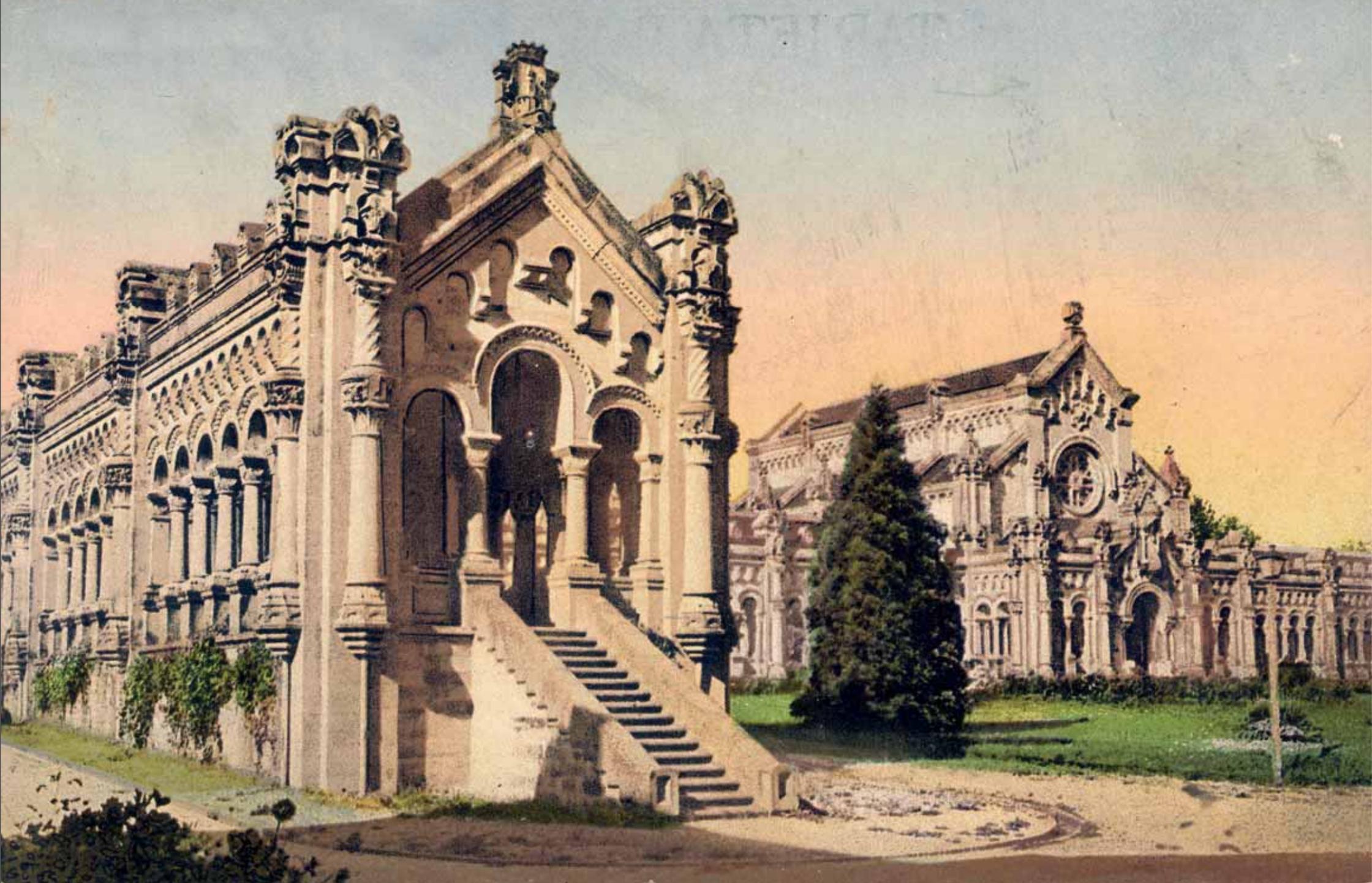
ARTE, CEMENTERIO Y CIUDAD. ENTRE LO SIMBÓLICO Y LO FUNCIONAL

Como resultado de la actitud ante la muerte propia del comienzo del siglo XX en el que predominaban las prácticas de la religión católica, el ceremonial comentado implantaba una cualidad significativa en el espacio del cementerio al sacralizarlo. De este modo, la sociedad responsable de la edificación del Cementerio de Vista Alegre, conocedora de la funcionalidad higiénica que determina al suelo cementerial, materializaba también la necesidad de fundamentar su dimensión simbólica. Una dimensión ya dispensada por el Arte, que siempre ha alcanzado históricamente un valor de uso cuando su tarea se articula con el espacio público y los procesos urbanizadores. Substancialmente sucede en el caso de la constitución de un cementerio, cuando la mediación específica de la escultura y la arquitectura trabajan unitariamente para erigir un lugar que debe dar cuenta de aquellos acontecimientos en los que el pensamiento del hombre se encuentra con su propio límite para comprender la finitud de los cuerpos: el sentido de la muerte para la vida.

Con la distancia que da el tiempo, es interesante reparar, desde el punto de vista de la producción cultural, en los diferentes niveles de representación que permanecen implícitos en este lugar cementerial. Y, consecuentemente, evidenciar que tanto el capital artístico que se pone en circulación con las operaciones hechas desde lo disciplinar de la arquitectura y la escultura, como el capital edificante, social y cultural enunciado por la época que lo erige, articulan siempre la falta real constitutiva del sujeto, que se reactualiza en la imagen del cementerio. Por ello, el modo de espacializar y monumentalizar el lugar para la muerte, concita e interpelela un capital cultural, y cultural de valor intemporal. Inspirados por la intensidad de la experiencia, los sujetos depositan en este lugar la forma de vivir, la actitud ante la muerte propia de su época, dejando un diálogo siempre abierto que viene renovándose con cada cambio de paradigma cultural.

Retomar este diálogo hoy, en 2007, que el Cementerio de Bilbao continúa desempeñando su servicio ininterrumpido transcurridos 105 años de su inauguración, supone preguntarse por el sentido de su vigencia. Lo anacrónico de la breve crónica arriba mencionada contiene suficientes elementos para observar que, más allá de la función higiénica que sigue cumpliendo este cementerio, ciertos rasgos de su función simbólica original están deslizándose hacia otros usos más propios de la cultura llamada postmoderna.

Es, precisamente, esta distancia temporal aludida (1902-2007) la que permite establecer en el Cementerio de Bilbao la disociación entre los elementos significantes de este dispositivo monumental. Siendo así que, a



Galería lateral y fachada de la capilla en una antigua postal de principios del siglo XX.



medida que el cementerio se vacía del contenido ritual y memorial que lo hizo emerger, aumenta el valor (de cambio) asignado a la imagen cementerial emanada del valor añadido que le confieren la escultura y la arquitectura. Es decir, que el dispositivo monumental de carácter funerario, concebido en origen para instituir un lugar diferenciado donde pudieran tener expresión social los rituales de duelo y separación del difunto y, fundamentalmente, para contener su memoria, desplaza el sentido profundo de su estética simbólica hacia la apariencia de su imagen artística con el fin de situarse en la red de producciones culturales y museísticas que la ciudad de Bilbao oferta a través de su agenda cultural.

Una imagen como Cementerio de Bilbao que, en definitiva, le permite identificarse más con la funcionalidad del sistema de los planes estratégicos pensados para la metrópoli de Bilbao, que evocar como Cementerio de Vista Alegre aquella aventura moderna de las ciudades ilustradas del siglo XVIII. En éstas, bajo la categoría de *arquitectura fúnebre*⁷, fue reinventado el cementerio moderno como un complejo dispositivo de carácter monumental y memorial que, además de regular su función higiénica para la ciudad, establecía el nuevo modo que tenían los habitantes de la ciudad de los vivos de entender su relación con la muerte. Un dispositivo propiamente urbano, imaginado para materializar la eterna paradoja en la que se articula (para el sentido de la colectividad) la necesidad higiénica de eliminar los cuerpos muertos con la afectación emocional que provoca en el sujeto la desaparición de los que fallecen.

Pero además de los obligados y contingentes cumplimientos economicistas, desde el punto de vista de la producción cultural trascendental, el reencuentro del Cementerio de Vista Alegre en el centenario de su inauguración con la ciudad postmoderna⁸ que hoy es Bilbao, materializaría la memoria de la ciudad, condensándola en una imagen de referencia que permitiría reconstruir no sólo su pasado, sino tomar conciencia de la identidad del propio presente. Si como dice el pensador y sociólogo Maurice Halbwachs⁹, la memoria es (también) una función simbólica y el recuerdo colectivo se traza con la localización de sus marcos espaciales y temporales, el actual Cementerio de Bilbao (así nombrado institucionalmente desde 2007) podría ser, más allá de su actual potencial artístico, el puente simbólico que, por su condición de monumentalidad, mantendría articulada la imagen cambiante y fluida de la ciudad con su identidad continua y constante.

Un puente, algo espaciado, que permita salvar la lejanía temporal, espacial y cultural que media entre la imagen fundacional del viejo puente y la iglesia de San Antón (frente a las Siete Calles del Casco Viejo) institucionalizada en el escudo oficial de la ciudad, y la imagen del Puppy de Jeff Koons (frente al Museo Guggenheim y el nuevo Abandoibarra) que sitúan a Bilbao en el mapa de la globalidad. Sin embargo, entre estas dos imágenes urbanas que se corresponden con tiempos más históricos la primera, y con tiempos postmodernos la segunda, faltan el tiempo y la imagen del Bilbao moderno. La grúa llamada "Carola" y la "Chimenea" de la antigua fábrica de Etxebarria elevándose sobre el suelo de un cementerio industrial des-

⁷ BOULLE, E. L., *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985, (ed. orig. hacia 1793).

⁸ AMENDOLA, G., *La ciudad Postmoderna. Magia y Miedo de la Metrópolis Contemporánea*, Madrid, Celeste, 2000.

⁹ ROSSI, A., "La tesis de Maurice Halbwachs", en *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995 (edición original 1971), pp. 244-249.

