



Francisco Salamone, portal del Cementerio Municipal de Azul, 1936-1940. Fotografía: Elciri-Wikipedia.

Memento mori. Espacio urbano y conmemoración funeraria en los cementerios de Willem Dudok, Jože Plečnik y Francisco Salamone para Hilversum, Liubliana y Azul

Memento Mori. Urban Space and Funerary Commemoration in the Cemeteries by Willem Dudok, Jože Plečnik, and Francisco Salamone in Hilversum, Ljubljana, and Azul

Marta García Carbonero

Universidad Politécnica de Madrid, España

marta.garcia@upm.es

 0000-0002-5395-0806

Recibido: 14/03/2023 | Aceptado: 27/07/2023

Resumen

Las políticas higienistas del siglo XVIII separaron al cementerio del templo, relegándolo a la periferia de la ciudad. Ya a principios del siglo XX, la ciudad funcional propuesta por los CIAM planteó una zonificación que ignoraba la conmemoración. Sin embargo, en los años 1930, una serie de proyectos funerarios encargados a arquitectos vinculados con localidades de tamaño moderado ofrecieron la oportunidad de elaborar una relación más estrecha entre la ciudad y el cementerio. Este artículo se propone comparar las propuestas de Jože Plečnik para Liubliana, Eslovenia, Willem Dudok para Hilversum, Holanda, y Francisco Salamone para Azul, Argentina, y examinar cómo sus cementerios fueron el punto de partida para configurar relaciones más estrechas con sus respectivos cascos urbanos y para dotar a esas localidades de una nueva identidad.

Abstract

In the 18th century, the new hygienist policies separated cemeteries from the church, expelling them out of the urban realm. At the beginning of the 20th century, the functional city as defined at the CIAM conferences pleaded for zoning, while ignoring commemoration. However, in the 1930s, a series of funerary proposals by architects working in medium-sized towns gave them the chance to elaborate a closer relationship between the city and its cemetery. This article aims at comparing the designs by Jože Plečnik in Ljubljana, Slovenia, by Willem Dudok in Hilversum, The Netherlands, and Francisco Salamone in Azul, Argentina, in order to analyze how their cemeteries were the starting point to foster a closer link with the urban realm and to confer those towns with a new identity.

Palabras clave

Cementerio
Ciudad-jardín
Arquitectura funeraria
Dudok
Plečnik
Salamone

Keywords

Cemetery
Garden-City
Funerary Architecture
Dudok
Plečnik
Salamone

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

García Carbonero, Marta. "Memento mori. Espacio urbano y conmemoración funeraria en los cementerios de Willem Dudok, Jože Plečnik y Francisco Salamone para Hilversum, Liubliana y Azul." En "Lugares para la muerte. Escenarios, prácticas y objetos urbanos en el siglo XX," editado por David Dal Castello y Matías Ruiz Díaz, dossier monográfico, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 358-381. <https://doi.org/10.46661/atRIO.8157>.

© 2023 Marta García Carbonero. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Cementerio y ciudad: entre la memoria y el olvido

Las reformas ilustradas que expulsaron al cementerio del entorno urbano a finales del siglo XVIII contribuyeron a romper el vínculo estrecho que la ciudad había tenido con este ámbito conmemorativo, hasta entonces consolidado en torno al camposanto parroquial¹. Como indica Richard Etlin, las sociedades occidentales experimentaron en la segunda mitad del siglo XVIII un cambio radical en las actitudes hacia la muerte, que pasaron de basarse en la teología cristiana medieval a una idea pre-romántica de la mortalidad. Como consecuencia de este cambio cultural, entre 1744 y 1804 tuvo lugar en Francia una reforma funeraria que pronto se extendió a otros países del ámbito occidental y acabó con la costumbre milenaria de enterrar a los muertos en el interior y alrededores de las iglesias².

Ya en el siglo XX, este proceso se vio acelerado con la zonificación de la ciudad en áreas monofuncionales propuesta en el CIAM IV, que incluía el trabajo, la circulación, la vivienda y el ocio, pero no contemplaba la conmemoración. Sin embargo, frente a lo defendido desde la Carta de Atenas, otras propuestas realizadas en el periodo de entreguerras otorgaron un nuevo protagonismo al cementerio en la escena urbana, como depositario de la memoria colectiva y como vector de la reorganización y el crecimiento de la ciudad. Este artículo se propone comparar los proyectos de Jože Plečnik en Liubliana, de Willem Marinus Dudok en Hilversum y de Francisco Salamone en Azul para explorar otras relaciones posibles entre cementerio y ciudad, más allá de los planteamientos utilitaristas del urbanismo del primer Movimiento Moderno.

