

La muerte silenciada

Arquitectura funeraria contemporánea

The silenced death. Contemporary funeral architecture

Antonia María Pérez Naya

<https://doi.org/10.17979/aarc.2011.2.2.5060>

MUERTE Y ARQUITECTURA

Nada es más ineludible que la muerte. Somos seres «con fecha de inicio y con límite de caducidad»¹. Por tanto, reflexionar sobre esto no es más que enfrentarse quizá a lo único verdadero.

De hecho, esta comunicación presenta una breve investigación de las consecuencias arquitectónicas contemporáneas derivadas de lo anterior. Partiendo de la premisa que, desde sus orígenes, la arquitectura forma parte de la existencia del hombre, dando respuesta a las necesidades derivadas, no sólo de la vida sino también, de la muerte². Consecuentemente, la gran mayoría de los monumentos de la antigüedad que hoy admiramos son de carácter funerario. No existen prácticamente culturas que abandonen a sus muertos sin ceremonias o sin pequeños *monumentos*³, con frecuencia más suntuosos que las casas de los vivos, siempre relacionados con su memoria.

Sin embargo la sociedad actual, materialista y desahucada, ha perdido la estrecha relación que la arquitectura ha mantenido a lo largo del tiempo con la muerte, como resultado de que ésta se ha convertido en el nuevo *tabú social*⁴, que no sólo se encubre sino que se ha convertido en un simple hecho biológico frente al que se lucha contra reloj. Lo que se traduce en un desinterés y cierto menosprecio ante los espacios funerarios en contraste con otros momentos.

ORÍGENES

Para introducir el mundo de la arquitectura funeraria contemporánea es necesario hacer una breve referencia al pasado, para subrayar que el cementerio, tal como hoy lo conocemos, tiene un origen relativamente reciente.

Durante muchos siglos, desde el siglo V aproximadamente hasta finales del siglo XVIII, las iglesias eran los únicos espacios para los muertos, que se inhumaban bajo su amparo de forma anónima, exceptuando los personajes ilustres. La tolerante convivencia medieval con los cadáveres, las imágenes macabras y la «vanitas» del Barroco se transforman con el Romanticismo, que cambia el talante tétrico anterior. Se da un nuevo sentido a dejar de existir. El hombre se preocupa menos de su propia muerte, y más de la de sus seres queridos, es lo que denomina Aries «la muerte del otro, la muerte ajena, cuya añoranza y recuerdo inspiran (...) el nuevo culto a las tumbas y a los cementerios»⁵.

Con el advenimiento del siglo XVIII debido al pensamiento romántico, a los principios de la Ilustración, a las ideas higienistas y a los avances en las ciencias, comenzaron a alzarse voces de denuncia, simultáneamente en toda Europa, de la situación insalubre de las iglesias, iniciándose lo que muchos denominaron «el exilio de los muertos»⁶. Era necesario proyectar cementerios extramuros con unas premisas de partida totalmente distintas a las anteriores y el problema era que no



Fig. 1. Giovanni di Simona, camposanto de Pisa, 1278/83; patio central.

existían apenas referencias⁷ (Fig. 1). Por un lado se inicia la búsqueda de una nueva tipología y por otro se constata la importancia que adquiere la tumba privada como lugar de memoria y conmemoración. En estos cementerios continuaban reconociéndose los estamentos sociales, puesto que la burguesía se adjudicó el protagonismo antes exclusivo de la aristocracia y del alto clero, multiplicándose la construcción de panteones y tumbas con evidentes historicismos arquitectónicos y eclecticismos⁸. De ahí la denominación de Oriol Bohigas de los cementerios como «catálogos de arquitectura»⁹.

Sin embargo, el siglo XX con sus dos guerras mundiales, trajo consigo profundas transformaciones entre las que destaca la gran materialización de todos los aspectos de la vida. Por un lado, la muerte pasa a ser evitada, los rituales se despojan de su carga emotiva, se busca la discreción y el duelo silencioso. Por otro lado, la expansión demográfica y el crecimiento urbano plantearon nuevos problemas. Las dos tipologías existentes radicalizaron su postura. En los países protestantes, donde existía el cementerio jardín, surge, el «cementerio paisaje», caracterizado por grandes espacios despejados y una acusada ausencia de símbolos. Por contra, en la Europa católica, aparece el problema inverso. Los cementerios se «convierten en maquetas a escala de la ciudad de los vivos» reproduciendo los problemas de ésta: conservación, especulación y saturación, lo que condujo al crecimiento en vertical, con la consiguiente

proliferación de los nichos. La característica común fue un descenso considerable del valor arquitectónico, a favor de la producción seriada. Olvidándose las polémicas afirmaciones de Adolf Loos: «Sólo una parte, muy pequeña, de la arquitectura corresponde al dominio del arte: el monumento funerario y el conmemorativo. Todo lo demás, todo lo que tiene una finalidad hay que excluirlo del imperio del arte»¹⁰.