- ¹⁰ VIVAS CIARRUSTA, I., *Entre la Escultura y el Mobiliario urbano. Del Monumento hacia la Escultura y sus derivaciones como Mobiliario en el espacio público urbano. El caso de Bilbao: Regeneración urbana de la ciudad postindustrial*, Leioa, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Colección de Tesis, 2005.
- ¹¹ DELGADO, M., *El animal público*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 26. La cita que se referencia está también puesta en relación por el propio Delgado con el texto de ARGAN, G. C., *Historia del Arte como historia de la ciudad*, Barcelona, Laia, 1984, pp. 211-213.
- ¹² SÁNCHEZ CAPDEQUI, C., “Morir”, en *Diccionario de la Existencia. Asuntos relevantes de la vida humana*. ORTIZ-OSÉS, A. y LANCEROS, P. (dirs), Barcelona, Antrhopos; México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 2006, p. 387.
- ¹³ HEIDEGGER, M., “Construir, Habitar, Pensar”, Apéndice 1, en BARAÑANO, K. puede consultarse en *Husserl-Heidegger-Chillida. El concepto de espacio en la Filosofía y la Plástica del siglo XX*, s/l, XI Cursos de Verano. II Cursos Europeos, 1991, p. 153.
- ¹⁴ OTEIZA, J., “Propósito Experimental, 1956-57” en BADIOLA, T. et alt., catálogo exposición *Oteiza. Propósito experimental*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1.988, p. 227.
- ¹⁵ FULLAONDO, J. D., “Cementerio en San Sebastián”, *El Croquis* (Revista de Arquitectura), nº 26, agosto-octubre 1986. Además de una entrevista con Fullaondo, el artículo incluye la memoria de este proyecto de cementerio, en el que participan también las arquitectas: Marta Maiz, M^a Jesús Muñoz y Enrique Herrada.

afectado, son las ruinas monumentalizadas de la imagen borrada de la ciudad bilbaína de hierro y su (casi) pasado reciente nacido de la Revolución Industrial. Estas imágenes que dan cuenta de la transformación del paisaje urbano de Bilbao con la fluidez de La Ría atravesándolo, se completan con la imagen de los puentes nuevos (firmados por arquitectos “de marca”) junto a los antiguos, convertidos en metáforas espaciales líquidas, que unen la temporalidad que fue con la que está siendo¹⁰.

Porque la ciudad –como el arte, como la vida– debe entenderse en gerundio, construyéndose en el tiempo, y representándose en sus espacios significantes, donde *las relaciones urbanas estructurándose (...) elaborando y reelaborando sus definiciones y sus propiedades dificultan el discernimiento sobre lo real, lo estructural y lo necesario. Una ciudad que cambia de hora en hora, de minuto en minuto, hecha de imágenes, de sensaciones, de impulsos mentales, una ciudad cuya contemplación nos colocaría en el umbral mismo de una estética del suceso*¹¹.

Precisamente por esta manera de manifestarse lo urbano en la época postmoderna, caracterizada por la velocidad en continua aceleración, viene bien la metáfora del puente como lo que marca y une algo espaciado. Como un hito en lo temporal, a modo de memento mori para esta contemporaneidad, que volviera a entregar al hombre actual el significado *del acontecer y constante pasar que, al traspasarnos, permite recordar lo que los humanos son radicalmente: efímeros*¹². Que diera de nuevo contenido a la existencia y que, además, *domiciliara el estar del hombre* en palabras de Heidegger; y, también, como *el lugar de alojamiento a la constelación de tierra y cielo, de lo divino y de lo mortal*¹³. Crear estos lugares, ha sido siempre propio de la Arquitectura y de la Escultura en relación al espacio público o, lo que es lo mismo, la tarea del Arte, su trabajo y su técnica, como *una forma de mirar la realidad*, según dice el esteta Valeriano Bozal. Una tarea que nos permite a los hombres erigir en símbolo la experiencia de la *falta* y conciliar el desasosiego ante la caducidad de la vida.

*No busco en este concepto de Estatua lo que tenemos, sino lo que nos falta*¹⁴, escribía, precisamente el artista Jorge Oteiza en su “Propósito experimental. 1956-57”, el texto que acompañaba al trabajo escultórico con el que ganó la IV Bienal de Sao Paulo de la que se cumple el cincuenta aniversario. Estimulado tanto por su pensamiento estético sobre la idea de monumentalidad para la ciudad moderna por su deber de artista (moderno), como por su continuo resolverse con la muerte como hombre, trabajó también con Juan Daniel Fullaondo¹⁵ y otros arquitectos en el proyecto no construido *Izarrak alde* (1985), un cementerio para la ciudad de San Sebastián. En esta memoria se rechazaba la idea de cementerio *como residencia de los muertos o ciudades de llegada*, tensándola con aquella de la muerte como viaje, pero un *viaje como partida a un más allá que puede estar fuera de este mundo o en éste. A la fórmula ‘aquí yacen’, se oponía ‘desde aquí han partido, se han ido’*. Y, como en su escultura, concluía con la idea de cementerio *como la construcción espacial vacía y sagrada*. Recuperaba así la idea de la *estela funeraria* presente en



su vida de escultor, sus proyectos llamados “arquitectónicos” y sus escritos como derivación de lo religioso: *no es silencio. Es la imagen religiosa de la ausencia civil del hombre actual*¹⁶ decía hace (ya) cincuenta años.

La idea de cementerio oteiciano arriba citada, quiere tener en este texto la función de enlazar y sostener la posibilidad de una cadena significativa compuesta de los efectos educativos de diferentes obras de arte llamado funerario, en la que se debe asociar, desde 1903, la noción de *culto moderno a los monumentos* enunciada por Riegl. Este autor dice que *el valor rememorativo intencionado tiene desde el principio, esto es desde que se erige el monumento, el firme propósito de, en cierto modo, no permitir que ese momento se convierte nunca en pasado, de que se mantenga siempre presente y vivo en la conciencia de la posteridad (...) el valor rememorativo aspira de modo rotundo a la inmortalidad, al eterno presente, al permanente estado de génesis*¹⁷.

Estas obras, entendidas a la luz de la noción de monumento funerario y, también de la idea de monumentalidad moderna, configurarían un paisaje real e imaginario en el que se encadenan imágenes desde los primeros enterramientos hechos por el hombre. Una serie que, habiendo atravesando el momento de inflexión que supuso el proyecto de moderno con la revolución cementerial, continúan trabajando por un imposible: sostener el valor espiritual del arte en la actualidad, particularmente ante preguntas como las que Baudrillard hizo ya en 1997. *¿Cómo puede una máquina semejante seguir funcionando en medio de la desilusión crítica y del frenesí comercial? Si la respuesta es que puede, ¿cuánto va a durar este ilusionismo: cien años, doscientos? ¿Tendrá derecho el arte a una existencia segunda, interminable, semejante en ello a los servicios secretos, que, como se sabe, hace ya mucho tiempo que no tienen secretos que robar o intercambiar, pero siguen floreciendo en plena superstición de su utilidad y dando pasto a la crónica mitológica?*¹⁸

Como es sabido, las respuestas a estas preguntas están indiscutiblemente unidas a un modo de entender la gestión del arte y, en el caso que nos ocupa, la ciudad de los vivos y de los muertos. Ahora, avanzadas estas cuestiones, corresponde evidenciar que la cadena monumental de obras es, en realidad, tan interminable como la serie de personas muertas, ya que bajo el punto de vista del derecho a la memoria de la vida, sus espacios de representación no deberían ser desiguales. Sin embargo, es sabido que, tanto las economías espaciales y libidinales como las estéticas, establecen sus correspondientes segregaciones y que el arte, su historia, y su crítica, han acordado qué obras escapan al tiempo.

A pesar de la pérdida de sentido de los rituales funerarios, del crecimiento de la incineración y de un laicismo en ascenso (y, precisamente, por ello), desde los años noventa del siglo anterior se viene reclamando la atención y cuidado del patrimonio funerario. Esta circunstancia ha puesto de nuevo en valor los cementerios modernos y, como en la época ilustrada que los ideó, repensarlos como *laboratorios de arquitectura, jardinería y escultura*. Esta nueva tradición, *la de recuperar la vieja dignidad de los ritos y las arquitecturas funera-*

¹⁶ OTEIZA, J., “Propósito Experimental”, op cit, p. 227.

¹⁷ RIEGL, A., *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, Madrid, Visor, 1987 (ed. orig. 1903), p. 67.

¹⁸ BAUDRILLARD, J., *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 68.

rias es también una forma de soñar: una forma esperanzada de imaginar, desde la ciudad de los muertos, la comunidad civil de los vivos, escribía en 1991 el arquitecto y crítico Luis Fernandez-Galiano¹⁹.

Una nueva tradición procedente del espíritu higienista que alentó la revolución cementerial fundamentada e inaugurada con en 1804 con el paradigma del Cementerio Père Lachaise de París. Comenzó así lo que ha llegado hasta la actualidad como un patrimonio cultural heredado del proyecto moderno e inherente a su pensamiento ilustrado. Un pensamiento que construía ciudades racionales para la existencia de los vivos y, al mismo tiempo, erigía ciudades ideales para la no existencia de los durmientes eternos: lugares para la presencia de la ausencia. Lugares para materializar lo irrepresentable de la muerte, aquello que se experimenta como *lo que falta*. Una paradoja sobre la que se constituye el sujeto moderno, que dará lugar a una producción artística tensada entre los extremos del pensamiento racionalista y la emoción sublime.

Entre lo racional y lo sublime, entre lo funcional y lo simbólico, transitaron los diferentes proyectos cementeriales que intentaron establecer la forma modélica de la ciudad de los muertos. La racionalidad del urbanis-



Detalle del Panteón Arana Mariscal. Quintín de Torre (1947).

¹⁹ FERNANDEZ-GALIANO, L., "Memento Mori", El País, 2 de noviembre de 1991, p. 14.