Fruto de los decretos que en distintos estados occidentales fueron proclamándose a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, los cementerios fueron despojados del íntimo vínculo con la iglesia que habían tenido desde el siglo V. La necesidad de alejar los focos de infección de la población llevó a ubicar estos recintos fuera del casco urbano y obligó a definir un nuevo tipo edificatorio autónomo que quedaría inicialmente vinculado a la ciudad mediante el camino ceremonial que lo unía con la iglesia y que, en el sur de Europa, quedó con frecuencia materializado mediante una doble alineación de cipreses. El crecimiento exponencial de las ciudades a lo largo del siglo XIX, junto con la creación de las primeras redes eficaces de transporte público, propiciaron la ubicación de los cementerios metropolitanos en emplazamientos aún más alejados del

1. Benedetto Gravagnuolo, *Historia del urbanismo en Europa (1750-1960)* (Madrid: Akal, 1998), 33.

2. Richard Etlin, *The Architecture of Death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1984), ix-xi.

casco urbano, contribuyendo a alejar la conmemoración funeraria de la vida cotidiana. Este proceso de obliteración del espacio del duelo del ámbito de la ciudad culminó con las teorías en torno a la ciudad funcional gestadas en el cuarto congreso de los CIAM en 1933, cuyos resultados fueron editados por Le Corbusier y publicados en 1942 como *La Carta de Atenas*. La ciudad pasó así a concebirse como un organismo articulado a partir de áreas monofuncionales dedicadas a la residencia, el trabajo, el ocio y la circulación, y donde aquellas cuestiones no estrictamente utilitarias, como la conmemoración, no tenían cabida. Como Lewis Mumford afirmaba en un texto escrito poco después del Congreso, el mayor cambio introducido por la cosmovisión moderna fue precisamente respecto a la concepción de la muerte y el intento de trascenderla a través del monumento, hasta el punto de afirmar que la propia noción de monumento moderno era en sí misma una contradicción de términos: si era un monumento no podía ser moderno y si era moderno no podía ser un monumento³.

Sin embargo, mientras estas nuevas teorías urbanas se consolidaban en los círculos profesionales más avanzados, en paralelo, una serie de propuestas realizadas durante los años 1930 en ciudades de tamaño medio y por arquitectos a cargo no solo de la necrópolis sino de un entorno urbano más amplio brindaron la oportunidad de plantear una relación menos amnésica entre el cementerio y la ciudad.

Una vía funeraria como eje urbano: Jože Plečnik y su proyecto para Liubliana, Eslovenia

Un ejemplo significativo en este sentido lo ofrece la intervención de Jože Plečnik en la ciudad de Liubliana, Eslovenia. Plečnik, formado en el taller de Otto Wagner en Viena, volvió a su ciudad natal después de que el país se independizara del Imperio Austro-húngaro en 1918, y pudo intervenir en la misma para transformar su fisonomía en otra acorde con su papel de capital.

Con este propósito, el arquitecto intervino en el tejido existente configurando una serie de itinerarios escenográficos a través de la ciudad que vinculaban monumentos y dotaciones existentes y de nueva creación con elementos paisajísticos. El cauce del río Ljubljanica, la calle Vega, los paseos entre el castillo y el parque Tivoli, y entre la muralla

3. Lewis Mumford, "The Death of the Monument," en *Circle: International Survey of Constructive Art* (London: Faber and Faber, 1937), 263-270.

romana de Emona y la plaza de San Jacobo, o el cauce del arroyo Gradaščica, son algunos de los ejemplos más relevantes⁴.

Pero, además, Plečnik propuso en 1928 la ampliación de la ciudad hacia el norte, más allá del tendido ferroviario, con Bežingrad, un nuevo barrio basado en los principios de la ciudad-jardín. El plan seguía el esquema radio-concéntrico propuesto por Ebenezer Howard, con una edificación dispersa de gran variedad tipológica⁵. Sin embargo, frente a la distribución anular de los equipamientos del modelo británico, el plan de Plečnik los agrupaba a lo largo de uno de los radios. De esta manera, el nuevo barrio gravitaba en torno a un eje monumental que se iniciaba en el paso sobre las vías del tren, su punto de conexión con el casco urbano (Fig. 1).

De forma análoga a como había intervenido en los itinerarios escenográficos sobre la ciudad consolidada, la avenida principal del nuevo barrio enlazaba edificios existentes —parcialmente transformados— con otros de nueva creación, que adquirirían un nuevo sentido al formar parte de una secuencia urbana de mayor alcance. Esta secuencia se iniciaba con el antiguo cementerio de San Cristóbal, que fue tomado como punto de partida para la organización de Nauje, un recinto dedicado a la memoria de eminentes eslovenos presidido por un panteón monumental denominado Hram Slave. El extremo opuesto, el más alejado del centro de la ciudad, se remató con la ampliación del cementerio de Žale, que Plečnik llevó a cabo para acoger los cambios en el ritual del duelo a los que forzó el crecimiento de la capital.