EXCEPCIONES: DE ASPLUND A LA ACTUALIDAD

Sin embargo contamos con una serie de ejemplos de gran trascendencia, algunos de los cuales paso a sintetizar a continuación.

Un cementerio que marcó un hito en la arquitectura funeraria del siglo XX es el cementerio Woodland o cementerio del Bosque de Estocolmo, obra de Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz¹¹ (Fig. 2). El trazado de este cementerio es radicalmente opuesto al de los cementerios mediterráneos más apegados a la tradición y cargados de simbolismos, en éste, precisamente, existe una ausencia intencionada de significados inmediatos, permanecen ocultos, lo que nos trasmite una concepción de la muerte diferente, llevándose al límite la idea de cementerio paisaje (Fig. 3).

Otro proyecto de gran interés, a pesar de no haber sido construido, es el diseñado por Alvar Aalto, junto con Jean-Jacques Baruël, en 1952, para el concurso del



Figs. 2-3. Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz, cementerio Woodland, Estocolmo, 1915; plano original del concurso y vista general

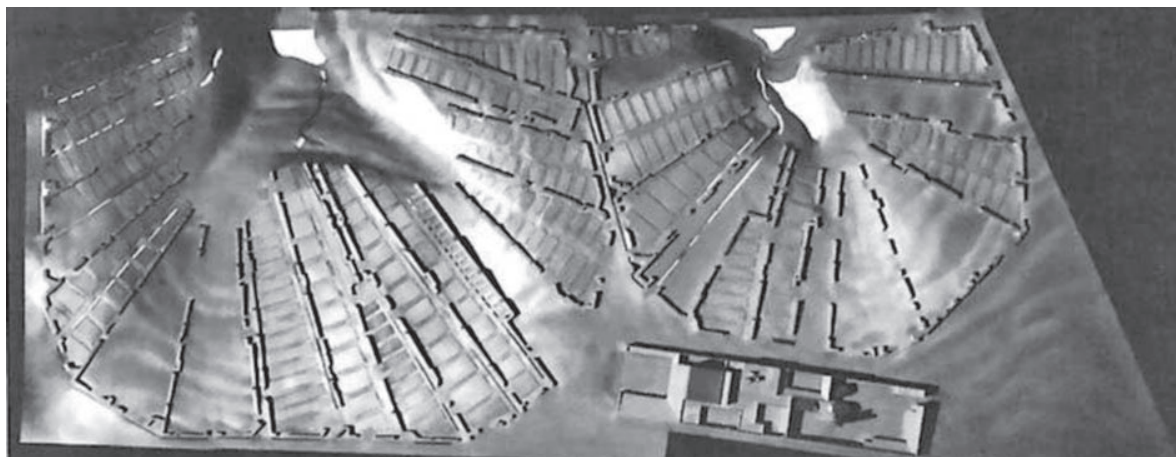


Fig. 4. Alvar Aalto y Jean-Jacques Barùel, cementerio municipal, Lyngby, 1952; maqueta para el concurso.

cementerio municipal de Lyngby, Dinamarca (Fig. 4). El proyecto se apoya en la topografía conformada por los dos cráteres en declive, verdaderos «valles de los muertos»¹², en los que Aalto planifica una de sus características composiciones en abanico, situando en terrazas los enterramientos, mientras que la capilla domina el conjunto en la zona más elevada. Este proyecto simboliza, en palabras de Richard Etlin: «todo un nuevo mundo (...) en el que el descenso al interior de la tierra, al mismo tiempo abierto al firmamento, nos sitúa en el perfecto espacio de la ausencia»¹³.

