

Hierro fundido en plazas y cementerios del siglo XIX: Caracas y Valencia entre incontables ciudades *

Mónica Silva Contreras

Una lápida puede ser no más que una marca,
levantándose tan escasamente como para cortar el viento,
o reposando en tal extensión como para yacer sobre la tierra
como pudiera un monumento de mármol o granito
o alguna otra piedra transportable¹ (Gass, 1982, p. 131).

1 "A gravestone may be no more than a marker, scarcely rising so high to as to impede the wind, or reposing at such length as to weigh upon the earth the way a monument of marble or granite might, or some other removable stone".

* Este artículo es la versión revisada y ampliada de la ponencia con el mismo título presentada en el VI Encuentro Iberoamericano y Primer Congreso Internacional de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales y Arte Funerario. Datos y referencias bibliográficas han sido localizadas mediante la investigación para la tesis en el Doctorado en Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela (UCV), titulada *Estructuras metálicas en Venezuela 1874-1935: el carácter de la técnica (en curso)* y para el capítulo "Ciudad de empresarios y comerciantes: el siglo XIX valenciano" del libro *Valencia 450 años: una aproximación urbanística y arquitectónica*. Las figuras que no tienen especificada la fuente, son propiedad de la autora.

Una lápida, y por extensión el cementerio, constituyen por definición monumentos perpetuos. De ahí que la vida eterna pueda asociarse con el envejecimiento de "esas" piedras, como el mármol, que tradicionalmente resistían serena y dignamente un envejecimiento premeditado como el de los cementerios. El monumento funerario posee, entonces, carácter pétreo. Los nobles minerales con que desde tiempo inmemorial se construyeron enormes mausoleos o sencillas lápidas como la descrita por William Gass, incorporarían "otra" piedra transportable: el hierro fundido y vaciado en moldes, pesado y denso, posible gracias a las técnicas de fundición que germinaban con la revolución industrial.

El carácter de las tumbas tradicionales es el de "una" obra destinada a la conmemoración de "una" muerte. A partir de la revolución industrial, la producción a gran escala de piezas de hierro fundido, con formas y peso cercanos a las tradicionales características de las piedras monumentales, hacía posible la fabricación de lápidas en grandes cantidades. Estas piezas seriadas entrarían en la contradictoria perspectiva de conmemorar una muerte, aunque realmente fueran producidas y consumidas para la conmemoración de "varias" muertes, incluso de "cualquier" muerte.

No sólo la producción de lápidas y mausoleos, sino también la del mobiliario asociado a las tumbas y a la infraestructura del cementerio extramuros que el s. XIX promovía, introducían una contradicción moderna a la ancestral concepción del monumento funerario. Tal es que ese mobiliario -rejas, puertas, jarrones y hasta bancos y faroles- pertenecía al mismo género con que las fundiciones, en principio europeas y norteamericanas más tarde, inundaron plazas, alamedas y bulevares en las ciudades del mundo entero. Estos espacios urbanos protagonizarían no sólo una estética internacional, la del eclecticismo historicista propio de la tradición académica, sino la aparición de elementos de carácter compartido entre los lugares de los vivos y el lugar de los muertos.

Cementerios del mundo industrializado:
la fundación de una forma urbana

Las máquinas de vapor alimentadas con carbón, que protagonizaron los cambios productivos, económicos y sociales de la revolución industrial en Inglaterra, alimentarían también una sucesiva ola de cambios en la vida de las ciudades europeas. La concentración de máquinas en las grandes fábricas, el aumento de los volúmenes de materia prima y material



Figura página anterior:
Reja Walter MacFarlane
 - Glasgow, Cementerio
 de Valencia, Venezuela.
 Fotografía:
 Carlos Fuguet, 2005

manufacturado en los puertos, serían algunas de las modificaciones que implicarían un crecimiento muy acelerado en la concentración de población urbana.

Los insospechados porcentajes de ocupación en las ciudades originaron un hacinamiento de la población obrera que redundó en la multiplicación de enfermedades y en colosales calamidades sanitarias. La transmisión de padecimientos entre los vivos no respetó clases sociales. Al hacer pasar a sus huéspedes a la vida eterna, los agentes de transmisión tampoco respetaron la tierra santa donde los habían enviado. El cementerio parroquial, con su enterramiento en caja o en mortaja, se convirtió en espacio saturado y patológicamente condenable.

En el intento por controlar enfermedades que avanzaban a velocidades mayores a las de una ciencia aún impotente, el saneamiento de las ciudades se convirtió en obligación de las autoridades. El envío de los muertos fuera de la urbe era una sensata medida para alejar las pestilencias que originaba la multiplicación de difuntos y que, a la vez, ampliaba el espacio para los monumentos de tanto dolor entre los vivos. Por una parte, el cementerio se constituía en fragmento urbano funcional, en tanto disposición sanitaria, pero su imagen más visible seguiría siendo la de una colección de monumentos, lo menos utilitario de la arquitectura para algunos, lo más representativo de ella para otros.²

A partir de la revolución industrial y de la mano con el pensamiento ilustrado, se daba una nueva relación entre el individuo, la muerte y su memoria. Una nueva definición de los valores memorables del individuo y de ahí nuevas consideraciones sobre quiénes eran los dignos de memoria. De un escaso número de testas coronadas con panteones y mausoleos, se pasó a las piezas recordatorias de un creciente número de cabezas pensantes, en un nuevo sentido de lo glorioso e inmortal que incluía a los autores de descubrimientos científicos o geográficos, a los grandes inventores, a los ingenieros, además de los filósofos y los artistas.

La democrática idea de un cementerio municipal, donde todos fueran a parar por igual permitiría, sin embargo, distinguir a esos notables y a todo aquel que pudiera pagarse la fastuosa conmemoración de su existencia en el nuevo tejido urbano que había surgido cerca de la ciudad de los vivos. Entre calles bordeadas por cipreses que marcaban su primacía, sobresalían en el vecindario monumentos de mayores dimensiones. Y como no todos tenían (ni en Europa ni en América) la posibilidad de pasar a la vida eterna con una pieza en la parentela de Canova, habría escultores dispuestos a preparar obras para extensa reproducción, para los cementerios de uno y otro lado del mar.

Carbón, vapor, hierro y catálogos:
 maravillas técnicas en la vida cotidiana

La maquinaria movida a vapor y los cambios en las formas productivas no sólo se relacionaban con la aglomeración de la población urbana, sino con los beneficios que la ciencia y la técnica modernas proporcionaban a la vida de las ciudades. Así, el s. XIX vio aparecer agua corriente y caliente, telégrafo y teléfono, ascensores, iluminación eléctrica en edificios y espacios públicos, y no sólo ferrocarriles entre ciudades y puertos, sino trenes urbanos (tranvías y subterráneos). Se modificaba el tiempo de los transportes y como el cementerio se había constituido en otra ciudad alejada de la ciudad, los trenes entre éstas proporcionaron transporte a urna y cortejo, para hacer más rápido y eficiente un paseo tradicional que, gracias al movimiento a vapor, se hacía moderno.