Así, las funciones que en el diagrama de Howard se distribuían en torno a la plaza central —el ayuntamiento, el hospital, salas de conciertos y teatros, bibliotecas, etc.— en Bežingrad conformaban el bulevar con el que Plečnik unía el antiguo cementerio con el nuevo. Esta avenida comenzaba con el gran parque conmemorativo en que se convirtió el cementerio antiguo, se ensanchaba en una plaza lateral para acceder al teatro, se desdoblaba para rodear el edificio de los juzgados y acaba desembocando en la plaza de entrada al cementerio nuevo. A ambos lados de esta avenida arbolada se concentraron las edificaciones de mayor densidad para dotarla de un decidido carácter urbano (Fig. 2).

La ubicación destacada asignada a los dos recintos funerarios en la ordenación del barrio de Bežingrad pone de manifiesto la estrecha relación que para Jože Plečnik debía

4. Andrej Hrausky, Janez Koželj, y Damjan Prelovšek, *Plečnik's Ljubljana. An Architectural Guide* (Liubliana: Dessa, 1997).

5. Ver Plan de Ordenación de Bežingrad, 1928, conservado en el Arhitehturni Muzej, Liubliana.

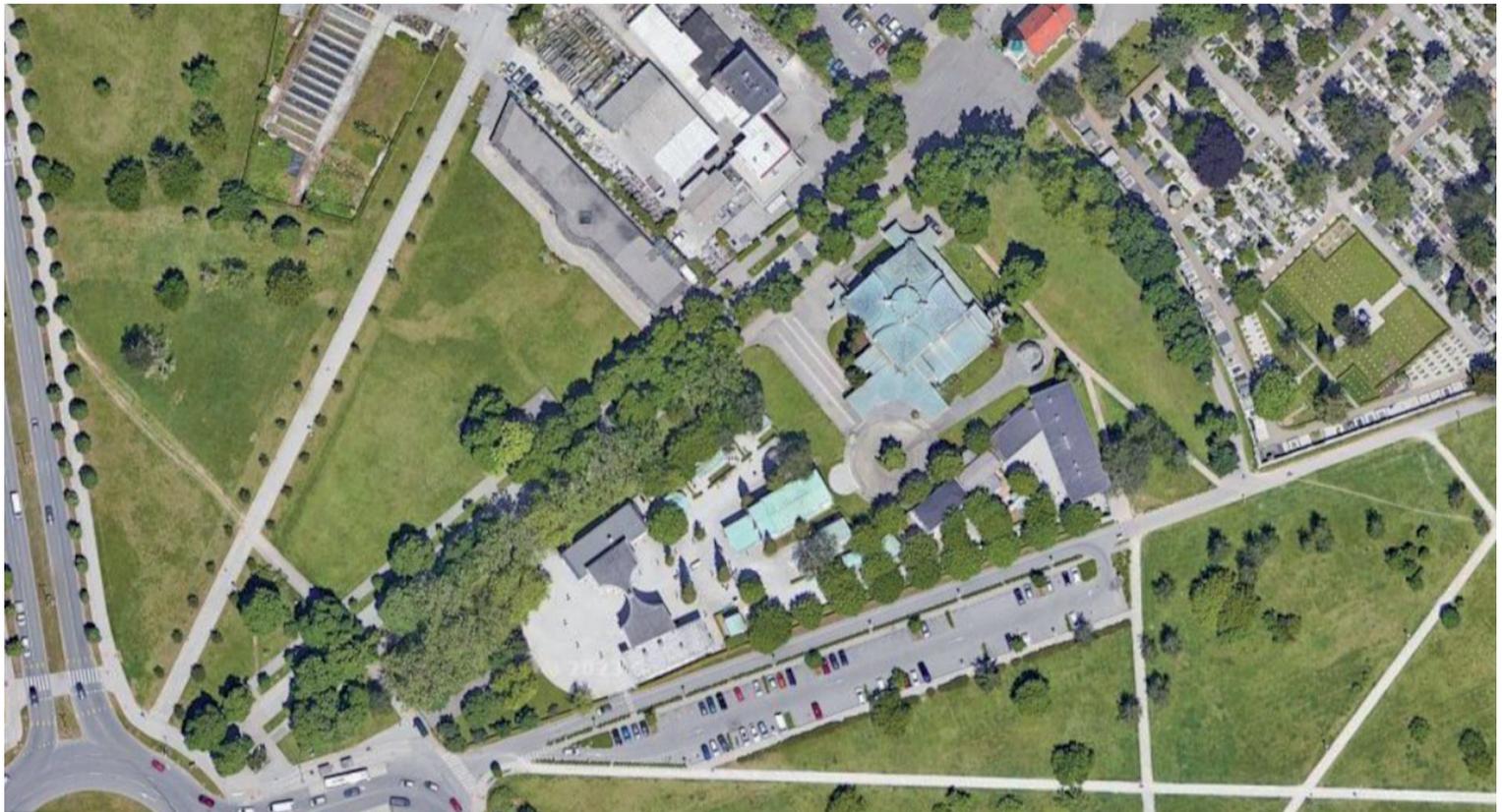


Fig. 1. Jože Plečnik, Cementerio Žale, 1924–1944. Liubliana. Fotografía: Google Maps.