Acceso principal al Cementerio de Bilbao.

mo, el sentimiento ante la naturaleza y la materialización simbólica de la tumba monumentalizada, son los elementos con los que se configuró el imaginario cementerial del siglo XIX teniendo de fondo el referente mítico de los antiguos Elíseos. Esta tradición constituye hoy un legado patrimonial cuya relevancia puede significarse en la resolución tomada por la UNESCO en 1994, para incluir en la Lista del Patrimonio Mundial El Cementerio del Bosque de Estocolmo, obra de los arquitectos Asplund y Lewerentz inaugurada en 1920. De su importancia y valor cultural dan cuenta las siguientes palabras de la resolución que presentaba al cementerio como *un excepcional ejemplo notable de un paisaje proyectado de contenido cultural; en el cual se expresa tanto la naturaleza original y su vegetación como los elementos arquitectónicos, y, fundamentalmente se destacaba su influencia en la planificación de los cementerios de casi todo el mundo*. En definitiva, tanto el paradigma de contemporaneidad artística que fue El Cementerio del Bosque de 1920, como lo significativo de la sensibilidad del modelo instaurado por esta resolución de la UNESCO en 1994, indican la evolución de la actitud del hombre ante la muerte y la importancia cultural que tiene su representación.

Relacionado con lo comentado anteriormente, este hecho ilustra, como desde la última década del siglo XX el patrimonio funerario renueva su puesta en valor cultural. Por ello, los cementerios, históricos y monumentales, tanto europeos como americanos, vienen reactualizándose y preparándose para incluirse en el catálogo de monumentos de la ciudad a la que pertenecen. Cementerios como el citado Père Lachaise de París (presentado generalmente en las guías turísticas como uno de los mayores museos de escultura al aire libre) el de Staglieno en Génova, La Certosa en Bolonia, el de Milan, Mount Jerome en Dublín, el de Colón de la Habana, la Chacarita de Buenos Aires, Montjuic o Poblenou en Barcelona, La Sacramental de San Isidro en Madrid, o San Fernando en Sevilla, y un largo etcétera en el que, obviamente, se puede incluir ya al Cementerio de Bilbao, se convierten en monumentos de visita obligada. Las sinergias comentadas los convierten, además, en objeto de estudio, generando su propia especificidad objetivada por una amplia bibliografía enfocada desde materias como, la antropología o la sociología y, muy particularmente, la estética y la historia del arte que son difundidas en numerosos cursos, encuentros, jornadas y congresos que vienen celebrándose a los dos lados del Atlántico.

El resultado de este renovado interés generalizado por la cultura cementerial, inseparable de la obligación que tienen las entidades públicas y privadas que los gestionan de mantener activa su necesaria función higiénica (cuando no están desafectados), está contribuyendo a un modo de entender la cultura de la muerte tensionada (confundida) entre la profundidad del pensamiento sobre la supresión definitiva de la vida y el consumo de la simple imagen banalizada de la muerte.

De este modo, puede enlazarse e incluirse el Cementerio de Bilbao en la renovada tradición cementerial, llegando así a formar parte del catálogo monumental de Bilbao mediante una gestión de reencuentro en el momento en el que la propia ciudad se muestra a sí misma como producto cultural. La calidad de las esculturas y arquitecturas de sus sepulturas, probada en este libro por sendos artículos, se enmarca en el rotundo y sugestivo pro-

yecto que firmaron los arquitectos Edesio Garamendi y Enrique Epalza arriba mencionados. Proyectado con el nombre original de Cementerio de Vista Alegre para la incipiente ciudad industrial de finales del siglo XIX, la calidad monumental, (su temporalidad y espaciosidad), legitima su capacidad para pertenecer al sistema de museos de la metrópoli bilbaína actual. No obstante, como contrapunto, debiera sobrepasar su calidad artística para poder continuar perteneciendo a la experiencia de lugar (intemporal) en la que el arte se pone al servicio de la memoria de la vida (no de la muerte). La memoria, en este caso de Bilbao y sus habitantes.

MUERTE, CULTURA Y ESPECTÁCULO

Sin embargo, tras el estado de la cuestión comentada, para conocer mejor lo que supone insertar y establecer el Cementerio de Bilbao (y cualquier cementerio), como valor patrimonial artístico en un contexto dado, es conveniente reparar en ciertas características culturales de esta época que parece haberse desprendido de la conciencia del límite, cuestión por la cual, la muerte y su lugar no tienen casi posibilidad de ser pensados (ni imaginados). En ella, el horror ante la caducidad y mortalidad del cuerpo humano está siendo compensado por los imaginarios de la biotecnología instituidos por las narraciones actuales mediante pantallas mediáticas, donde los cuerpos biotecnológicos y la sinergología alejan la muerte de sí. Sostenida culturalmente por la tecnología de la imagen virtual, el pensamiento de los sujetos no necesita ya (salvo excepciones) ningún lugar para depositar el enunciado sobre su actitud ante la muerte.

Mirada y pensada esta época con la distancia crítica que proporciona el cambio al siglo XXI, y viéndola emerger sobre el agotamiento de la tensión habida durante las tres últimas décadas del pasado siglo XX entre el paradigma moderno y la cultura postmoderna, la posición cultural del hombre occidental ante la muerte ha ido relativizándose, excluyendo gradualmente del ámbito social sus signos y evidencias. Esta circunstancia verificable va en aumento (y se acelera) por dos cuestiones fundamentales. La primera viene observándose desde la segunda mitad del siglo XX por la necesidad de ocultar la conciencia existente sobre la noción de muerte tras la Segunda Guerra Mundial (Louis-Vincent Thomas). La segunda es una consecuencia postmoderna, y puede deberse a las nuevas economías simbólicas, interesadas en rentabilizar económicamente los valores de una cultura occidental basada en la gestión de metáforas seductoras que estimulen el consumo llamado experiencial, que devalúa aún más el valor de dicha noción de muerte, y aleja su sentido. Una devaluación que ha ido vaciando a la muerte de su carga real en un movimiento inversamente proporcional al crecimiento de *la sociedad del espectáculo* (Guy Debord, 1967), ya que no es posible obtener de ella un beneficio directo. Si excluimos, claro está el *espectáculo* de la guerra y su consumo en imágenes.

²⁰ SONTAG, S., *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, p. 27.

²¹ ARIES, Ph., *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983, p. 7.

²² JIMENEZ José, *Teoría del Arte*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 15.

En este sentido, el trabajo de la escritora y crítica Susan Sontag puede sintetizar la actitud ante la muerte que parece arraigarse en esta era de la imagen tecnológica. Esta mujer, estudiosa de la influencia y consumo de las imágenes, indicaba en su ensayo *Ante el dolor de los demás*, que una experiencia específica de la modernidad se había generado a lo largo de siglo y medio con la actividad de los periodistas de guerra, *turistas especializados*, que convierten al mundo en espectadores domésticos de las calamidades de otro país. Representa la insensibilidad de esta experiencia con la dureza de las imágenes traducidas a palabras diciendo que *las guerras son ahora también las vistas y sonidos de las salas de estar. La información de lo que está sucediendo en otra parte, llamada "noticias", destaca los conflictos y la violencia –"si hay sangre, va en cabeza", reza la vetusta directriz de la prensa sensacionalista y de los programas de noticias que emiten titulares las veinticuatro horas– a los que se responde con indignación, compasión, excitación o aprobación, mientras cada miseria se exhibe ante la vista*²⁰. Para que no olvidemos que el medio sigue siendo el mensaje (Marshall McLuhan), Sontag nos recuerda cómo *en un sistema basado en la reproducción y difusión máxima de las imágenes*, este espectador –las audiencias en general– aumenta progresivamente su insensibilidad ante la invasión de imágenes violentas de la guerra. Sin embargo, este fenómeno no anula todavía el potencial implícito en la tesis de Ariès: *la muerte es iconófila*²¹. Quizás por ello, siempre permanece vivo el deseo estético de reactualizar imágenes que acercan la experiencia de la noción de muerte. Siendo así que, la imagen del cementerio –su pregnancia– puede mantenerse en el imaginario cultural como contrapunto paradójico a la saturación alcanzada en el apogeo de la *sociedad del espectáculo* arriba comentado.

La base experiencial de estos efectos culturales se sustentan en el potencial de la *'imagen' como forma simbólica de conocimiento e identidad*²². Esta cuestión interesa especialmente cuando se aplica a la imagen urbana de la ciudad posmoderna, la cual, para introducirse en el ranking mundial de ciudades, compite por (y con) su propia imagen. Una imagen de ciudad que va sustituyendo a aquella ciudad entre histórica y moderna, que cons-

El estudio de los paños y un desnudo sobresale en el panteón Maestre.



truía su memoria en el tiempo, en la cual, los monumentos que sostienen la memoria del lugar, son acompañados por otros hitos urbanos, adalides de esta nueva sociedad global. En esta red de sustituciones, es obligado sumar a la nómina de los monumentos, como se viene comentando, la imagen reconfigurada del cementerio –reverso de la ciudad de los vivos– que, con sus sepulturas colectivas y particulares evocan, en otro lugar, la memoria de la vida.

MUERTE, CULTURA Y VIDA:

ACTITUD DEL HOMBRE ANTE LA MUERTE

Establecidas hasta ahora las cuestiones más relevantes del concepto de muerte que sustenta la época presente, conviene, a modo de contrapunto cultural, recordar aquellas que se mantienen desde tiempos ancestrales: que conservar el cuerpo muerto o cadáver ha constituido una empresa perseverante en el hombre; que, consecuentemente, ocuparse de sus muertos ha sido tarea elemental e imprescindible, equivalente en importancia a cuantas haya desarrollado para sustentar la vida, y que esta tarea primordial ha dejado sus huellas en el tiempo y en el espacio. Son, precisamente, los lugares destinados a enterramiento o sepultura, verdaderos depósitos de cadáveres cuya señal de reconocimiento queda sintetizada bajo la imagen abstracta de la tumba. La supervivencia de algunos de estos lugares procedentes del Paleolítico Superior, conducen al historiador Philippe Ariès a manifestar que estas sencillas sepulturas colectivas de casi cuarenta mil años son los cementerios más antiguos. Y mencionada esta cuestión, convenir que desde ese momento, *el cementerio –o la tumba– será el signo permanente de la ocupación humana, testimoniando una relación inalterable entre la muerte y la cultura*²³. El hecho de inhumar es por tanto cultural y, además, inseparable del objeto resultante de la acción: la tumba. Operación que se debe enunciar por evidente que parezca, dado que es la señal por la cual se ha podido reconstruir, en parte, el nacimiento y transformación del concepto muerte durante la evolución del hombre.