También a vapor sería la prensa Applegath & Cooper, exhibida entre los objetos que mos-

2 No pueden pasarse por alto planteamientos sobre el tema como los de Alois Riegl en *El culto moderno a los monumentos* (1903) o Adolf Loos en *Ornamento y Delito* (1908).

Figura 1:
Catálogo Walter
McFarlane's Saracen
Foundry, c 1880
 Fuente:
 Springburn Virtual
 Museum, s.f



traban “los adelantos de todas las naciones” en la Gran Exposición de 1851 en el Crystal Palace de Londres, que producía cinco mil ejemplares por hora del Illustrated London News. La prensa era ahora un producto industrial y como tal, podía ofrecer a la exportación la variada manufactura británica, con un mercado local ya saturado, en una escala hasta ese momento insospechada.

La máquina a vapor también había hecho posible la producción seriada de objetos para la vida cotidiana. Una era del hierro fundido se había iniciado y se vaciarían un sinnúmero de cocinas, utensilios domésticos y para el trabajo agrícola, piezas de baño y tuberías. El catálogo era un invento moderno lleno de inventos, que desarrollaba el comercio de estos productos para la arquitectura y las ciudades. Así como se iniciaba una era del hierro fundido, se iniciaba una era de los catálogos, definida por François Chaslin entre 1840 y 1880, al mismo tiempo en Francia y en Inglaterra (Chaslin, 2004, p. 54). Nuevos mercados se hacían posibles gracias al encargo, desde cualquier rincón del mundo, de todo lo que se ofreciera en sus páginas. Los enormes barcos movidos a vapor hacían posible que por los puertos pasaran estos objetos de exportación desde unos y de importación para otros. Con ellos el comercio daba sus primeros pasos hacia la globalización.

Este tiempo multiplicó el intercambio de piezas de mobiliario urbano, accesorios ornamentales, estructuras metálicas parciales o enteras para edificios. Que la fabricación, el transporte y el montaje de elementos constructivos se convirtieran en procesos plenamente diferenciados, con frecuencia ocurridos en tiempos y lugares distintos y distantes, tuvo una importante incidencia en la arquitectura de aquellos lugares que aún no habían alcanzado la industrialización a la que llegaron Inglaterra, Francia, Alemania o Bélgica hacia la mitad del s. XIX. En casi toda Latinoamérica se haría común la importación, para la arquitectura, de partes y elementos de procedencia industrial.³ De ahí que edificios o partes seleccionadas de catálogos de distinta nacionalidad comenzaran a convivir en los cinco continentes. En cualquier lugar de ellos podría haberse erigido el Pabellón Bizantino del Parque de la Exposición de 1872 en Lima, cuyas columnas estuvieron disponibles para el mundo entero mediante el ca-



Figuras 2 y 3:
Pabellón Bizantino.
Parque de la Exposición
(Lima, 1872), 2003

tálogo de la fundición francesa de A. Durenne (A. Durenne Maître de Forges a Sommevoire) o bien podrían estar intercambiados de lugar cualquiera de los kioscos de procedencia francesa instalados en las plazas de las ciudades mexicanas, como el kiosco de cariátides en Guadalajara, venido a América desde la fundición Le Val d’Osne (Osne-le-Val), la misma empresa que elaborará gran cantidad de piezas para el mobiliario urbano de Buenos Aires y Ciudad de México.⁴

El hierro colado aparecía como propio para formas y acabados diversos que hasta podrían ser similares a los de la piedra, tal como su resistencia a la compresión, distinta a las formas del perfilado o al hierro producido por forja. Las propiedades plásticas del hierro, tan importantes como las estructurales, permitieron la reproducción casi infinita de formas variadas y sobre todo más rápidas que el trabajo artesanal en piedra. De ahí la consideración en el *Journal de l’architecture* en 1848:

3 Hubo también producción industrializada de elementos de hierro en Latinoamérica. Pueden señalarse la Fundición Aurora, Aurora Foundry o Starr & Cía., fundada en Brasil por el inglés Christopher Starr en 1829 y que funcionó en Recife hasta 1873. En México las primeras experiencias fueron los Altos Hornos de San Rafael, la Ferrería de Acapulco o la de Sinaloa, pero el gran salto a la industrialización fue la Gran Fundidora de Hierro y Acero Monterrey, el primer centro de metalúrgica pesada de Latinoamérica. Destacan en Argentina las empresas de S.J. Zamboni, Spínola, P. Vasena e hijos, P. Merlini, Schnaith y Cía., Rezzonico, Ottonello y Cía., La Acero Platense, Gibelly y Cía., Talleres La Unión, De Nocetti y Cía. y La Cantábrica. Entre ellas, la fundición de Pedro Vasena comenzó a funcionar en 1870 en Buenos Aires y para iniciar el s. XX era la empresa metalúrgica ▶

Figuras 4 y 5:
Reja alrededor de la
Villa Santa Inés,
(Caracas, c. 1890),
1999

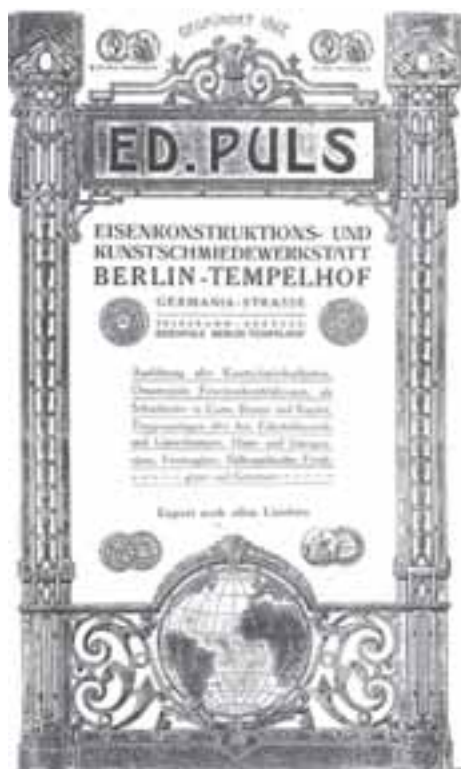


◀ más importante de Sudamérica, gracias a su asociación con Rezzonico y Ottonello, después de la primera guerra mundial.

La empresa llegó a requerir hasta dos mil toneladas mensuales de hierro y cuatro toneladas diarias de carbón.

4 La fundición Le Val d'Osne fue iniciada en 1833 por el ingeniero parisino Jean Pierre Victor André. A mediados del s. xix empleaba 220 obreros. André se convirtió en figura pública al ser galardonado con una medalla de oro en la exposición nacional de 1844. Le Val d'Osne alcanzó un desarrollo excepcional en las postrimerías del s. xix. Se benefició ampliamente con la remodelación de París debida al barón Haussmann y la generalización de lo que ya empezaba a llamarse mobiliario urbano, que incluye los kioscos surgidos de las nuevas formas musicales y de los conciertos al aire libre. En 1892. Le Val d'Osne se asoció con otra fundición artística de renombre, la de J.J. Ducell. Entre ambas llegaron a reunir 40.000 moldes, la colección más considerable y rica del mundo (Dasques, 1997).