existir entre el ámbito sagrado y el ámbito profano, extendiendo el paisaje ritual del cementerio más allá de los límites del mismo, hasta llegar a dictar el carácter monumental de la avenida institucional del nuevo distrito.

Dentro del área a ordenar, el cementerio abandonado de San Cristóbal y su iglesia adyunta constituían una de las referencias principales. Plečnik proyectó un recinto dedicado a la memoria de eminentes eslovenos y amplió lateralmente la iglesia existente de San Cristóbal para asumir las nuevas alineaciones urbanas desde una posición lateral. Esta iglesia reformada acogería la parroquia y, junto con un edificio de viviendas, enmarcaba el acceso frontal a la pieza central de toda la composición: el panteón dedicado a las glorias eslavas denominado Hram Slave y caracterizado por una torre de silueta triangular⁶. Este conjunto configuraba el extremo de la avenida monumental más próxima al centro de Liubliana.

La avenida principal del distrito tenía su extremo opuesto en el cementerio existente de Žale, un cementerio del siglo XIX cuya ampliación se hizo necesaria ante el crecimiento de la ciudad y el cambio en el ritual funerario que esto indujo. Hasta ese

6. Damjan Prelovšek, *Jože Plečnik 1872–1957: Architectura Perennis* (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1997), 42.



Fig. 2. Jože Plečnik, Barrio de Bežingrad, 1928. Liubliana. Arhitehturni Muzej Ljubljana.

momento, el velatorio tenía lugar en la casa del difunto, desde donde partía el cortejo fúnebre que acompañaba al féretro hasta el cementerio, atravesando la ciudad. La expansión del casco urbano y el aumento del tráfico y de las distancias dentro del mismo, hacían inviable continuar con esta tradición, por lo que se decidió construir un tanatorio que concentrara los velatorios cerca de la necrópolis, evitando el paso de las comitivas por el centro. Para evitar el carácter impersonal que un tanatorio colectivo tendría, Plečnik ideó un conjunto de capillas mortuorias independientes en la entrada del cementerio de Žale que, además, servirían para articular el cementerio existente con el nuevo barrio⁷.