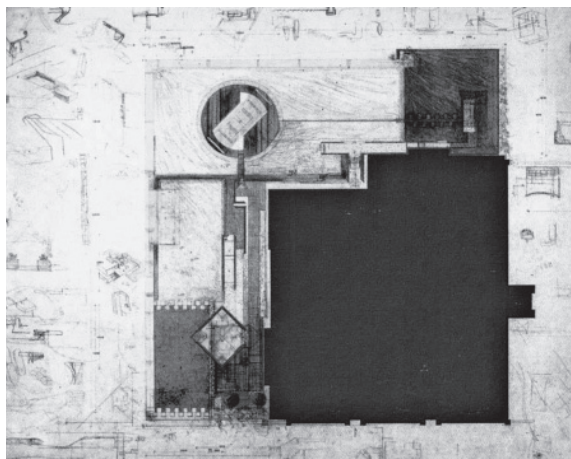
En los años sesenta y setenta del siglo XX, contamos con dos referencias que influyeron en la mayoría de las actuaciones posteriores. Hablamos de la tumba de la familia Brion en San Vito di Altivole, de Carlo Scarpa y de la ampliación del cementerio de Módena de Aldo Rossi. En ambos proyectos la arquitectura es concebida de forma unitaria, ejerce un control sobre todo el conjunto, aunque sin limitar en exceso la manifestación de identidades personales.

El cementerio Brion es un añadido al ya existente (Fig. 5). En él, Scarpa reúne elementos del paisaje circundante con formas simbólicas y arquitectónicas de gran riqueza de detalles. La planta circunda en dos lados el antiguo cementerio de San Vito. Definiéndose tres zonas, a un lado el estanque con el pabellón de la meditación, en el ángulo el *arcosolium* con la tumba de los fundadores (Fig. 6) y la capilla-templo al otro lado.

Tanto la verja, como el templo-mausoleo, la tumba-gruta y el agua del estanque juegan importantes papeles alegóricos¹⁴.

En 1971, Aldo Rossi y Gianni Braghieri ganan el concurso para el nuevo cementerio de San Cataldo, en Módena (Fig. 7). El primero de ellos, como consecuencia de un accidente de automóvil que le obligó a permanecer mucho tiempo inmovilizado, reflexionó ampliamente sobre la muerte y su arquitectura, por lo que después de sus teorías sobre la ciudad de los vivos comenzó a plantearse que «la ciudad de los muertos» requería igualmente diseño y planificación: «La idea central del proyecto surgía, tal vez, de haber advertido que las cosas, los objetos, las construcciones de los muertos, no son diferentes de las de los vivos (...) también veía la muerte en el sentido de nadie vive aquí»¹⁵. El proyecto amplía el antiguo cementerio neoclásico, continuando el perímetro porticado con nichos que sitúa también en la zona central. En el eje, a modo de columna vertebral, se ubican los columbarios, de forma regular inscrita en un triángulo, rematado en su vértice superior con una forma cónica truncada donde se halla la fosa común que Rossi denomina *el abandono de los abandonados*, y en su base, un gran volumen cúbico con huecos regulares, en el que está el osario y el santuario a los muertos en la guerra.

Rossi interpreta el cementerio con una primera referencia a la casa de los muertos y una segunda referencia



Figs. 5-6. Carlo Scarpa, panteón de la familia Brion-Vega, San Vito di Altivole, 1970/72; planta original y tumba de la familia.

en cuanto a forma tipológica de recorridos rectilíneos porticados, en alusión a los cementerios clásicos, ligados a la memoria del lugar, sobre todo al camposanto monumental de Pisa.

En España es significativo el cementerio de Igualada (Fig. 8), resultado de un concurso ganado en 1985 por Carmen Pinós y Enric Miralles. De forma irregular, se ubica en una cañada de suave pendiente descendente hacia un río. El cementerio se adapta y dialoga con la topografía y con el paisaje, mediante recorridos cargados de significados evocativos. Resulta característico el énfasis puesto por sus autores en los cambios producidos por el transcurrir del tiempo: todo se transforma, el paisaje, el oxido del metal, las luces y las sombras, acentuando el carácter efímero de la vida y el dominio que la naturaleza ejerce sobre todo (Fig. 9). Se trata de dialogar con el paisaje, pero sobre todo convivir con la memoria de los que no están, y para ello es importante remarcar la importancia de lo existente, de apreciar lo vivo, para recordar a los muertos.