Figura 6:
Portada del Catálogo
Ed. Puls. Berlín
Fuente:
Ed. Puls, 1891



Qué cómodo y económico es lograr, por el poder de la fundición, cientos de paneles duplicados e idénticas piezas angulares, rosetones para cubiertas, líneas de ménsulas y dovelas. Qué diferencia entre dar forma a un patrón en un molde de madera y esculpir cien modelos en piedra; entre esculpir cien modelos en piedra y fundir a partir de un molde cien columnas huecas para usarlas como bajantes o cortar cien columnas de mármol sólido (Jobard en Mignot, 1994, p. 180).

El versátil carácter del hierro colado, con la posibilidad de recurrir a la imagen pétrea de las columnas o el diseño con formas florales, orgánicas o figurativas de otro tipo, idénticamente repetidas a gran escala, eran para muchos la mejor imagen de que una parte de los progresos de la industrialización había llegado a su país. El dorado que destacara en las puntas y otros detalles ornamentales de las rejas del Palacio Federal Legislativo o de la Villa Santa Inés, ambos en Caracas, como los detalles en bronce de las escaleras u otros elementos arquitectónicos del Teatro de Valencia, buscarían mostrar el distinguido carácter de los palacios europeos en villas urbanas, edificios, plazas o jardines latinoamericanos.

El carácter que sus trabajos darían a los espacios públicos y a la arquitectura era reconocido en los catálogos por los mismos fabricantes. La Villa Santa Inés, propiedad del presidente Joaquín Crespo, cobraba su descripción de *palais* en el catálogo de Eduard Puls, en 1891, gracias a la instalación de una suntuosa reja alrededor de sus jardines, tal como las plazas y parque "guzmancistas" se hacían más lujosos con la instalación de excelente mobiliario.

Descrito como "taller de herrería artística", la firma Eduard Puls fundada en Berlín en 1862, ofrecía en el mismo catálogo la ejecución de ventanas en hierro, bronce y cobre, escaleras de todo tipo, puertas y rejas para ascensores, balcones y cercas con puertas para garajes y casas. Naturalmente, en su portada, indicaba la posibilidad de "exportación para todos los países", después de todo ahí estaba la clave para la amplitud de mercados, así como también del prestigio para las industrias alemanas. El catálogo de 1891 no sólo señala obras para varias ciudades alemanas, sino doscientos en-

cargos enviados por la empresa a Buenos Aires, los cuales incluyeron las entradas al sistema de transporte subterráneo, rejas para la Iglesia de los Franciscanos, para el Banco Germánico y para el Banco Nacional.

No serían muy diferentes las ofertas de las empresas similares de otras naciones europeas para aquellos mismos años. Los sistemas de producción, los productos y los métodos de comercialización serían similares. Numerosos ejemplos de arquitectura pública y privada explotarían las ventajas que la prefabricación industrializada ofrecía a la construcción en estas latitudes, que apenas comenzaban a desarrollar su modernización, de monumentos que simbolizaban la ciudad y la sociedad deseadas.

Monumentos y prefabricación: mármol, granito y hierro colado

Con plazas, parques y bulevares se instituía la imagen del ocio urbano en las grandes capitales latinoamericanas, para lo cual se importaron estatuas y monumentos, bancos y faroles, barandas de hierro y fuentes de agua ornamentales así como algunos kioscos y la costumbre de pasear. Era todo un repertorio para la modernización de los espacios públicos relativamente fácil de lograr, pues su selección entre los catálogos de los fabricantes se adecuaba al área disponible y a los costos que los fondos públicos pudieran cubrir. A cambio, la imagen urbana cobraba un valor que sólo podía medirse en las ambiciones de sus ciudadanos.⁵

La imagen capitalina deseada por muchos habitantes de Caracas tiene su primera medida en la configuración de la Plaza Bolívar.⁶ Le tocaría al Presidente Antonio Guzmán Blanco materializar este componente importante para la imagen de la capital, complemento perfecto a su visión de un país con panteón, héroes e historia patria. Entre sus primeras obras públicas estaría la compra del enverjado y de cuatro fuentes a la firma francesa ValD'Osne en 1872. Los postes perimetrales de la plaza estaban incluidos en el diseño de la verja, pariente del mobiliario urbano que aparecía en París, gracias a las remodelaciones emprendidas por el Barón de Haussmann. El mobiliario francés era gran protagonista de aquella plaza:

se halla rodeada de una verja de hierro sencilla, que ofrece una entrada por cada

uno de sus lados. Hallase adornada de cuatro fuentes de hierro que simbolizan las cuatro estaciones y numerosas y selectas flores embalsaman allí el ambiente, mientras que en la acera que rodea la plaza alzan su follaje esbeltos caobos (Tejera 1986, vol. 1, p. 392).

Sin duda, la Plaza Bolívar fue toda una muestra de urbanidad y buenas maneras, y bastante de su carácter se debía al mobiliario instalado en el histórico espacio. Pero los caraqueños aspiraban a más y la prensa capitalina señalaría:

[...] el público todo, con una unanimidad que prueba el buen gusto general de este pueblo, cree que quedaría allí muy bien situado un quiosco árabe o chinesco en hierro fundido para colocar la banda de música en las retretas y días solemnes, y en verdad que muy bien lo necesita el hermoso parque, como útil y de un efecto ornamental digno de lo bello de este sitio. Este quiosco pintado de blanco y oro parecería de porcelana y contrastaría admirablemente con el verdor de los árboles y con la severidad del bronce de la estatua del Libertador. (La Opinión Nacional, 9 octubre 1874, en Caraballo 1983, p. 86).

A escasos cuatro años de inaugurada la estatua ecuestre del Libertador, la Plaza Bolívar de Caracas pasó por su primera remodelación: un nuevo equipamiento incluía la sustitución de aquella primera reja sencilla descrita por Tejera junto con las cuatro fuentes, como también faroles, bancos y guardamatas, ahora según catá-

5 Los cambios instaurados en las ciudades venezolanas durante los últimos treinta años del s. XIX han sido estudiados por Arturo Almandoz (1997). *Urbanismo europeo en Caracas 1870-1940*; Ciro Caraballo Perichi (1983). *Obras públicas en la Venezuela del Centenario del Natalicio del Libertador. Venezuela 1883*; Leszek Zawisza (1988). *Arquitectura y obras públicas en Venezuela: siglo XIX*. En *Latinoamérica es clásica ya la referencia a Ramón Gutiérrez* (1981). *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*; más recientemente a Ramón Vargas Salguero (1998) coordinador. *Historia de la arquitectura y del urbanismo mexicanos*; y últimamente a la recopilación de Arturo Almandoz (2002) editor. *Planning Latin America's Capital Cities, 1850-1950*.

6 Hubo un primer proyecto en el gobierno de José Antonio Páez, hasta que en 1863 se contrataron los trabajos de reforma y en 1865 comenzaron las obras para el que sería el parque más importante de la ciudad.

Figura 7:
Plaza Bolívar, Caracas
Fuente:
El Cojo Ilustrado, 1894



7 J.L.Mott fue una de las fundiciones que se establecieron en el distrito industrial del Bronx. Su origen se remonta a la llegada a Nueva York de Jordan L. Mott, inventor de una estufa de carbón en 1841, quien instaló una fundición en la que se producían estufas, tuberías y objetos ornamentales, además de piezas sanitarias de amplio mercadeo y gran prestigio (The Bronx County Historical Society, s.f.).