7. Ver el plano 'Vrt Vseh Svetth' [s. f.] conservado en el Arhitehturni Muzej de Liubliana.

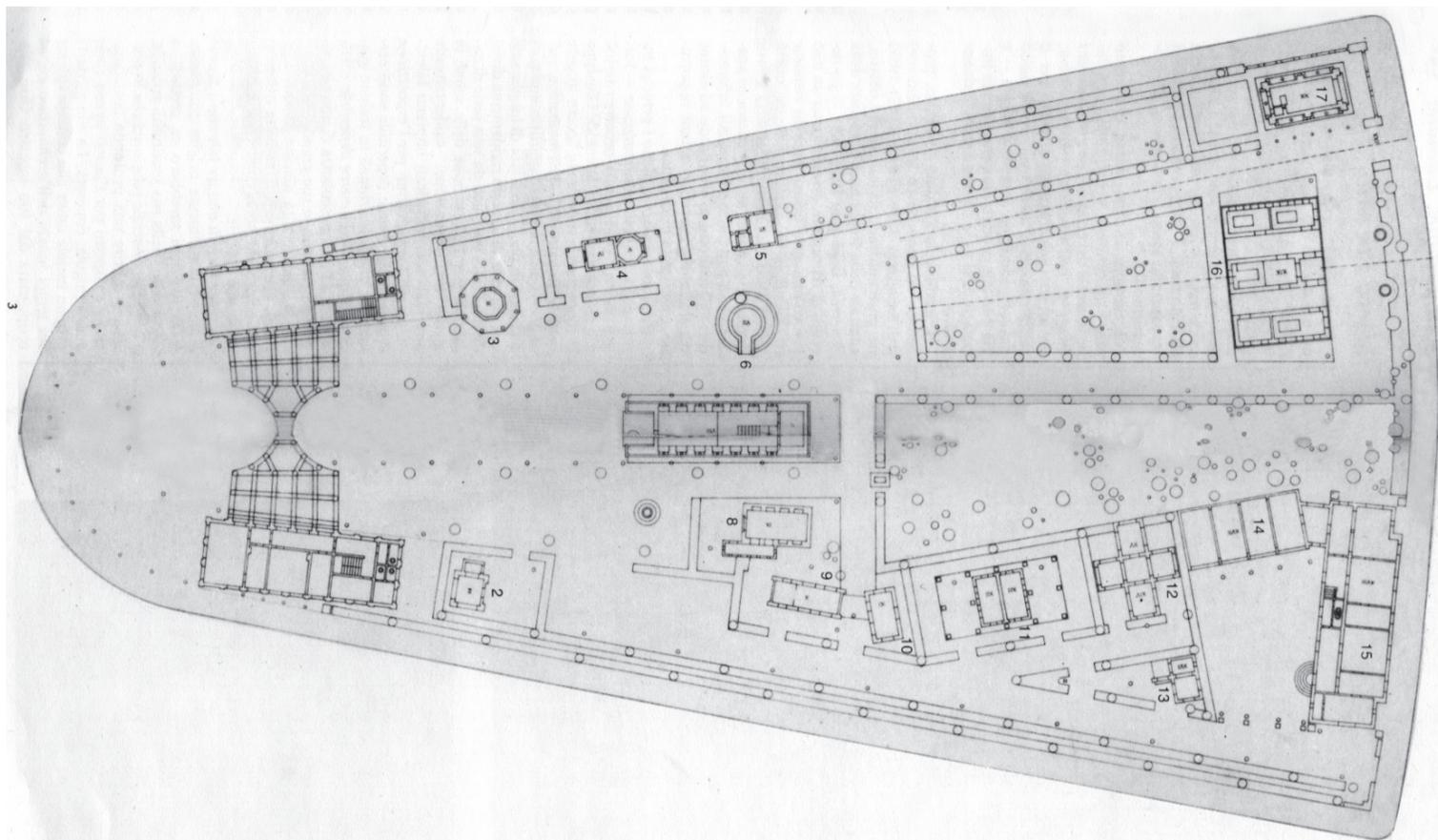


Fig. 3. Jože Plečnik, Jardín de Todos los Santos, Cementerio Žale, 1924-1944. Liubliana. Arhitehturni Muzej Ljubljana.

El camposanto seguía un modelo planimétrico muy extendido en el imperio austrohúngaro, con la cuadrícula regular propia del cementerio monumental jerarquizada espacialmente mediante la vegetación. Los árboles, los setos recortados y la grava blanca que lo caracterizan fueron también usados en la ampliación, destinada a proporcionar los espacios necesarios para el duelo, a definir una entrada ceremonial y a dotar de una fachada urbana al recinto. Se definió así el llamado 'Jardín de Todos los Santos', un ámbito anterior al recinto de tumbas con una configuración radial que duplicaba en el ámbito funerario la estructura urbana del ámbito de los vivos. Finalmente realizado en un único de los sectores radiales, el Jardín de Todos los Santos se configuró como una pequeña ciudad-jardín de capillas funerarias individualizadas que representaban cada uno de los barrios de la ciudad, tenían formas diferenciadas y aparecían inscritas en un jardín propio delimitado por un seto, dentro del recinto general (Fig. 3). Frente a la diversidad formal y la distribución irregular de las capillas, un templo sin consagrar asumía una posición simétrica y axial que prolongaba en el recinto del cementerio el eje del distrito. Mediando entre el ámbito de los vivos y el ámbito de los muertos, unos propileos formados por dos pantallas curvas de columnas subrayan la tangencia entre ambos mundos (Fig. 4).



Fig. 4. Jože Plečnik, Portal del Cementerio Žale, 1924-1944. Liubliana. Fotografía: Wikipedia.

De esta manera, la estructura radial de la ciudad-jardín propuesta al norte de Liubliana se repitió a menor escala en el cementerio de Žale, un ámbito autónomo, pero unido a la ciudad por un eje que garantizaba la continuidad entre los dos mundos. La avenida que parte de Hram Slave —el cementerio de las glorias eslovenas— termina en el ‘Jardín de Todos los Santos’ para recordar a los vecinos la fugacidad de la vida e instalar el recuerdo de los difuntos en el día a día. La planta cóncavo-convexa de los propileos subrayaba la tangencia entre ambos mundos, pero su transparencia insistía en una interdependencia confirmada por la ubicación simétrica de los edificios: las capillas se dispersan y fragmentan como lo hacían las viviendas del distrito, mientras el templo principal del cementerio —donde se celebran los funerales y que puede entenderse como un antesala del juicio final— se colocó sobre el eje, mientras los edificios más utilitarios —mercados, escuelas, etc.— se ubicaron a izquierda y derecha del eje, de la misma manera que en el cementerio los pabellones de talleres u oficinas también se situaron al margen.