Reconocer la existencia de la muerte condujo al hombre a la constatación de los límites de la vida, abriéndose ante él la trascendental incógnita sobre el significado de ser y estar muerto. Necesitado de una compensación que le librase de lo que suponía aceptar el corte del continuum de la existencia, generó una determinada actitud ante la muerte. Ante ella, venció sus lagunas de conocimiento elaborando en palabras

²³ FALTA NOTA.

de Malinowski *una de la más remotas hipótesis místicas (...) la supervivencia de la vida después de la muerte (...) relacionada quizá con un profundo, biológico deseo del organismo, pero que contribuye por cierto a la estabilidad de los grupos sociales y afianza el sentido de que los esfuerzos humanos no son tan limitados como lo demuestra la experiencia puramente racional*²⁴. Aprendió entonces a vivir con sus muertos, embarcándose en la tarea de producir rituales y símbolos capaces de paliar el trance de la ruptura. Y emulando la vida presente, creó para ellos, como si de un espejo se tratara, otro lugar, el más allá. Vestida así la muerte con los ropajes de la cultura, la muerte del otro (desde la del ser querido hasta la del enemigo) y, en menor grado, la suya propia²⁵ se llenó de contenido. Hasta el punto que la expresión del rito de pasaje hacia la muerte mediante la celebración de las ceremonias de los funerales, cumplía (y cumple) la función de amortiguar la perturbación social e individual causada por la separación con el fallecido por un lado, y por otro, ayudaba a éste en su cambio de estado, facilitándole el viaje entre la vida presente y la futura.

*La implantación de estos hechos, ocuparon un lugar de extrema importancia dentro del complejo y gradual proceso por el cual el hombre fue tomando conciencia de sí mismo. Como indica el filósofo Javier Sádaba, La muerte debió ser para el hombre auroral una sensación que conjugaba dos cosas: ruptura del presente y sospecha del futuro. (...) En la muerte el hombre identifica al hombre como tal y se identifica a sí mismo como ser humano. La muerte une en humanidad*²⁶.

Sin embargo, un cambio en la actitud del hombre ante la muerte con consecuencias significativas para la época actual fue evidenciado durante las últimas décadas del siglo XX por la tanatología moderna. Como si la muerte pudiera entrar en un proceso de desmitificación, se simplificaron e hicieron retroceder conductas y costumbres cuyo fin ancestral había sido paliar la inquietud que la desaparición del fallecido produce en los que le sobreviven. Sin embargo, se reconocía al mismo tiempo la urgente necesidad de aprender a convivir con ella, ya que, en el extremo, el sentido y el valor de la vida no puede constituirse sin la tensión que origina, precisamente, la aceptación de su caducidad manifiesta. Por tanto, muerte y vida son acontecimientos indisolubles, extremos de un mismo eje que no pueden ser entendidos el uno sin el otro.

La muerte, asimilada en muchas culturas como potencia negadora, perturba el inconsciente de los que siguen viviendo, provocando en ellos conductas reguladoras tendentes a disfrazar este hecho biológico. Aún así, esta actitud temerosa y negadora de la muerte puede ser el rasgo indicativo de algo más profundo que hace que nos preguntemos con Thomas *si el hombre occidental no teme la muerte porque se niega a creer la omnipotencia de la vida*²⁷. Por tanto, aceptar el hecho biológico de la muerte como consecuencia lógica del ciclo de la vida supone que, *de hecho, desde un rigor estricto, corresponde considerar la muerte y a todo lo que la envuelve y acompaña como realidades plenamente vitales*²⁸.

²⁴ MALINOWSKI, B., *Una teoría científica de la cultura*, Barcelona, Edhasa, 1970, p. 184

²⁵ Sobre la conciencia de la muerte propia véase. THOMAS, L. V., "Mi propia muerte", en *Antropología de la muerte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 269-278. También. FREUD, S. "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte", en *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1973. La segunda parte de este ensayo se basa en una conferencia pronunciada por Freud en abril de 1915, titulada "Nosotros y la muerte", y recientemente publicada en *Freudiana*, nº 1, Barcelona, 1991, pp.11 a 21.

²⁶ SÁDABA, J., *Saber morir*, Madrid, Libertarias / Prodhufi, 1991, p. 23.

²⁷ THOMAS, L. V., op. cit., p. 8.

²⁸ VILA, A. J., "La muerte social", en AAVV, *Antropología de la Muerte: Símbolos y ritos*, actas de los II Encuentros internacionales sobre cultura tradicional, Vitoria, S.C.P. Gobierno Vasco, 1986, p. 25.



LA VOLUNTAD CONSTRUCTIVA: LA CASA Y LA TUMBA

Como se deduce de lo comentado hasta el momento, los lugares de enterramiento representan, conmemoran y monumentalizan la memoria colectiva e individual. Y esta memoria pertenece a la vida. El lugar donde queda depositada la memoria individual corresponde, como se ha mencionado, a la tumba, entendida como señal significativa portadora de efectos culturales monumentalmente socializados y de afectos personales íntimamente vividos. En este texto, interesa destacar una de las funciones que la construcción de la tumba está obligada a desempeñar como artefacto estable: la de monumento conmemorativo que desata el mecanismo evocador de la memoria de la vida.

Esta creación del hombre es, en realidad, un artefacto compuesto de dos partes que sintetizan dos funciones tensionadas. Una *–lo visible–* contempla lo que ocurre después de la muerte desde una actitud trascendente y filosófica, depositando en esta parte emergente del artefacto, la función de los mecanismos simbólicos. La otra *–lo invisible–* examina el aspecto técnico de la eliminación del cadáver en descomposición, asignando a la zona que continúa bajo la tierra la función higiénica. Ambas funciones son ineludibles para que el artefacto cumpla su misión. Sin embargo, la higiénica permanece (salvo excepciones) enmascarada por el poder significativo de *lo visible*, la parte emergente, que se reserva para caracterizarla como monumento conmemorativo, la frontera entre dos mundos según Richard Etlin uno de los especialistas en la revolución cementerial moderna²⁹. Su función es mantener viva esta memoria en la conciencia futura –que no se convierta en pasado–. En este sentido es siempre contemporánea. Un significativo continuamente reactualizado.

De la evolución en el tiempo de las sepulturas y de esa diferencia constitutiva para el hombre por ser el *animal que entierra a sus muertos*³⁰, resultaron fórmulas simbólicas estables que aún se reconocen en los enterramientos actuales por su alto poder comunicativo. Una huella, una señal cargada de información. Haber descubierto estas sepulturas supone encontrar un eslabón temporal que permite reconocer bases culturales en aquellos que vivieron antes que nosotros, permaneciendo su marca para que las generaciones venideras puedan evocar la memoria de sus antepasados. Ahora puede decirse con Michel Ragon que sus primitivos constructores, que *creían comunicar con el más allá*, sin embargo, *comunicaban con la posteridad*³¹. Las razones que impulsaron esta voluntad constructiva fueron motivadas por la trascendencia concedida a la muerte por diferentes culturas, bien por creer que un tipo de vida continúa después, y/o por pensar que el lugar de enterramiento es el lugar de espera mientras llega la ansiada resurrección.

²⁹ ETLIN, R. A., *The Architecture of Death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth Century Paris*, Cambridge (Massachusetts), The Mit press, 1984.

Sobre la "estructura del objeto funerario", es interesante consultar URBAIN, Jean-Didier, *La société de conservation. Etude sémiologique des cimetières d'Occident*, Paris, Payot, 1978, pp. 163-171.

³⁰ Recogido en esta ocasión en THOMAS, L. V., op. cit., p. 11.

³¹ RAGON, M., *L'espace de la mort*, Paris, Albin Michel, 1981, op. cit., p. 38.

- ³² CURL, J. S., *A Celebration of Death*, London, Constable, 1980, p. 3. Es interesante ver también REBELO DELGADO, A., *Estética de la muerte en Portugal. Imágenes y representaciones en los cementerios de San Joao y Prazeres de Lisboa*, Leioa, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Colección de Tesis, 2003.
- ³³ LÉVI-STRAUSS, C., *Tristes trópicos*, Barcelona, Paidós, 1988, p. 247.
- ³⁴ GIEDON, S., *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza, 1986, p. 186.
- ³⁵ BARANDIARÁN, J. M. de, *Mitología Vasca*, Madrid, 1960, pp. 55 y 56, citado por ARRINDA A. A., en "La Muerte", en *Magia y religión primitiva de los vascos*, Bilbao, Anastasio Arrinda Albisu, 1985 (Tesis doctoral de 1966), pp. 239 y 240. Un texto ya clásico sobre la muerte y sus ritos funerarios en el País Vasco es DOUGLAS, W. A., *Muerte en Murelaga. El contexto de la muerte en el País Vasco*, Barcelona, Barral Editores, 1973.
- ³⁶ RAGON, M., *L'espace de la mort*, Paris, Albin Michel, 1981 p. 47. La costumbre de enterrar en las Iglesias fue prohibida por la ley, ya que, más pronto o más tarde, creaba problema de higiene. Prohibiciones que influyeron destacadamente en las fórmulas de enterramiento occidentales.
- ³⁷ RAGON, M., op. cit., p. 40.



En el exterior de la capilla se aprecia la inspiración en la arquitectura medieval.