8 De 1874 es la Plaza Guzmán Blanco en Caracas, con acento de bulevar francés al sur del Capitolio, con piso enlosado, estatua ecuestre de Guzmán y rejas de hierro a su alrededor. Entre 1879 y 1880 se terminaría el Parque Carabobo, con "balausta de hierro de 360 metros lineales, provista de pescantes para el alumbrado" encargados a Inglaterra.

Para equipar la Plaza Candelaria se importaron barandas y candelabros de J.L.Mott de New York. Barandas y faroles configuraron también la Alameda de Santa Teresa, esta vez comprados a la inglesa W.T.Allen (Zawisza 1988, pp. 172-174).



Izquierda
Figuras 8, 9 y 10:
*Faroles en la Plaza
Bolivar, Maracaçay.*
(Fonderia dei Pignone,
Firenze, 1930). 2005

Derecha
Figuras 11, 12 y 13:
*Palacio de
Comunicaciones,
México. (Silvio Contri,
1908). 2004*



go de la firma J.LMott Iron Works de Nueva York⁷ (Ministerio de Obras Públicas, 1877, p. 115).

Con estatua ecuestre, senderos con rejas más elaboradas y faroles para iluminar la noche caraqueña, los ciudadanos tenían el escenario apropiado para esperar el atardecer en medio de tertulia política, orgullosos del aspecto del parque:

- ¿Cómo encuentra usted a Caracas? –decían unos– ¿no se parece a París?
- ¿Tienen ustedes en Europa –preguntaban otros– parques tan bonitos como la Plaza Bolívar? (De Tallenay 1954, p. 85).

La marquesa Jenny de Tallenay encontraría los modos para no desengañar a los caraqueños de esta cándida fascinación por su nueva plaza.

Entre los elementos de mobiliario urbano compartidos con el resto del mundo estarían también entre las barandas de hierro de la Plaza Guzmán Blanco y la Plaza Candelaria de Valencia, importadas de Inglaterra, como las que se compraron para la Plaza Bolívar de la misma ciudad, todas escogidas desde catálogo⁸ (Memoria y Cuenta MOP 1882 en Zawisza 1988, p. 228). Años más tarde llegarían los faroles italianos a la Plaza de Maracay, inaugurada en el Centenario de Bolívar. El carácter de la Plaza Bolívar más grande del país, como el de sus congéneres, sería logrado mediante la importación de “206 candelabros artísticamente decorados y elaborados en bronce por una fábrica de Firenze, Italia”. La Fonderia del Pignone era esa conocida fábrica, mientras la técnica que haría funcionar a esos faroles sería importada de la firma alemana Siemens-Schuckertwerke (Ministerio de Obras Públicas, 1931, p. 1479).

Así como gracias a esta primera globalización de los mercados, coinciden los faroles en el Teatro Juárez de Guanajuato con sus parientes de la Plaza Bolívar de Caracas, también coincidió el conocido fundidor de los faroles en Maracay con la herrería ornamental del Palacio de Correos de México, cuya escalera central, lámparas y marquesina de acceso, son algunos de los elementos más destacados en la arquitectura que iniciara el siglo en Latinoamérica. La Fonderia del Pignone realizaría también las puertas y otros elementos en el Palacio de Comunicaciones de México, obra del arquitecto Silvio Contri en 1908. El león que figura en las lámparas y la escalera del edificio fue uno de los rasgos particulares de las esculturas reproducidas

por esta importante firma florentina, que destaca por la complejidad de sus piezas y por la combinación de materiales en algunos de sus productos.⁹

De los catálogos procedentes de las industrias fundidoras se sirvieron no sólo las plazas, sino otro de los espacios más importantes de la urbe decimonónica: el cementerio extramuros. En Latinoamérica, como en otras latitudes no industrializadas, sería tan moderno el higienismo que promovía el cementerio vecino a la ciudad como la representación urbana de la plaza o el bulevar. Tan moderna la funcionalidad del cementerio como el academicismo presente en su trazado y el eclecticismo de sus monumentos. Tan moderno el cementerio como el paseo nocturno iluminado a gas en la otrora Plaza Mayor. Ambos se consolidarían como representación de progreso y fueron contemporáneamente susceptibles de participar en una estética común entre ellos y común a los de su tiempo en casi todas las latitudes del mundo occidental.

La plaza contaría con estos elementos que le conferirían carácter monumental, en tanto lugar de exhibición cotidiana para los ciudadanos, mientras que el cementerio los tendría como exposición eterna del estatus social, económico o intelectual. Estatus alcanzado por esos mismos ciudadanos notables que en vida se pasearían entre las iluminadas veredas de los parques urbanos y disfrutarían de animada tertulia en sus bancos. De ahí que el comentario sobre las imágenes que de Ciudad Bolívar se publicaran en la caraqueña revista *El Cojo Ilustrado* fuera: “Muchas cosas hay que ver, y entre ellas la necrópolis, cuya riqueza de monumentos pondera el desahogo de los que dedicar ese tributo a sus deudos finados. Algunos

9 La Fonderia del Pignone fue construida alrededor del año 1842. Inicialmente, la Pignone fabricaba objetos varios de mobiliario urbano y privado, muchos de los cuales poseían valor artístico. Hacia la mitad del ochocientos, el suburbio del Pignone se había convertido en el barrio industrial de la ciudad, pues además de la Fonderia, habían abierto sede las oficinas del Gas y otros pequeños establecimientos manufactureros. En 1856, la oficina mecánica de la Fonderia realizó, bajo la guía del ingeniero Pietro Benini, el primer modelo del motor de explosión ideado por Barsanti y Matteucci (Istituto e Museo di Storia della Ciencia, s.f.).

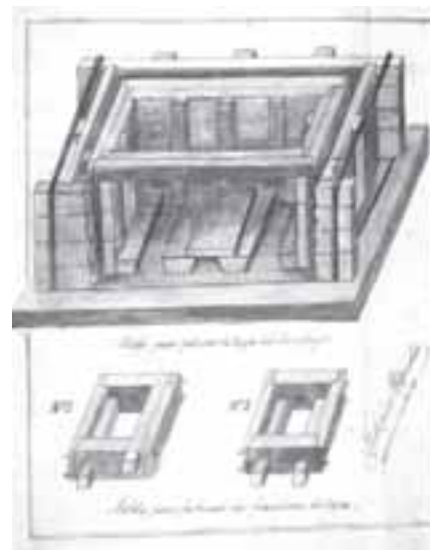
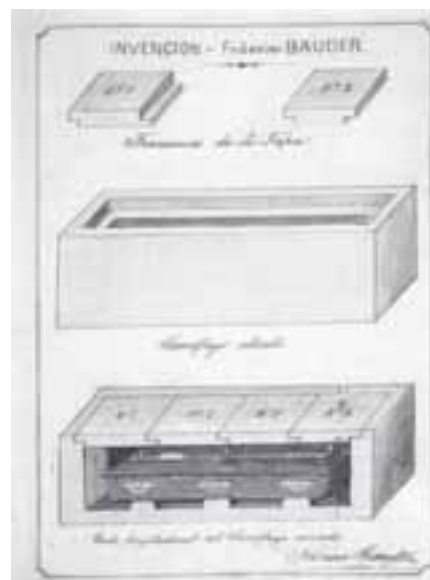
Figura 14:
Aviso comercial
Fuente:
El Cojo Ilustrado, 1896



hay cuyo costo ha excedido los setenta mil pesos y aún aparecen excesivamente económicos dada la valía del mérito artístico" (Vistas de Ciudad Bolívar, 1894, p. 391).