Del conjunto solo se realizó el Jardín de Todos los Santos. Hram Slave no se llevó a cabo y finalmente, Plečnik reagrupó las tumbas del cementerio abandonado de San Cristóbal en una arquería existente de mediados del s. XIX, junto al seminario Baraga, otro edificio del arquitecto que precisamente impidió la continuidad de la avenida central del distrito como un eje conmemorativo para honrar por igual a los habitantes del barrio y a las glorias de la nueva nación.

El camposanto como epicentro comunal: Willem M. Dudok y su propuesta para Hilversum, Holanda

También a partir de la ciudad-jardín, Willem Marinus Dudok propuso ampliar la ciudad de Hilversum, Holanda, pero, lejos de separar el cementerio del casco urbano, lo utilizó para ordenar a su alrededor el barrio norte.

La ciudad se encuentra inmersa en la región natural de Het Gooi, un entorno natural de gran valor paisajístico que Dudok quiso preservar cuando la ley exigió planificar su crecimiento. Para ello rodeó el casco urbano y las áreas de la ampliación de grandes masas vegetales en las que se prohibía construir y que contendrían el crecimiento e impedirían la expansión espontánea en mancha de aceite. La ciudad existente se amplió así mediante la creación de cuatro distritos, de los que Dudok, como arquitecto municipal, estuvo a cargo tanto de la planificación urbana como del diseño de las dotaciones públicas, como el ayuntamiento, las escuelas y, también, los cementerios (Fig. 5). El caso del distrito norte, que tiene el nuevo cementerio como su elemento central, es una buena muestra de la coherencia con la que se abordaron todas las escalas del proyecto -desde la escala urbana a la del detalle arquitectónico- y también, del papel protagonista que llegó a adquirir este recinto funerario en la planificación de la ciudad.

Dudok, formado como ingeniero y con experiencia en el ámbito militar, planteó el crecimiento de Hilversum a partir de los principios de la ciudad-jardín, pero regularizando y simplificando su trazado por motivos prácticos, sin descuidar su dimensión estética. A su entender, la ciudad vivía del contraste dialéctico entre la certeza de la repetición -de raíz clásica y representada por el tejido residencial- y la sorpresa de la excepción, de raíz romántica y representada por los equipamientos colectivos que él se encarga de diseñar como acentos verticales y nodos de dinamización del paisaje urbano. Además de su bien conocida sede municipal, Dudok proyectó el matadero, diversas escuelas



Fig. 5. Willem M. Dudok, Noorderbegraafplaats, 1927-1940. Hilversum. Fotografía: Google Maps.

y algunos edificios fabriles y comerciales con los que introducía hitos verticales en el paisaje horizontal e igualitario de la ciudad⁸.

Con esta idea abordó la ampliación de Hilversum en el distrito norte. Este barrio no se presentaba como una mera continuación de la trama existente, sino como una entidad diferenciada, separada mediante masas vegetales de los barrios adyacentes para reivindicar un carácter propio⁹. Dentro del contorno así establecido, Dudok ubicó el Noorderbegraafplaats o cementerio norte, como centro de la actuación, de manera análoga a como en otros distritos había ubicado las escuelas, baños públicos o bibliotecas. A su alrededor, las unidades vecinales se dispusieron siguiendo una organización rotatoria y centrífuga que luego se trasladó al cementerio y, de forma iterativa, a la subdivisión de las áreas vecinales en manzanas residenciales que giraban alrededor de pequeños parques de barrio. El distrito quedó así organizado de forma rotatoria alrededor del

8. Herman van Bergeijk, *Willem Marinus Dudok. Architect-stedebouwkundige 1884-1974* (Naarden: V+K Publishing, 1995), 68-100.

9. Ver el plano *Uitbreitingsplan Hilversum, noodoostelijk kwadrant 1927-1935*, cat. Nr. 75, conservado en el Streekarchief voor het Gooi en de Vechtstreek, Hilversum.



Fig. 6. Willem M. Dudok, Plan del distrito norte, 1927-1935. Hilversum. Streekarchief voor het Gooi en de Vechtstreek.

gran área verde del cementerio, siguiendo un esquema que luego se repitió a menor escala para organizar cada una de las unidades vecinales, pero también, para ordenar el propio cementerio (Fig. 6). Un mismo esquema compositivo vinculaba formalmente el plan del distrito con el del cementerio, asegurando su coherencia.

El cementerio se convirtió así en el gran protagonista del barrio norte, en un extenso vacío central que organizaba las circulaciones en esvástica a su alrededor y afirmaba su sacralidad como centro permanentemente presente que se rodea sin ser cruzado.