Cementerios, tumbas, cenotafios y mausoleos son, en numerosas ocasiones, las únicas fuentes de información en las que historiadores, arqueólogos, antropólogos (e incluso sociólogos), han podido investigar civilizaciones ya desaparecidas. No sólo debe señalarse esta particularidad, sino meditar sobre su significado, ya que sin estas huellas tan lejanas, ignoraríamos la existencia de gran parte de la cultura. En numerosas ocasiones, los enterramientos han sido la huella solitaria que el hombre ha dejado de su modo de vivir, o, a diferencia de construcciones menos estables, las únicas que el tiempo ha tolerado existir. En particular, así ha ocurrido con las necrópolis prehistóricas, mediante las cuales se ha podido reconstruir, en parte, el modo de vida y pensamiento primitivo. La permanencia en el tiempo de los lugares destinados a enterramientos, lo inalterable de sus construcciones y su difícil reconversión a otro uso dadas sus características, ha permitido

también que se hayan podido ampliar conocimientos de culturas como la sumeria, egipcia, griega y romana. *En un sentido la arquitectura funeraria es la forma más pura de la Dama de las Artes, ya que muchos de los ejemplos más grandiosos son objetos en el espacio, inmutables, sin los problemas de tener que adquirir un nuevo uso para sobrevivir*³².

*Probablemente no exista ninguna sociedad que no trate a sus muertos con consideración*³³ señala Lévi-Strauss, y está constatado que, producto de esta consideración, vieron la luz prácticas y objetos que desde siempre prendieron en la memoria a modo de imágenes asociadas a la muerte. Su rememoración permite imaginar y ver como van configurándose en el tiempo y en el espacio los programas constructivos que forman parte del repertorio de modelos referenciales que, aún hoy, contribuyen a crear un paisaje específico en los actuales lugares de enterramientos. Diferentes culturas han identificado las moradas de la vida y la muerte, mimetizando en sus enterramientos los mismos referentes espaciales y constructivos que generaron para habitar en vida. Autores como Mumford o Giedion, han indicado que, bien desde los orígenes de la arquitectura o, durante *el desarrollo de las instalaciones humanas permanentes como embriones de la ciudad, la vivienda era todo en uno pues alojaban tanto a los vivos como a los muertos*³⁴.

En este sentido, es interesante recordar, que en la cultura del País Vasco esta relación entre casa y sepultura ha sido evidente. Como dice Barandiarán, *el 'etxe' (casa) es tierra y albergue, templo y cementerio, soporte material, símbolo y centro común de los miembros vivos y difuntos de una familia. Es también la comunidad formada por sus actuales moradores y por sus antepasados. Tales son los atributos de la casa tradicional vasca que ahora con los nuevos modos de vida, van desfigurándose o desapareciendo*³⁵. En definitiva, se puede decir que la planta de la tumba fue tomando su modelo de prototipos domésticos, dejando fijada culturalmente esta identificación ya desde civilizaciones egipcias, griegas, etruscas o romanas. Así, debe entenderse también que la costumbre de enterrar a los muertos en las iglesias participó de esta identidad espacial y constructiva. Como dice Ragon, *era inhumarlos en la casa común, la gran casa de los ancestros*³⁶. El recuerdo de este hecho, la persistencia de las creencias cristianas y lo aportado por la revolución cementerial habida en París durante el siglo XVIII, son el camino previo al uso de las fórmulas eclécticas que, como hemos visto en el caso de Vista Alegre, inundaron durante el siglo XIX el continente del cementerio con microarquitecturas que mimetizaban los edificios laicos de las ciudades. Nuevamente Ragon dirá que *toda tumba implica así un apartamento, que va desde la residencia real hasta el estudio minúsculo. El difunto continúa habitando su casa, réplica de la morada habitual*³⁷.



La estela discoidea corresponde a una tipología funeraria muy enraizada en la tradición vasca.

EL CEMENTERIO DE BILBAO: SEPULTURAS, ESCULTURAS Y ARQUITECTURA

- ³⁸ ROSSI, A., *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995 (edición original 1971).
- ³⁹ Sobre el concepto de “muerte domada”, véase ARIÉS, Ph., *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1984 (ed. orig. 1977), pp. 13-32 y 171 y 172.
- ⁴⁰ ARIÉS, Ph., *Images de l'homme devant la mort*, París, Seuil, 1983, p. 7.
- ⁴¹ Las manifestaciones arquitectónicas y escultóricas en este Cementerio de Bilbao son desarrolladas en este libro más específicamente en los artículos firmados por los historiadores Mikel Bilbao y Xavier Sáenz de Gorbea.



Placa identificativa con la numeración de una sepultura.

Teniendo en cuenta la mirada tecnológica específica del siglo XXI, insuficiente aún para sustituir comportamientos ancestrales, puede decirse que para el hombre sigue siendo tarea primordial –imprescindible y perseverante– ocuparse ritual y simbólicamente de sus muertos e, higiénicamente, de sus cadáveres. En este sentido, continúan vigentes dos realidades mantenidas con exacta simetría desde el eje de la razón. Una, la necesidad de habitar construyó las ciudades que hoy vivimos con los hitos espaciales (permanencias en el sentido de Rossi, 1971³⁸) que median entre lo temporal y la memoria. Y dos, la exigencia de la muerte edificó, como dobles de la ciudad de los vivos, los cementerios que también vivimos. Como consecuencia, desde que se utilizaron los primitivos modos de enterramiento, hasta que se implantaron los modelos más sofisticados y técnicos en los cementerios actuales, fue constituyéndose un complejo sistema sobre el espacio de la muerte, sobre su representación y su regulación, que ha contribuido a integrar la muerte (y al difunto) en la esfera social. La presencia de este hecho cultural y el desarrollo en el tiempo de las tipologías de los enterramientos, fue revelando un paisaje (y una imagen) propiamente cementerial. Así, la tumba entendida como objeto que resulta de este culto a los ancestros, es la señal significativa del trabajo emocional-simbólico y racional-higiénico del hombre para domar³⁹ la muerte. El historiador Ariès lo testifica: *el cementerio –o la tumba– será el signo permanente de la ocupación humana, testimoniando una relación inalterable entre la muerte y la cultura*⁴⁰.

Establecida la constante relación cultural entre la voluntad constructiva del hombre y la identidad formal de de sus moradas para la vida y para la muerte es el momento de presentar el patrimonio funerario que representan las sepulturas familiares e individuales erigidas en el recinto del Cementerio de Bilbao⁴¹. Recuperando la panorámica de las grandes tumbas familiares desde la Plaza de Begoña, la zona más noble del suelo cementerial, deben destacarse la capilla construida por el mencionado arquitecto Epalza para la familia Martínez Rivas con forma basilical neomedieval y la edificación que Camiña construyera para los Chavarri, un obelisco egipcio de apropiación secesionista. De modo recurrente, los modelos medievalistas se mantienen en las capillas de las familias Ibarra y Olívarri, mientras la de la familia Alzola de La Sota evoca la imagen de las tumbas que se situaban en las calzadas que salían de las ciudades romanas.

En el lugar más privilegiado de esta plaza, erigido por el Ayuntamiento de Bilbao mediante suscripción popular, es muy significativo y diferente de los enterramientos familiares, el panteón dedicado a los niños muertos



WISNER

WISNER



en la *'Catástrofe del Teatro-Circo del Ensanche'* el 24 de noviembre de 1912, realizado por Ricardo Bastida, arquitecto jefe de Construcciones Civiles, en colaboración con el escultor Higinio de Basterra, el cual realizó además otros panteones en las que lo escultórico se plantea modernamente en los soportes de la estatuaria alegórica de la muerte, bien a modo de estela-umbral vertical o, como losa horizontal y gran roca que dan forma a la hondura sin fin del enterramiento.

El escultor Quintín de Torre realizó también varios enterramientos. En la tumba de la familia Maiz se basa en el contraste de la neutralidad de un cubo abierto que enmarca la escena de la Verónica del Nuevo Testamento sin ningún pedestal, bajando la escultura *a pié de tierra* (Krauss) y ayudándose del dramatismo barroco. También realizó los panteones de las familias Cámara y de Amaya Ulacia cuya elocuencia vuelve a contrastar con la fuerza expresiva de la imagen dolorosa que aparece tras un cristal en la mínima tumba de su propia familia en una zona no noble del cementerio.

En los grandes panteones, se encuentran otras tipologías que representan diferentes momentos relacionados con los *ritos de paso*. Un ejemplo son las referencias a sarcófagos y catafalcos –*envoltorios*, según Ariès, cuya finalidad era ocultar ese objeto de repugnancia que es el cadáver– imagen petrificada, en ocasiones, de los grandes funerales barrocos o de las grandes tumbas construidas para prohombres en el interior de las iglesias.

En relación a la participación de los escultores, se puede decir que el más interesante de este cementerio es Nemesio Mogrovejo. Aunque murió muy joven en 1910, su trabajo contribuyó a la paulatina transformación de los presupuestos de la escultura en el eje entre historicismo y modernidad, precisamente durante el cambio entre los siglos XIX y XX. Nuevamente, otra estructura cúbica abierta acoge el panteón creado para su familia. Esta vez, en el interior espacializado del templete, un pedestal piramidal eleva hacia la altura del techo protector la estatua de una mujer a la vez enaltecida y doliente, produciendo un efecto monumental y alegórico de la presencia de la ausencia.



Transcurridos apenas treinta años del siglo XX fue decreciendo la construcción de grandes panteones y capillas y en proporción inversa, aumentando el deseo de las familias de clase media de permanecer unidas en enterramientos a perpetuidad. Esta circunstancia generó serializaciones de tipologías de panteones familiares cada vez más elementales en su calidad estética y material que mostraban panorámicas cada vez más homogéneas y uniforme. Así, importantes extensiones con repetitivos panteones de segunda y tercera categoría dieron imagen a un nuevo paisaje cementerial jerarquizado y regularizando sin apenas signos de identificación.