No todos los ciudadanos tendrían la posibilidad de inmortalizar los méritos personales o familiares en piezas de alcornia escultórica como los monumentos a Bolívar en el Panteón Nacional de Caracas. Para quienes era posible importar una pieza de las casas italianas o parisinas representadas en el país, se haría prestigioso disponer de los servicios de Roversi o Gariboldi, quienes promovían sus monumentos en las páginas de *El Cojo Ilustrado*. Había, entonces, múltiples opciones para materializar, con cómodas opciones de financiamiento, la memoria del ser amado.

La prefabricación incluiría una variedad de piezas, con posibilidad de ser ensambladas en sitio de acuerdo a las dimensiones del terreno disponible. La junta de las piezas ensambladas delata hoy las piezas adquiridas de acuerdo a los modernos criterios de coordinación modular. La idea no sería ajena a los cementerios en un tiempo en que para contribuir al saneamiento urbano, se registrarían variados inventos de bóvedas de piedra "de la misma materia con que está formada la piedra", para garantizar así su solidez y la resistencia a los embates del tiempo (Bifano, 2001, p. 216). El invento patentado en Venezuela por Ricardo Julio Cabrera en 1884 sería superado por la patente por 15 años solicitada por Federico Bauder en 1895 para la fabricación de unos "sarcófagos portátiles". Las bóvedas pre-



10 Véase Smithsonian Center for Materials Research and Education, 2002

Izquierda
Figuras 15 y 16:
Cementerio de Valencia. 2003

Derecha
Figuras 17 y 18:
Sarcófagos portátiles. Federico Bauder, 1895

Fuente:
Bifano, 2001, p. 234

fabricadas con cemento impedían la salida de olores molestos al quedar selladas herméticamente y así evitar: "...el triste a los deudos y amigos el triste trance de permanecer más de media hora al pie de la fosa esperando que los albañiles tapen la bóveda, lo cual aparte del sufrimiento que ello ocasiona es muy frecuentemente nocivo para la salud" (Bauder en Bifano, 2001, p. 216).

Los principios modernos de la prefabricación estaban a la orden del día para los modernas pautas sanitarias del s. XIX. El ensamblaje de partes prefabricadas de mármoles o granito para monumentos de mayor o menor escala, de mayor o menor elaboración estética, de los talleres parisinos, italianos o caraqueños, sería una cuestión asociada al costo y rentabilidad de los moldes.

No sería sorpresa que John Wilkinson, fundidor del puente en Coalbrookdale, la pieza que alcanzaría la histórica distancia de cien metros sobre el río Severn en 1779, fuera enterrado en un ataúd de fundición en 1808 y que se le dedicara un obelisco también de fundición en Lindale. Pocos años más tarde el carácter pétreo del hierro fundido se abriría paso desde los puertos hasta el cementerio a través de los catálogos, tal como llegaban bancos y fuentes a las plazas y como llegaban esculturas a ennoblecer los parques.

Como Val d'Osne, las firmas neoyorquinas de J.L. Mott Iron Works y J.W. Fiske, vendían esculturas pintadas en imitación de bronce para los parques y para los cementerios de medio mundo. Las fuentes de hierro colado producidas por estas compañías, con esculturas de inspiración clásica en zinc, fueron instaladas en jardines y en cementerios por igual, también pintadas originalmente con colores claros en imitación de piedra.¹⁰ Las fundidoras tenían sus escultores favoritos, así como los escultores tenían sus fundidoras predilectas. Estos producían figuras originales y las primeras sacaban los moldes, dando paso a la reproducción en serie. La rentabilidad del diseño original en piedra o de los moldes para el vaciado en hierro haría posible una acepción moderna de la idea de monumento: la pieza única con carácter de obra de arte se convertiría en objeto de uso masivo.

Así como el hierro colado y otros metales aparecieron en piezas escultóricas de gran formato para los campos funéreos, cruces y lápi-

das se multiplicaron en suelo británico y sus colonias. El paisaje de cementerios de iglesias y pueblos en Gran Bretaña o Australia, muestran la tumba como objeto de consumo "globalizado", que podía ser personalizado como una oferta del fabricante para quien deseara la inmortalización de su stirpe. La memoria de "muchas" muertes se materializa con idénticas piezas en el Nun's Graveyard de Cabra Convent Grounds o en el West Terrace Cemetery, ambos en Adelaide, así como en el Cementerio de Kalgoorlie, también en Australia.¹¹

Debido a su peso y consecuentes costos de transporte, las piezas en mármol, granito o hierro colado disponían de la opción del ferrocarril que los acercara al progreso moderno. Como en sus plazas más importantes, se hará la inserción de esculturas, rejas, faroles y otras piezas de catálogo para su mayor lucimiento de los monumentos familiares en cementerios venezolanos como los de Caracas, Maracaibo y Valencia.

El Cementerio de Valencia: Un caso de estudio pendiente

Fundada en 1555, a pesar de su dinámica vida económica y política, el crecimiento de Valencia había sido lento durante sus primeros doscientos años de vida. Del centro histórico a lo que más tarde sería el área metropolitana de la ciudad industrial más importante del centro del país, su desarrollo estaría siempre ligado de las propiedades agrícolas a su alrededor y de las industrias que, cada vez en mayor número, tamaño y prosperidad, constituyeron los suburbios de una compleja red urbana.

Bajo la influencia del realista Pablo Morillo, quien llegara a Valencia en 1818, es culminada la Iglesia Matriz, que había sido destruida con el terremoto de 1812 y lentamente reedificada a partir del año siguiente. Pero también Morillo encontraría necesario el saneamiento de la ciudad, proceso que, tal como había hecho en 1917 en Calabozo, convenientemente iniciaría con el traslado del cementerio, desde el terreno al norte de la Iglesia a tierras por entonces fuera de la ciudad, disponiendo así el enterramiento de religiosos y seculares por igual.¹² La decisión, muy acertada, parece haber sido la primera piedra para la descripción de la aterrorizada Jenny De Tallenay:

11 Numerosos ejemplos en Scottish Ironwork (s.f.), así como entre las fotografías de Peter Fairweather (s.f.).



El campo de los muertos está situado en un terreno elevado, a poca distancia de la ciudad. Se notan en él algunas tumbas bien cuidadas y cercados llenos de flores. Una torre bastante espaciosa a lo alto de la cual llevaba una escalera de caracol, llamó nuestra atención. Subimos en ella y ¡cuál no fue nuestro horror, cuando llegamos a una estrecha plataforma, al constatar que todo el interior de este edificio circular estaba tan lleno de osamentas confundidas de tal modo que lo colmaban casi enteramente! Cráneos desnudos surgían aquí y allá en este lúgubre amontonamiento de desechos humanos. Algunas cabezas medio descompuestas llevaban aún huellas de barba y de cejas. Una de ellas, probablemente la de una desgraciada emigrante irlandesa, estaba medio velada bajo una espesa cabellera roja desparramada sobre otros despojos (De Tallenay 1954, p. 216).