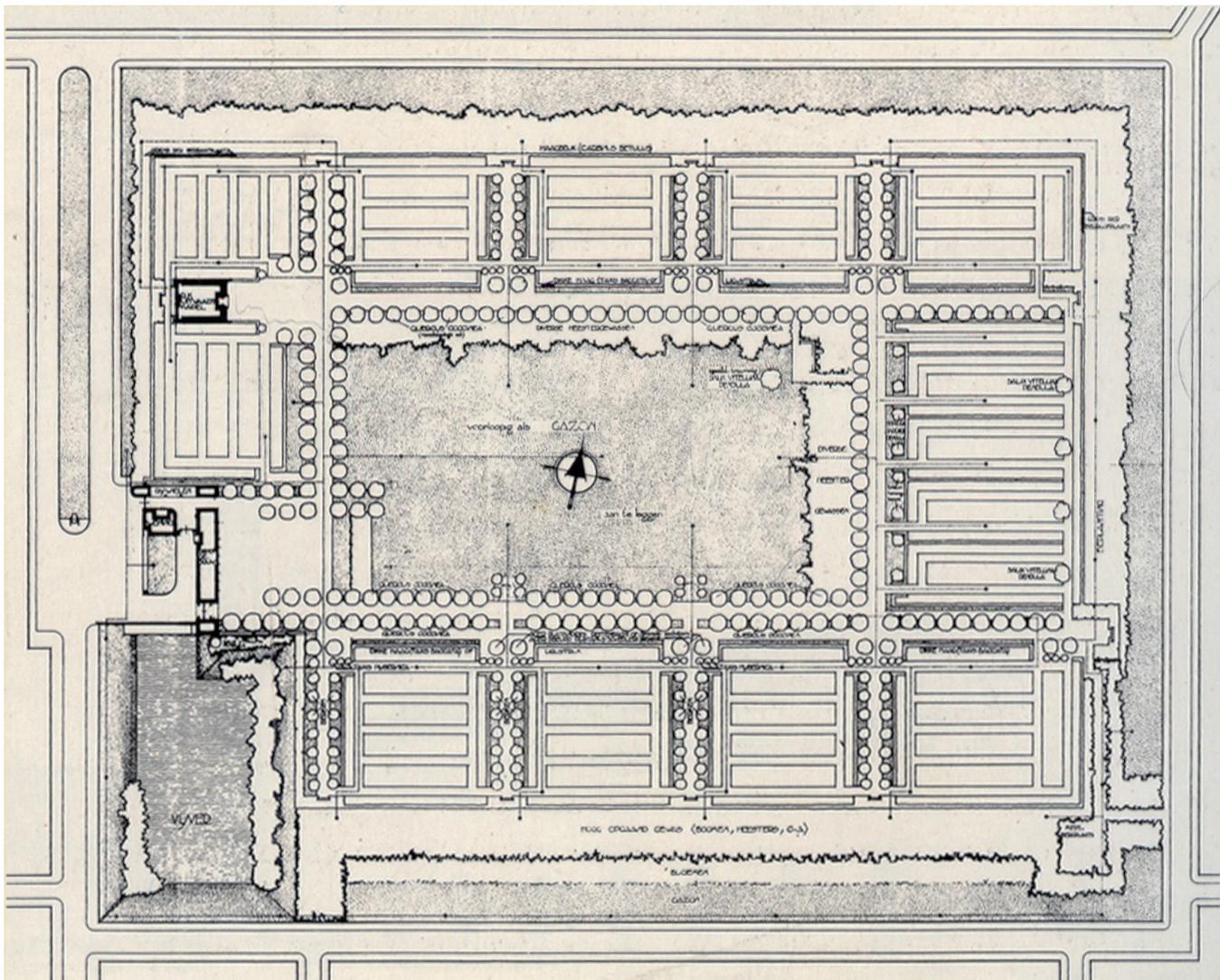


Fig. 7. Willem M. Dudok, plan de ordenación del Noorderbegraafplaats, 1929. Hilversum. Streekarchief voor het Gooi en de Vechtstreek.

Este esquema rotativo y centrífugo aplicado al distrito, fue también el trazado utilizado para organizar de forma jerárquica el cementerio propiamente dicho.

De la misma manera que Hilversum contenía su crecimiento con los bosques municipales y el distrito norte delineaba sus límites con bandas arboladas, el cementerio afirmaba su identidad mediante las masas vegetales que dibujaban su contorno. Siguiendo con la analogía, el espacio arbolado del cementerio actuaba como una reserva verde alrededor de la cual giraba el distrito, asumiendo el mismo papel que las plazoletas arboladas de cada unidad vecinal desempeñaban a una escala menor dentro del distrito (Fig. 7).