En Galicia, el cementerio de Fisterra de Cesar Portela (Fig. 10), contrasta con la visión que los gallegos tienen de estos espacios, lo que supone una cierta incompreensión y rechazo popular, a pesar de su elaborado proyecto y de su maravilloso emplazamiento junto al mar. Probablemente sea el hecho de que no existe un límite que confíne la relación con los que se han ido, que acote el espacio sagrado de la muerte, lo

que crea desconfianza. Es el propio territorio el que establece la demarcación.

Portela plantea su proyecto desde el máximo respeto al paisaje, lo interpreta como una «senda» o un «rueiro» que serpentea por el acantilado. Pero nuestra cultura interpreta el cementerio como fin y lugar de reposo, no como recorrido¹⁶. Posiblemente sus recursos metafóricos den la espalda a las preexistencias, suponiendo un quebranto tipológico, o bien, son excesivamente cultos y por tanto se alejan de la comprensión de la mayoría de la gente. Quizá haya sido proyectado más para los muertos que para los vivos... A pesar de las palabras de su autor en referencia a su obra: «Espero que también le guste a los marinos y marineros que navegan frente a esta costa, a los que entierran allí a sus muertos, y... también a estos, si ello fuera posible»¹⁷.

Hasta aquí las obras seleccionadas, consciente de que la muestra no deja de ser parcial, otras muchas han quedado en el tintero, como la ampliación del cementerio de San Michelle de Venecia de David Chipperfield o los recientes cementerios y tanatorios de Jordi Badía y Joseph Val, sin embargo no debemos olvidar que ésta es una selección de las que he considerado de más trascendencia e influencia en otras posteriores.

EPÍLOGO: ACTUALIDAD

Para finalizar creo necesario plantear, una vez más, la actitud ante la muerte que trajo consigo el siglo XX,

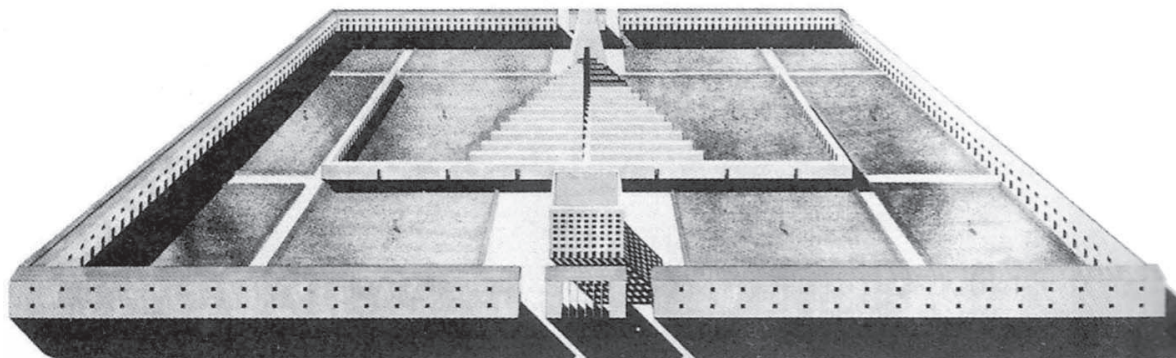


Fig. 7. Aldo Rossi y Gianni Braghieri, ampliación del cementerio de San Cataldo, Módena, 1971; perspectiva del concurso.

convirtiéndose, como ya he mencionado, en el nuevo tabú social. La incineración, *la muerte de la muerte*¹⁸, gana adeptos lentamente, lo que traerá consigo transformaciones fundamentales, ya que puede suponer la desaparición de la tumba y del cementerio, implicando la aparición de nuevos espacios funerarios que mostrarán en el futuro la actitud que la sociedad de inicios del siglo XXI adopta ante la muerte.

Por tanto, como arquitectos debemos de intervenir para investigar diferentes lenguajes acordes con la situación actual y para alzar nuestra voz en defensa y protección de los existentes. Ya que cuando, hace unos años surgió la preocupación por la conservación y recuperación de nuestro patrimonio nadie se preocupó de los cementerios, puesto que no eran considerados con suficiente valor. En consecuencia, es necesario defender y apoyar medidas para preservar estos espacios potenciales creadores de identidad y de memoria no sólo individual sino colectiva.

NOTAS

(1) Olegario González de Cardedal, «Sobre la muerte», Sígueme, Salamanca, 2002; pág. 10.

(2) Geoffrey H. Baker, «Análisis de la forma», GG, México, 1991; pág. 17.