La viajera completaría la descripción de su macabro encuentro con el comentario de su origen en la exhumación de aquellos cuerpos por los cuales no se pagaron los derechos correspondientes. En pocos años, el cementerio de Morillo se había hecho insuficiente y además corría el riesgo de ser alcanzado por el borde de la ciudad. Un cementerio nuevo tuvo que ser organizado, al pie del cerro del Guacamayo, con planes para ampliarlo si la ciudad lo merecía. Cada vez más alejados de la ciudad, que crecía gracias al impulso de sus empresarios y comerciantes, los sucesivos cementerios se levantaron al suroeste, como lo deja ver el plano de la ciudad levantado por Ernesto Branger y publicado en 1894, así como el realizado un año antes por Eudoro Urdaneta.¹³

Este nuevo cementerio de las postrimerías decimonónicas es un conjunto urbano en que se despliega una estupenda gama de esculturas, mausoleos y epitafios, complementada por una galería de mobiliario urbano del s. XIX que descubre un carácter específico debido a su procedencia industrial. Y es que en Valencia se importaría el costoso mobiliario de las plazas, la estructura y los sofisticados elementos del Teatro para homenajear a los vivos, mientras el mobiliario del Cementerio Municipal conmemoraba a los muertos.¹⁴

La simetría del edificio para la administración de los terrenos y para las ceremonias de

última despedida en el Cementerio de Valencia, se vincula a la axialidad del conjunto urbano. En su jardín destacan las fuentes de la mencionada firma J. Fiske, ubicadas para complementar su imagen y seguramente para hacerlas formar parte de aquel "aspecto bellamente triste de sitios donde duermen el último eterno sueño los seres queridos", como comentaban los editores de *El Cojo Ilustrado* al publicar vistas del Cementerio de Valencia, con algunos de sus monumentos más relevantes (Valencia, Cementerio del Sur, 1896, p. 835). Entre ellos, en diverso estado de conservación, destacan hoy esculturas provenientes de casas francesas, como H. Labatie de Paris o Nougaret-Sandaux de Bordeux, piezas parientes de algunas en el Cementerio General del Sur en Caracas, como de las ya nombradas de Julio Roversi y Emilio Gariboldi, firmas afamadas entre los comerciantes del ramo en la capital.

Las rejas que cercan las tumbas en algunos de los primeros lotes ostentan la identificación de la fundición Walter MacFarlane and Co. de Glasgow, en dos versiones: aquella con forma de diamante y otra más sencilla con sólo el nombre vaciado en el borde de cada vaciado,¹⁵ así como de la casa Gardenghi de Bologna. Estas piezas complementan el carácter de monumentos edificados por familias con la disponibilidad económica que les permitiera una compra cuya única finalidad era la de individualizar su espacio.

Las rejas debieron ser encargadas especialmente por cada familia a través de algún comerciante, representante de las fundiciones en Valencia o en Puerto Cabello, tal vez entre los mismos a través de quienes se encargó el mobiliario de las plazas valencianas, todo mediante catálogos y con la posibilidad de incluir en el diseño el nombre del finado cabeza del linaje que pretendía perpetuarse. Así, por las fundiciones inglesas pasaron los apellidos de conocidas familias valencianas, pues la rejas llevan en relieve los nombres de Luz Patiño de Maya, de Carolina De Blanch, de la familia del Doctor José A. Fernández, de la familia de Federico A. Fernández Feo y de Francisco Llanos, como la del ilustre Jorge A. Uslar. Apellidos que se inscribirían en piezas con parentela en el mobiliario de cementerios británicos como el de Suffolk, australianos como los de Melbourne, Crystal Brook o Taminda.



Página anterior
Figuras 19 y 20:
Plano de Valencia.
Ernesto Branger, 1887
Fuente:
El Cojo Ilustrado, 1895

Figura 21:
Cementerio de Valencia
Fuente:
El Cojo Ilustrado, 1893

Figuras 22 y 23:
Cementerio Municipal de Valencia, 2003-2005.

12 La ubicación del primer cementerio en el centro de la ciudad era en la avenida Urdaneta, entre las calles Libertad y Colombia.

13 Ambos han sido reproducidos en Mónica Silva Contreras, 2005, pp. 122 y 125.

14 Rowson, Drew & Co. sería la firma responsable de las estructuras metálicas para el Teatro de Valencia (Antonio Malaussena, 1887-1894) así como para la sobrecúpula del Salón Elíptico en el Palacio Federal de Caracas (Antonio Malaussena, 1890-1891). Los contratos se encuentran reproducidos en la *Memoria y Cuenta del Ministerio de Obras Públicas* de 1890 y los pormenores de ambas obras en la correspondiente a 1891.

15 Aún cuando tuviera un surgimiento tardío, Walter MacFarlane & Company Ltd rápidamente alcanzó e incluso sobrepasó a sus rivales para convertirse en una de las más prolíficas fundiciones de elementos arquitectónicos del mundo. La distribución internacional de sus productos fue asombrosa. La compañía comenzó a trabajar en 1851 en Saracen Lane, donde floreció. En 1861 empleaba 120 personas y para 1890 ofrecía trabajo a unas 1200. Para esos años Walter MacFarlane II era presidente de la sociedad Ironfounders of Scotland. La fundición continuaba operando a principios del s. xx, cuando declinaba la demanda de ornamentos de hierro colado (Sottish Ironwork, s.f.).

Sobre los productos de Walter MacFarlane hay referencias importantes en el estudio de Geraldo Gomes Da Silva (1985) *Arquitectura do ferro no Brasil*; el de Beatriz Mugayar Kühl (1998) *Arquitectura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*; o en el coordinado por Giulio Roisecco (1972), *L'architettura del ferro: l'Inghilterra 1688-1914*, en los que se reproducen algunas páginas de los catálogos de la firma.

Figuras 24, 25, 26 y 27:
Cementerio Municipal de Valencia. (Rejas Walter MacFarlane-Glasgow), 2005



Resulta significativa la repetición de uno de los modelos de rejas entre algunas de estas tumbas decimonónicas en Valencia, con las rejas alrededor del Teatro Juárez de Guanajuato, obra de larga factura iniciada en 1873. Con la importación de estas piezas, plazas, parques y otros espacios urbanos se convertían en espacios de coincidencia internacional, pues faroles de la fundición de J.L.Mott complementan la fachada del mismo teatro como también hicieron parte de la Plaza Bolívar o de la Plaza Candelaria de Caracas, así como las rejas de sus jardines corresponden al mismo modelo del catálogo de Walter MacFarlane alrededor de las tumbas de las familias Fernández, Llanos y Uslar de Valencia.