Aparecen así las imágenes características de la década de los sesenta con la proliferación de pisos (y más pisos) de nichos, que parecen equivalentes de las zonas suburbializadas (Bohigas) de las saturadas ciudades. El extremo de este paisaje saturado muestra como lo monumental queda sustituido por una rentabilización del suelo que transforma la puesta en escena



A partir de los años treinta del siglo XX el diseño de los panteones responde a fórmulas muy reiterativas.

Panteón de doña Casilda Iturrizar. Enrique Epalza (1902).



espectacular y singular de los grandes panteones de familia de la *zona noble* por las tumbas de uso temporal, los nichos y los osarios de la zona popularizada y masiva.

La ampliación de 1983 supuso la actualización de esta imagen negativa con la incorporación de unas tumbas de tierra, formuladas modulares, herederas del diseño racionalista y la técnica funcionalista. Sin embargo, su simpleza minimalista intentaba recuperar la sensación y quietud de los llamados campos reposo que emulaban a los *elíseos* griegos. Y la pretendida e higiene visual de estas aterrazadas praderas verdes, interrumpidas sólo por pequeñas hileras de losas para la identificación, fue radicalmente modificada por las aportaciones que los visitantes depositan para reactivar la memoria de la vida. Flores perpetuas de tela y plástico junto a pequeños objetos tiñen de colores las praderas 2408 resultando una imagen casi impresionista. La



La última ampliación del Cementerio muestra un despejado paisaje de panteones comunitarios.

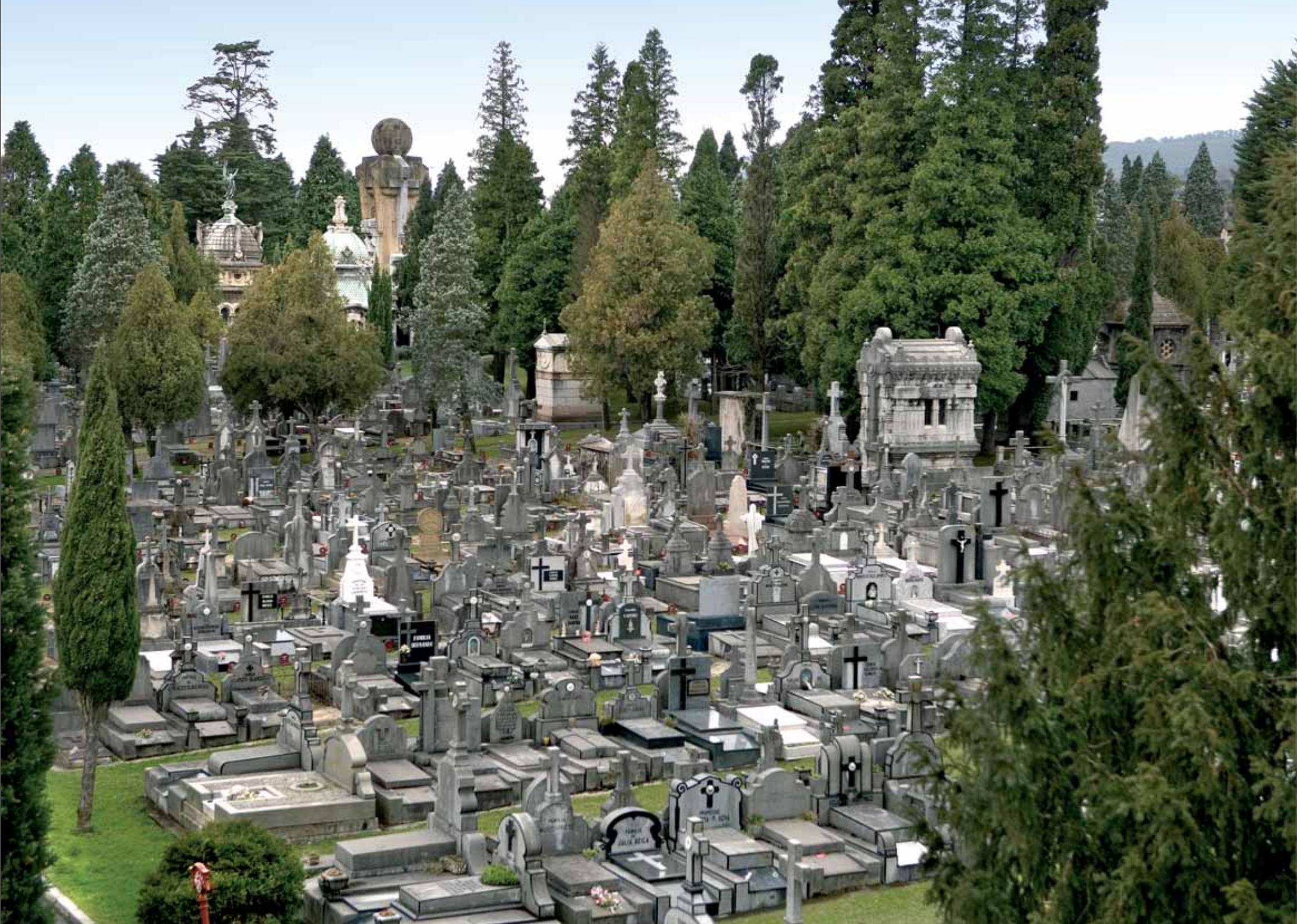
- ◀ La construcción de nichos fue una práctica habitual desde los años sesetan del pasado siglo.

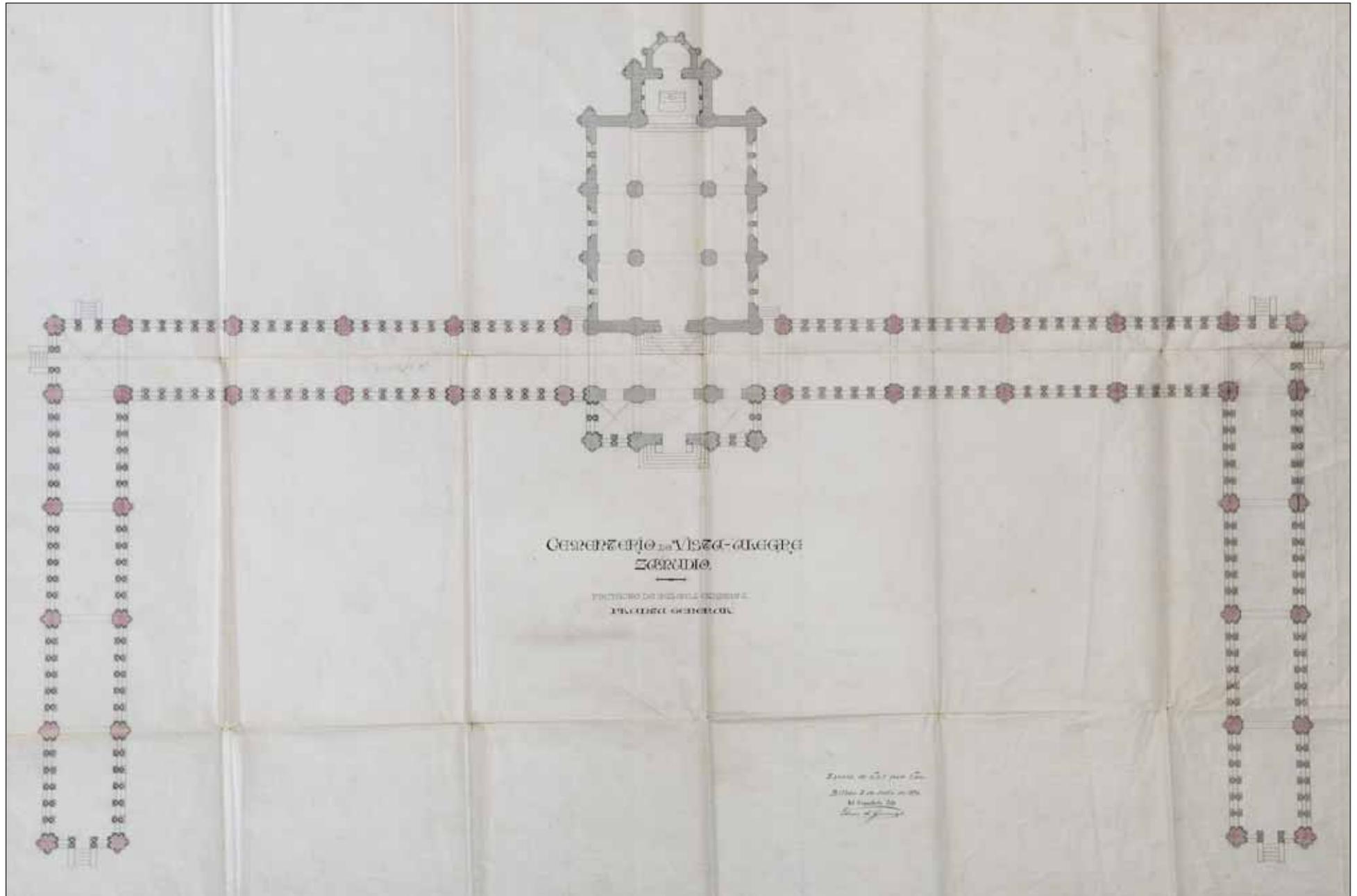
función de estas ofrendas pertenece todavía al ritual de separación, ya que ayudan a paliar *el duelo y la falta*, a la vez que anuncian en estas moradas la presencia de los que permanecen para siempre ausentes, en un trabajo continuo por la memoria de la vida.

Seriación, homogeneización formal y distribución funcional indican que en el cementerio, también se imponen reglas de segregación que anulan la supuesta igualdad de los hombres ante la muerte. En definitiva, que la evolución de la mal llamada *ciudad de los muertos*, desde la zona noble y monumental hasta la suburbial de nichos y tumbas alquiladas, muestra su relación directa con la intensidad vital de la *ciudad de los vivos*. Porque quiénes realmente la transforman, la utilizan, la degradan o se benefician alimentando su vida con la memoria de los que ya no existen son, precisamente, los vivos. Enterrando sus muertos en la cueva; en casa (bajo la cocina), cerca de ella (en el jardín); a lo largo de los caminos (Vía Apia en Roma); en el centro comunal (la iglesia); conviviendo con ellos en el propio cementerio, cuando éste era parte activa de la villa medieval y se celebraban en él mercados y fiestas; e incluso hoy que el cementerio está considerado una extensión de la ciudad, puede decirse que más cerca o más lejos, los muertos han cohabitado con los vivos.