(3) Partimos de la consideración de que toda obra de arquitectura funeraria alberga la intención última del monumento: el recuerdo, independientemente de su valor artístico o arquitectónico. Ver Alois Riegl, «El culto moderno de los monumentos», Visor, Madrid, 1987; J. Le Goff, voces «Documento/Monumento» y «Memoria-Historia», Enciclopedia Einaudi vol. I, I.N., Lisboa, 1984.

(4) Michel Vovelle, «Ideologías y mentalidades», Ariel, Barcelona, 1985; pág. 108-116.

(5) Philippe Aries, «Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días», Acantilado, Barcelona, 2000; pág. 69.

(6) Idem., «El hombre ante la muerte», Taurus, Madrid, 1984; pág. 49.

(7) Salvo el camposanto medieval de Pisa, construido entre 1278 y 1283 por Giovanni di Simone, para los obispos y aristócratas de la ciudad. Consta de un patio de planta rectangular con pórticos perimetrales, de tracerías góticas.

(8) Javier Rodríguez Barberán, «Cementerios de Andalucía», Junta de Andalucía/Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla, 1993; pág. 25.

(9) Oriol Bohigas Guardiola, «Los cementerios como catálogo de arquitectura», Cuadernos de arquitectura y Urbanismo, 17 (1973), pág. 56.

(10) Adolf Loos, «Ornamento y delito y otros escritos», Gustavo Gili, Barcelona, 1980; pág. 229.

(11) Resultado de un concurso que ganan con el lema «Tallum» y que desarrollará Asplund, ya de forma individual, a lo largo de toda su vida profesional, desde 1915 hasta 1940.

(12) Angel Luis Fernández Muñoz, «Alvar Aalto: propuesta para el cementerio de Lyngby (Dinamarca) 1951-1952» (colección Arquitecturas ausentes del siglo XX), Ministerio de la Vivienda, Madrid, 2004; pág. 21.

(13) Richard Etlin, «El espacio de la ausencia» (actas del I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos), Junta de Andalucía/Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla, 1993; pág. 183.

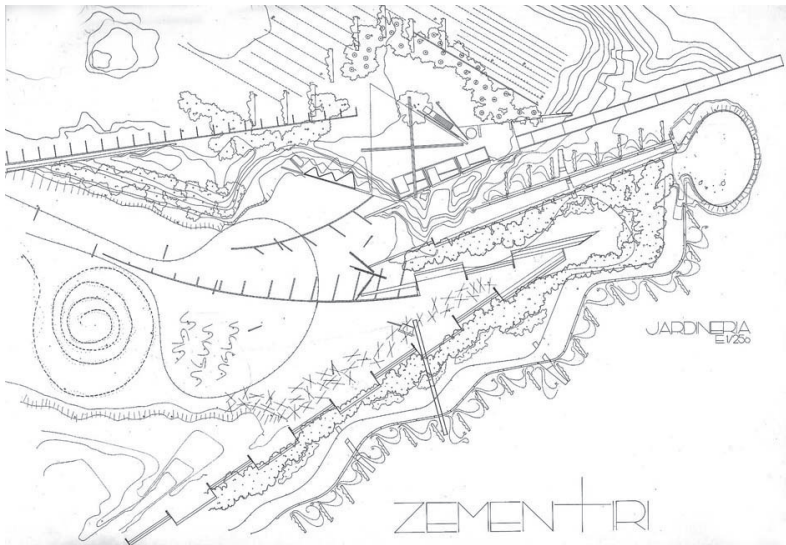
(14) Utiliza el agua también como evocación a su Venecia natal y como elemento de conexión entre las tres partes del cementerio.

(15) Aldo Rossi, «Autobiografía científica», Gustavo Gili, Barcelona, 1984; pág. 50.

(16) El término cementerio proviene del griego *koimeterion*, de *koimao*, ponerse en el lecho, y del latín *cemeterium*. Por tanto en la tradición católica siempre conlleva la noción de reposo y sueño a la espera de la resurrección, como implica su etimología.

(17) Cesar Portela Fernández-Jardón, «Cementerio en Finisterre», DAU: debats d'arquitectura i urbanisme, 18 (2002), pág. 26-31.

(18) Prohibida por la Iglesia católica hasta 1964.



Figs. 8-9. Carme Pinós y Enric Miralles, cementerio municipal, Igualada, 1985; planta y calle con nichos.



Fig. 10. César Portela Fernández-Jardón, cementerio municipal, Fisterra, 2002.