El diseño modular de las rejas, con motivos florales u otros más bien geométricos, hacía posible la instalación de componentes fijos o puertas, apoyados en postes para las esquinas o para el apoyo de las bisagras. Se jerarquizaba así el acceso al monumento y se ajustaba la longitud de las rejas vaciadas a los espacios restantes, tal como para las plazas se encargaban las rejas de acuerdo con la línea perimetral en que se ubicarían. Una estética universal y la misma procedencia de su equipamiento en los espacios destinados a los vivos y a los muertos en las ciudades decimonónicas. Como ejemplo, el paso de las puertas, también de la manufactura de Walter MacFarlane & Co. Saracen Foundry, del Cementerio San Juan Bautista de Manaos desde la plaza local (Da Silva, 1987, p. 115).

La era del hierro fundido fue, entonces, la de una estética internacional. Rejas, bancos, faroles y tantos otros elementos de hierro colado con las formas escultóricas que las fundiciones enviaban en distintos tamaños a todas partes del mundo, eran también susceptibles de ensamblaje y vuelta a desarmar para un nuevo transporte y reensamblaje. La forma les acompañaba para hacerse en monumentos, a veces para el recuerdo eterno de los difuntos, en contradicción con sus propias posibilidades modernas.

El valor original y el valor actual
de estas piezas

Marquesinas, rejas para jardines o ventanas, faroles o bancos para plazas, forman parte de un repertorio de elementos arquitectónicos y mobi-

liario urbano con que los catálogos de origen europeo o norteamericano inundaron las ciudades de medio mundo. Poca complejidad habría en la selección de los mismos y en su implantación en la arquitectura de producción local o en los espacios ciudadanos de mayor trascendencia, como parte del imaginario del progreso alcanzado o deseado. Ese ajuar de procedencia industrial se hace parte del monumento en los cementerios extramuros en correspondencia con el uso y significado en plazas y parques. Los faroles y las fuentes, junto a las lápidas y las rejas, pueden ser agrupados bajo la denominación de mobiliario urbano. De hecho, tanto para la ciudad de los vivos como para la ciudad de los muertos.

Para la comprensión de su origen y eventual conservación, es necesario pensar en los valores que hoy cobran esas piezas de amplia estirpe en el mundo. Tal como las esculturas y panteones en mármol o granito, producidos en talleres de acuerdo con la estética romántica del s. XIX, las piezas de hierro fundido se asociarían al carácter de esas piedras eternas y es ese el valor que acompañaría la selección original de estos objetos. Tal vez así fueran encargados por deudos y organismos públicos.

La consideración de las técnicas de fundición asociadas a la repetición a gran escala del objeto, permiten la apreciación de estas piezas de mobiliario urbano como manifestación de un uso temprano de la prefabricación industrializada y de su comercialización masiva, incluso globalizada. La sustitución de la firma del escultor por la del industrial convierte a estas rejas, faroles y bancos en objetos modernos.

Por otra parte, la posibilidad del ensamblaje, desensamblaje y un eventual nuevo montaje, opciones de la construcción en términos modernos, implican además la idea de lo efímero. El tiempo, que tanto ayuda a hacer un monumento, es tan disímil de los valores modernos de estas piezas que, sin embargo, reclaman la eternidad cuando han sido implantadas en cementerios. Extraño esto para "piedras transportables", como las definiera Gass en la cita que inicia estas páginas.

Como productos de la técnica moderna, de los modernos criterios de prefabricación industrializada, comercialización y transporte, participan de las contradictorias nociones que se plantean ante la idea de conservar lo moderno, lo efímero, lo sustituible:



Figura 28:
Teatro Juárez,
Guanajuato.
(Reja Walter
MacFarlane), 2004



Figuras 29 a 31:
Cementerio Municipal
de Valencia. (Rejas
Walter MacFarlane-
Glasgow), 2005

De la misma manera que los materiales son sustituidos constantemente por otros, debido al progreso constante de la técnica y a las exigencias del mercado, la cadena de montaje que los produjo desaparece para ser reemplazada. Reconstruir entonces algún componente dañado de una obra, cualquier perfil metálico, marco de ventana o manilla de puerta, puede llegar a resultar irrealizable. No solamente se negaría uno de los principios característicos de lo moderno, sino que en la práctica podría no llegar a ser posible, porque, probablemente, la aleación del metal con el que fue fabricado esté en desuso y la cadena de montaje que lo produjo ya no exista. Por otra parte, con su reconstrucción artesanal se obtendría como resultado un producto que tampoco es igual al original, ni en su esencia ni en su materialidad (Grupo TAM 1995, p. 47).

La conservación de ese mobiliario, susceptible de desaparecer en tanto material reciclable, se presenta, entonces, como un asunto de arqueología industrial. Requiere la localización de catálogos, la investigación sobre fabricantes, aleaciones ferrosas y técnicas de fundición y moldeaje. Requiere de esta investigación técnica como de búsqueda de parientes en otros cementerios del mundo. Un arqueo metahistórico que atañe a la gestión de los cementerios patrimoniales y los hermana en un aspecto específico, entre ellos y entre los espacios públicos de las ciudades a las que sirven. Un asunto interdisciplinario para una lectura específica de las coincidencias entre los cementerios en que los materiales y modos de producción son testimonio de la modernización de las formas urbanas que promocionaba el saneamiento positivista de las ciudades.

La posibilidad utópica de conservar un repertorio de estas piezas en plazas, jardines y cementerios en los diversos puntos del planeta en que se hallan, aseguraría la preservación del significado de su origen técnico real.¹⁶ Para ello es necesario localizar su linaje para mostrarlos como valores propios del cementerio, funcional y moderno también, en que se encuentran. Para mostrar también la parentela viva que ha quedado en plazas, parques y jardines y que forma parte del imaginario de diversas ciudades. Para mostrar también el origen de esa familia en una casa fundidora, tal vez a muchos kilómetros de distancia.

¹⁶ En este sentido, resulta importante el trabajo realizado por la Dirección General de Patrimonio de Buenos Aires (<http://www.dgpatrimonio.buenosaires.gov.ar>).