Higiene y saturación fueron los conceptos que se encuentran en el fundamento de la llamada revolución cementerial que tuvo lugar en el París del siglo XVIII durante el desarrollo del ideario de la Ilustración. Fueron conceptos directamente relacionados con los nuevos planteamientos urbanos higienistas que alejaban de su seno a los viejos e insalubres cementerios medievales adosados a las iglesias. La orden dada por el Parlamento de París en 1763 para elaborar un informe sobre el estado de salubridad de los cementerios de la ciudad, es el punto de partida para el proceso de sustitución del viejo Cementerio de los Santos Inocentes, en el que desde el siglo XI se habían enterrado unos dos millones de parisinos. Los Santos Inocentes ha quedado en el tiempo como el modelo referencial que condensa la imagen macabra de antiguos cementerios parroquiales. Una imagen también asociada al mercado y la fiesta, ya que la actitud ante la muerte de aquella época permitió la convivencia entre vivos y muertos y la confusión de sus espacios.

El proceso constitutivo de Vista Alegre, llamado en la actualidad Cementerio de Bilbao, ilustra de manera semejante estos programas establecidos desde el siglo XVIII y asociados, indisolublemente, al modelo de renovación de la ciudad moderna. Su expediente –arduo, tedioso y largo– se inició debido a la saturación y el mal estado de salubridad del viejo cementerio neoclásico de Mallona. Realizado por Juan Bautista Belaunzarán, daba servicio a la ciudad desde 1829 y, aunque cumplió con los ideales higienistas, en sólo sesenta años había quedado obsoleto debido al desarrollo de la Villa, necesitándose urgentemente el acondicionamiento de otro lugar para la instalación de un nuevo cementerio. Las comisiones de Fomento, Sanidad y Policía del Ayuntamiento de Bilbao fueron, generalmente, las encargadas de inspeccionar y proponer terre-





Plano de las galerías y la capilla del Cementerio. Edesio Garamendi (1895).

nos que cumplieran con la Real Orden del 17 de febrero de 1887 que era entonces la más adelantada. Normas de difícil cumplimiento por las características de la Villa, ya que exigían por higiene una distancia mínima de dos kilómetros hasta la última casa de la población, lo que finalmente influiría entre otras circunstancias para el desplazamiento del cementerio a terrenos pertenecientes a Derio.

Así, mientras el espacio público urbano, moderno, de la ciudad de Bilbao estaba ensanchándose entre los límites que suponían La Ría del Nervión y los montes circundantes, la *Memoria explicativa del estado en que se halla la construcción del Cementerio de Vista Alegre* del año 1897, indica que diversos condicionamientos demoraron hasta el 24 de diciembre de 1894 la adjudicación de las obras, comenzando urgentemente en el siguiente año.

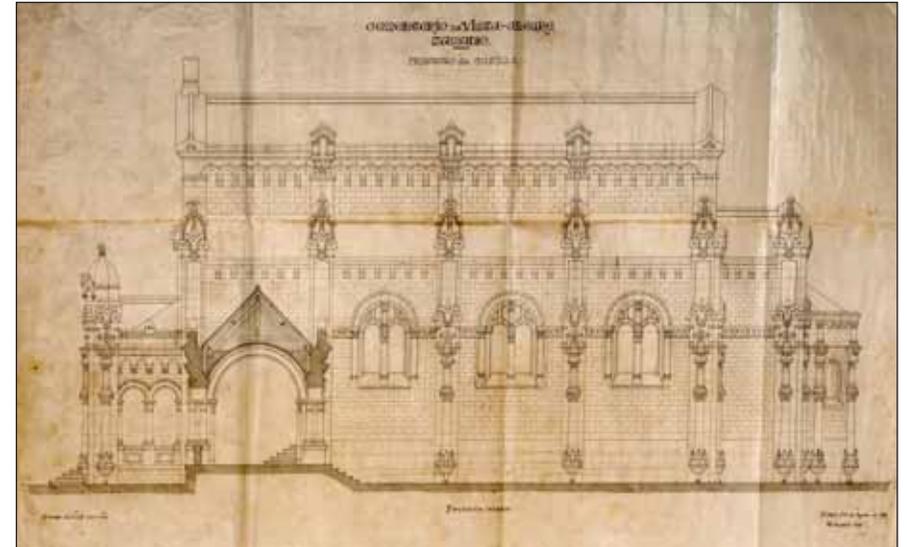
En relación a la autoría del proyecto se debe indicar que durante algunos años fue atribuida exclusivamente al arquitecto Enrique Epalza, ya que entre 1898 y 1899 estuvieron a su cargo trabajos tales como la escalinata y balaustrada situados tras el ábside de la capilla, la urbanización de algunas calles, la construcción de pequeñas dependencias (osario, taller de labra)⁴² y el diseño técnico para la construcción de las diferentes categorías de enterramientos. Sin embargo, está constatado⁴³ que la firma de Garamendi aparece en planos previos y especialmente en la *Memoria nº 1 del Proyecto de Cementerio de Derio para la Ilma. Villa de Bilbao* fechada el 25 de octubre de 1894. En ella, los planos mostraban ya la distribución general de la planta con los muros, verjas y puertas del cierre. También incluían los edificios públicos como capilla con galería cubierta, y los edificios asistenciales gemelos para capellán y enterradores y, los igualmente gemelos, depósitos judicial y de cadáveres. Estos datos indican que, salvando leves diferencias entre lo dibujado, lo construido y lo rehabilitado, Garamendi había encontrado ya en 1894 la imagen que hoy –transcurridos más de cien años– conserva Vista Alegre, es decir el actual Cementerio de Bilbao.

Garamendi había ideado un espacio cementerial limitado por muros de cierre para definir un recinto sagrado protegido que, unido a elementos alegóricos arriba mencionados, resultaba eficaz para diferenciar la carga semántica de su interior: la ciudad de los muertos. Conocedor de las tipologías desarrolladas durante el siglo XIX, tenía además en su recuerdo la imagen de la traza neoclásica del viejo Cementerio de Mallona. Cuestiones que debieron inclinarle para desechar el estilo *neo-clásico (sic) tan en boga durante el siglo último y el primer tercio actual*. En este texto, el único encontrado con referencia explícita al estilo y función del cementerio, también escribía: *Es éste un estilo esencialmente pagano y sólo un extravío artístico ha podido decidir su empleo en construcciones religiosas. Tampoco es un arte nacional ni que tenga tradiciones entre nosotros, puesto que el Arte Romano degenerado al venir hacia Occidente, a través de las invasiones bárbaras, dio forma al estilo latino-bizantino y más tarde al Románico* (subrayado en el original), *que son los tipos de la primitiva arquitectura cristiana en España. A él hemos acudido por tanto, combinando sus formas peculiares con las derivaciones ojivales y dentro de la prudente libertad que exige forzosamente el desarrollo de una construcción moderna*⁴⁴.

⁴² Carta del 10 de noviembre de 1898 acompaña al *Proyecto de Urbanización de varias calles y manzanas en el cementerio de Vista Alegre* de la misma fecha. Ambos documentos aparecen firmados por “El Arquitecto Jefe” “P. E.” (probablemente por enfermedad) Enrique Epalza, en Archivo no 1, A. I. M. S. F. y C. Existe otro *Proyecto de desmonte de terrenos y construcción de sepulturas y una escalinata en el Cementerio de Vista Alegre*, casi idéntico en el que en la firma aparece “P. D.” Puede ser ‘por defunción’ ya que Edesio Garamendi muere en este año, en Archivo no 3, A. I. M. S. F. y C.

⁴³ En la Tesis doctoral mencionada en la nota 2 se da cuenta del error existente durante tiempo.

⁴⁴ Carta de fecha 17 de junio de 1896, dirigida al Presidente de la Comisión de Gobernación, firmada por el Arquitecto Jefe “P. A.” Enrique Epalza. Se relaciona con el Proyecto y presupuestos de la capilla, galerías cubiertas, casa del capellán y depósitos judicial y de cadáveres de la misma fecha. Ver *Expediente de Construcción de varios edificios y una galería en el Cementerio de Vista Alegre en Zamudio*, A. M. B., Sección 5a, Legajo 35, No 32, s/ fol.

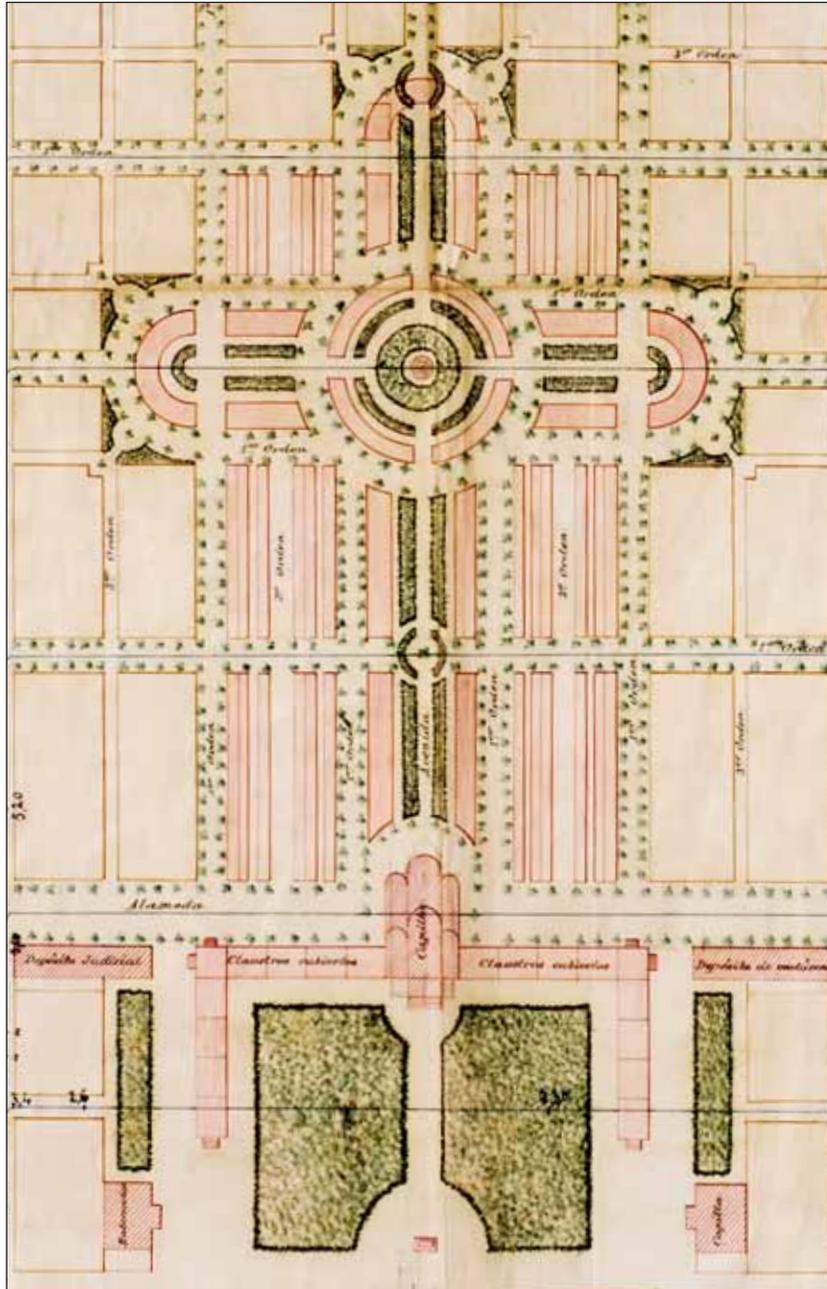


Plano de la fachada lateral de la capilla. Edesio de Garamendi (1895).

Era la “otra ciudad”, transparentada por una entrada con verjas que evitaba una “puerta monumental” más convencional. El efecto panorámico obtenido presentaba a la mirada el conjunto monumental formado por el jardín suavemente aterrazado como soporte-peana de las galerías y la capilla. En esta imagen destacaba la fachada principal de la Capilla *atrayendo las miradas del público que a él concurren por su especial situación en el centro de la Galería cubierta proyectada para cerrar el ante-cementerio*⁴⁵. Espacialmente funcionaba también como un escenario ritual de recepción y acogida para celebrar las ceremonias funerarias de principios de siglo XX y disponer emocionalmente al moderno cortejo fúnebre sobre railes que era recibido inmediatamente por la imagen de esta panorámica del cementerio cuando llegaba desde Bilbao a la estación de Derio.

En el interior el paisaje cementerial desarrolla una sensación espacial de quietud aportada por la uniformidad del terreno, el trazado reticular de la planta y la zonificación dada por dos ejes cruzados que configuran el *signo de los signos*, una gran cruz. El eje longitudinal arranca en la capilla y conduce al segundo nivel del cementerio tras subir unas escaleras que son trán-

La decoración aplicada a la galería recuerda la de los claustros románicos.



Plano general del Cementerio de Bilbao. Edesio de Garamendi (1895).

sito y sutura entre la antesala de recepción y el segundo espacio, el lugar de la permanencia donde el tiempo parece detenerse y la memoria se activa para evocar lo que ya no existe.

En el invisible y preciso punto de intersección de estos ejes, abstracto en principio, pero *descripción exacta de un emplazamiento* (Frutiger)⁴⁶, es el lugar donde Edesio Garamendi situó el círculo de la Plaza de Begoña como hito central del espacio cementerial. Una zona ajardinada⁴⁷—duplicado de la plaza principal de la ciudad ideal— y de descanso, alrededor de la cual se emplazan los monumentos funerarios más importantes, cargados de fuerte identidad formal y singularidad familiar que los diferencia de la homogeneidad de los enterramientos populares. Realizados por arquitectos y escultores reconocidos, siguiendo, generalmente el eclecticismo revival del primer tercio del siglo XX, amueblan la zona noble del cementerio con tipologías arquitectónicas como capillas que mimetizan, miniaturizándolas, edifica-

⁴⁵ Expediente de Construcción de varios edificios y una galería en el Cementerio de Vista Alegre en Zamudio, A. M. B., Sección 5a, Legajo 35, Nº 32.

⁴⁶ Véase en *Signos, símbolos, marcas, señales*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 34.

⁴⁷ Recordar que la imagen primitiva y mítica del jardín del Edén emula con dos ejes cruzados las cuatro direcciones del mundo.



ciones de la ciudad de los vivos, y con los grandes panteones familiares que fundamentan su carga simbólica en la escultura.

Más allá de esta zona noble, significada como encrucijada y emplazamiento, la cruz del plano se eleva hacia la vertical reafirmando el sentido sagrado del lugar y representando al Cristo crucificado. Repitiéndose infinitamente inunda el espacio cementerial recortando su silueta contra el cielo, formando el característico paisaje de *bosques de cruces* de los cementerios católicos.

Observando este paisaje desde la época actual, es obvio el paulatino desvanecimiento del valor significativo que les dio sentido a través de una creencia, la católica, que primaba la vida después de la muerte. La sepultura era en los cementerios de traza católica el lugar simbólico de la espera hasta que se produjera el momento de la resurrección de todos los muertos. Sin embargo, en esta época la incineración está tomando posiciones frente a la inhumación y las marcas tumbales de las zonas nuevas del Cementerio de Bilbao, aluden más, como hemos visto anteriormente, a la quietud y serenidad de un campo de reposo o élideo para los que ya no están. Sin embargo, hecha esta salvedad, puede citarse ahora a Eliade, aunque hayan transcurrido más de cincuenta años desde que la escribiera. Decía, *hoy comprendemos algo que en el siglo XIX ni siquiera podía presentirse: que símbolo, mito, imagen, pertenecen a la sustancia de la vida espiritual; que pueden camuflarse, mutilarse, degradarse, pero jamás extirparse*⁴⁸.

VALOR PATRIMONIAL REAL DEL CEMENTERIO

En mayo de 1991, el Instituto Municipal de Servicios Funerarios y de Cementerios / Hillerri eta Hileta Zerbitzuen Udal Erakundea, solicitaba al Gobierno Vasco que se procediera a la declaración de “conjunto histórico-artístico” sobre el conjunto arquitectónico que

La capilla Martínez de las Rivas, diseñada por Enrique Epalza, es una de las más monumentales de las que se conservan en el Cementerio.

suponen la capilla, atrio, cierre y edificios anexos del Cementerio de Vista Alegre en Derio-Zamudio, elementos todos ellos de estilo ecléctico-neorrománico, realizados a finales del siglo XIX, en carta firmada por el presidente de Instituto y con informe adjunto firmado por el Archivero-Bibliotecario de Bilbao. Sin embargo, han pasado más de quince años para volver al interés público de los aspectos patrimoniales del ahora llamado Cementerio de Bilbao. En este tiempo, se han constituido en Europa la Association of Significant Cemeteries in Europe. ASCE, que trabaja junto con las indicaciones de la UNESCO para el reconocimiento del legado patrimonial intangible que representan los cementerios europeos. Al mismo tiempo se ha formado la Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales que, además de promover y difundir el patrimonio cultural de los cementerios iberoamericanos, trabaja por la idiosincrasia de los mismos en el continente americano y con mestizaje cultural. Existe también la Gravestone Studies de Norteamérica y Canadá que centra su interés en la calidad y naturaleza artística de los cementerios. Estas asociaciones y otras menores, cuando firman declaraciones internacionales como resolución a las diferentes reuniones (jornadas, congresos) que organizan, coinciden siempre en la riqueza cultural que expresan y, fundamentalmente, en los valores de memoria e identidad, tanto individual como colectiva, que representan los cementerios. Ven, por tanto, la necesidad de establecer criterios para la preservación y los tipos de intervención en los mismos, insistiendo en la necesidad de que las instituciones se ocupen oficialmente de ellos.

Sin embargo, para finalizar, reforzaremos un discreto matiz respecto al valor patrimonial intangible. Se retoma, así, a Panofsky⁴⁹ como una de las fuentes que transitan por este texto, aludiendo a la importancia que siempre concedió al *arte funerario* por su capacidad para *expresar* directamente *las creencias metafísicas del hombre* desde los albores de la humanidad. Y dicho esto, indicar también otra cuestión ya sabida, que el arte funerario en particular y el monumento en general, presentan serias dificultades para contextualizar su interés a partir de las perspectivas teóricas que fundan, desde finales del siglo XIX, la visión moderna y postmoderna del arte. En este sentido, la idea de cementerio aquí aludida está en el lugar de un límite imposible de traspasar desde el arte actual⁵⁰, pero quizás necesaria para concitar la presencia de lo que ya no está.

*Ante el disparate de la muerte,
el disparate creador de la salvación,
el de la fabricación estética de lo perdurable.*

Jorge Oteiza⁵¹

⁴⁸ ELIADE, M., *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1989 (orig. 1955), p. 11. Este mismo texto está citado en la comunicación por mi presentada como ARNAIZ, A., "La sepultura, monumento que construye la memoria de la vida.", en *Una Arquitectura para la Muerte. I encuentro internacional sobre cementerios contemporáneos*, Sevilla, Consejería de Obras públicas y Transportes / Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1993, p. 283.

⁴⁹ PANOFSKY, E., *La sculpture funéraire. Del l'Egypte ancienne au Bernini*, Paris, Flammarion, 1995, y también *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972 (orig. 1962).

⁵⁰ AZARA, P., "La casa y los muertos (sobre tumbas modernas)", en GILI, Mónica (ed.), *La última casa*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 23.

⁵¹ OTEIZA, J., *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Madrid, Cultura Hispánica, 1952, p. 29.