Referencias

- Almandoz, A. (1997). *Urbanismo europeo en Caracas 1870-1940*. Caracas: Fundarte-Alcaldía de Caracas-Universidad Simón Bolívar.
- (2002) (ed). *Planning Latin America's Capital Cities, 1850-1950*. London: Routledge.
- Bifano, J. L. (2001). *Inventos, inventores e invenciones del siglo XIX venezolano*. Caracas: Fundación Polar.
- Caraballo Perichi, C. (1983). *Obras públicas en la Venezuela del Centenario del Natalicio del Libertador. Venezuela 1883*. Caracas: Congreso de la República.
- Chaslin, F. (2004). El arte del catálogo. *Artes de México. El arte del hierro fundido*, 72.
- Dasques, F. (1997 marzo-abril) La paternidad transoceánica del kiosco de Guadalajara. *El Tiempo*, 17. Recuperado en junio de 2005 de http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/pueblos_y_otros_rincones/centro/detalle.cfm?idpag=2206&idsec=41&idsub=0
- De Tallenay, J. (1954). *Recuerdos de Venezuela: apuntes de viaje*. Caracas: Ministerio de Educación. (1ª ed. 1884).
- El Cojo Ilustrado* (1893, 1 julio) 37
- El Cojo Ilustrado* (1894, 1 de abril) 55
- El Cojo Ilustrado* (1895, 1 mayo) 81
- El Cojo Ilustrado* (1896, 15 de octubre) 116
- Fairweather, P. (s.f) *Churchmouse*. Recuperado en agosto de 2005 de, (<http://homepage.ntlworld.com/peter.fairweather/docs/CastIron.htm>)
- Gass, W. H. (1982) *Monumentality/Mentality. Oppositions 25*
- Gomes Da Silva, G. (1985). *Arquitetura do ferro no Brasil*. Sao Paulo: Livraria Nobel.
- Grupo TAM - Taller de arquitectura moderna (1995). *Conservar lo moderno: notas sobre el pensamiento moderno en relación a la permanencia de los edificios. Boletín CIHE*, 29
- Gutierrez, R. (1981). *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.
- Istituto e Museo si Storia della Ciencia (s.f) *Fonderia del Pignone*. Recuperado en mayo de 2005 de http://brunelleschi.imss.fi.it/ist/luogo/fonderia_pignone.html
- Kühl, B. (1998). *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Loos, A. (1972) *Ornamento y Delito*. Barcelona : Gustavo Gili. (1ª ed. 1908)
- Mignot, C. (1994) *Architecture of the 19th Century*. Colonia: Evergreen-Taschen.

- Ministerio de Obras Públicas. (1877) *La Memoria y Cuenta del Ministerio de Obras Públicas ante el Congreso de la República (MOP)*. Caracas.
- (1931) *La Memoria y Cuenta del Ministerio de Obras Públicas ante el Congreso de la República (MOP)*. Caracas.
- Riegl, A. (1987) *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor. (1ª ed. 1903).
- Roisecco, G. (1972). *L'architettura del ferro: L'Inghilterra, 1688-1914*. Roma: Bulzone.
- Scottish Ironwork (s.f) Recuperado en agosto de 2005 de, <http://scottishironwork.org>
- Silva Contreras, M. (2005). "Ciudad de empresarios y comerciantes: la arquitectura del siglo XIX valenciano" En *Valencia 450 Años: morfología arquitectónica y urbana*. Valencia: Induval.
- Smithsonian Center for Materials Research and Education (2002) *Technology of Artifacts*. Recuperado en 2005, de <http://www.si.edu/scmre/learning/artifacttechnology.htm>.
- Springburn Virtual Museum (s.f.) *Brochure for cast iron products made at Walter McFarlane's Saracen foundry, c1880* Recuperado en junio de 2005, de <http://gdl.cdlr.strath.ac.uk/springburn/spring126.htm>.
- Tejera, M. (1986). *Venezuela pintoresca e ilustrada*. Caracas: Centauro.
- The Bronx County Historical Society (s.f) Recuperado en mayo de 2005 de, <http://bronxhistorical.society.org>
- Valencia, Cementerio del Sur. (1896, 1 noviembre) *El Cojo Ilustrado*, 117.
- Vargas Salguero, R. (coord.) (1998) *Historia de la arquitectura y del urbanismo mexicanos En México independiente: Vol. III*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vistas de Ciudad Bolívar (1894, 1 octubre) En. *El Cojo Ilustrado*, 67.
- Zawisza, L. (1988). *Arquitectura y obras públicas en Venezuela: siglo XIX*. Caracas: Presidencia de la República.



Hierro fundido en plazas y cementerios del siglo XIX:

Caracas y Valencia
entre incontables ciudades

(páginas 90-105)



Mónica Silva Contreras. Arquitecta, Universidad José María Vargas, Caracas, 1990. Maestra en Historia de la Arquitectura, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1994. Candidata a Doctora en Arquitectura, Universidad Central de Venezuela, Caracas, con tesis titulada Estructuras metálicas en la arquitectura venezolana 1874-1935: el carácter de la técnica. Profesora de teoría e historia de la arquitectura en la Universidad Simón Bolívar.

Recepción:

30 de noviembre de 2006

Evaluación:

6 de marzo de 2006

Aceptación:

10 de marzo de 2006

Correspondencia:

monicasilva@usb.ve

Resumen

La reflexión sobre los materiales y técnicas constructivas determina una de las miradas posibles para abordar la producción arquitectónica de un período histórico. Bajo esta consideración, los monumentos y el mobiliario en los cementerios son testimonio de unos modos de hacer, es decir, de unas técnicas características en los espacios públicos más importantes en las ciudades del s. XIX.

La saturación de los cementerios parroquiales y las corrientes sanitaristas decimonónicas supondrían la fundación de una nueva forma urbana. Ella no sólo es muestra de las ideas artísticas de la tradición académica, sino de la reproducción de monumentos y de equipamiento urbano prefabricado. Con lápidas y rejas de hierro fundido de procedencia industrial, para plazas y cementerios, había mobiliario para los vivos y para los muertos, ofrecido desde las fundiciones de los primeros países industrializados mediante catálogos y así disponible para el mundo entero.

El Cementerio Municipal de Valencia (Venezuela) es un caso de estudio pendiente como parte de la construcción de la memoria de la ciudad. La conservación de su mobiliario aparece como un asunto de arqueología industrial que contribuiría a explicar la relación económica de la ciudad a través de su puerto con el resto del mundo durante las últimas décadas del siglo XIX.

Palabras clave*

- Patrimonio cultural - Venezuela
- Cementerio Municipal de Valencia (Venezuela) - Historia
- Mobiliario urbano - Venezuela - Siglo XIX
- Hierro fundido - Industria y comercio - Valencia (Venezuela) - Siglo XIX

Cast Iron in Squares and Graveyards in XIX Century:

Caracas and Valencia, among other cities.

Abstract

The considerations about materials and construction technologies are just one of the possible sights to approach architectural production in a historic time. On this sight, monuments and urban furniture on cemeteries in the nineteenth century are testimonies of production procedures related with most important public spaces on cities.

Overcrowded parochial cemeteries and sanitary regulations supposed the foundation of a new urban form. That's not only a sample of the artistic ideas based on historic and academic traditions, but the reproduction of monuments and the prefabrication of urban furniture. With cast iron fences and grave-stones, prefabricated for city squares and cemeteries, there was urban furniture for dead and alive alike. It was made from industrial procedures and offered by catalogues from the first industrialized countries ironworks to all around the world.

Valencia's Municipal Cemetery (Venezuela) is a unsettled study case. Its conservation is an industrial archaeology issue that would be part of the urban memory of the city and could contribute to explain its trade relationships through its port to the world during the last decades of the Nineteenth Century.

Key Words

- Cultural Heritage - Venezuela
- Cementerio Municipal de Valencia (Venezuela) - History
- Urban furniture - Venezuela - 19th Century
- Cast-Iron - Industry And Commerce - Valencia (Venezuela) - 19th Century

* Las palabras clave están normalizadas por la Biblioteca General de la Pontificia Universidad Javeriana.