El recinto rectangular de la necrópolis se apoyó sobre dos ejes perpendiculares de mayor importancia y su entrada se situó en la esquina suroeste —la más próxima al centro de la ciudad—, junto a la intersección de ambos. En ese punto se excavó un estanque



Fig. 8. Willem M. Dudok, portal del Noorderbegraafplaats, 1929. Hilversum. Fotografía: Maurice Koelemeij.

rectangular que, además de ayudar a drenar las tierras, reflejaba en su superficie la arquitectura del portal de entrada y el aula de funerales (Fig. 8).

Dentro de los límites así definidos, el cementerio se organizó de forma análoga al distrito, en torno a una pradera central concebida como un centro sagrado que se rodeaba sin ser pisado. A su alrededor, se dispusieron los cuadros de tumbas en una banda perimetral de estancias a cielo abierto definidas por setos recortados de haya. Reflejo de la sociedad igualitaria y democrática a la que iba destinado, el cementerio no albergaba mausoleos ni tumbas de mayor rango. Todos los flancos de enterramiento se relacionaban por igual con el centro sagrado.

Entre la pradera central y la banda de tumbas, un anillo de calles pavimentadas organizaba las circulaciones en esvástica. Se trata del recorrido ceremonial por el que el día del entierro discurre el cortejo desde el aula de funerales situada en el edificio que incluye el portal de entrada. En uno de los ángulos de este recorrido, en proyecto había una capilla católica —el único edificio religioso del recinto— que no se llegó a construir. En su lugar, una cruz se levantó sobre el césped como fondo de perspectiva.

Como estaba previsto, con el tiempo, el aumento de enterramientos ha colmatado la banda perimetral y ha llevado a ocupar con tumbas parte del vacío central. El cementerio, como la propia ciudad de Hilversum, está abocado a crecer dentro de sus propios límites, contenidos en un cinturón arbóreo.

La monumentalidad del recinto se confió a la vegetación. Como Dudok defendió:

Construimos tanto con plantas y árboles como lo hacemos con ladrillos y piedras. Este contraste magnífico entre la vegetación y la piedra será el tema más importante del urbanismo moderno. (...) la relación entre la ciudad pétrea y sus venas de vegetación (plantea) un problema espacial de posibilidades ilimitadas¹⁰.

La monumentalidad del recinto se confió por tanto no a la edificación —apenas unos modestos volúmenes de color claro que formaban el antecementerio— sino a unas plantaciones elegidas para subrayar la jerarquía de recorridos y estancias y la importancia de la pradera central. Los robles de hoja roja (*Quercus coccinea*), de mayor altura, hacían visible el anillo de avenidas en esvástica que rodea el vacío central; a su alrededor, las estancias rectangulares de tumbas se delimitaron con setos recortados de tejo (*Taxus baccata*), los caminos perpendiculares al anillo central que dan acceso a estas manzanas de tumbas se delinearon con dobles hileras de abedules (*Betula pendula*) de troncos plateados y follaje dorado verdoso. El encuentro de estos caminos con el anillo central se articuló en pequeñas placetas en las que se ubicaron dos arces (*Acer platanooides*). Una alineación de sóforas (*Sophora japonica pendula*) daba acceso a los cuadros de tumbas del lado este, más estrechos y rematados por un sauce (*Salix vitellina pendula*). Envolviendo el conjunto, un seto de haya blanca (*Carpinus betulus*) definía el cementerio como una entidad autónoma, aunque intrínsecamente ligada al distrito norte.

El color del follaje fue elegido intencionalmente para subrayar la jerarquía espacial, de la misma manera que en el ayuntamiento o las escuelas el arquitecto eligió el ladrillo y las piezas de cerámica vidriada. En el recinto funerario, el rojo de las cosocojas identificaba el anillo principal, el marrón de sóforas y arces, los umbrales de los recintos de tumbas y, el amarillo, el árbol solitario que presidía el ángulo nordeste de la pradera central y los sauces que remataban los cuadros de tumbas del flanco oriental. De esta manera la vegetación visualizaba desde la dimensión vertical la jerarquía desplegada en planta.

10. Willem M. Dudok, "Thoughts on Town-Planning," conferencia transcrita en R. M. H. Magnée, *Willem Marinus Dudok* (Amsterdam: G. Van Saane, 1954), 146.

Por tanto, tanto la ciudad como la necrópolis se concibieron como una ciudad-jardín racionalizada que rota de forma centrífuga respecto a un centro. Este centro afirmaba su sacralidad estando presente pero, a la vez, al margen del tránsito. El cementerio desempeñaba el mismo papel en el distrito que la pradera central jugaba en el propio cementerio: era el centro y la razón de ser del espacio a su alrededor, un recuerdo silencioso y solemne de la muerte desde el epicentro de la vida diaria.

El cementerio en la monumentalización de la ciudad: Francisco Salamone y sus intervenciones en Azul, Argentina

Al contrario que Jože Plečnik y Willem M. Dudok, Francisco Salamone (1897-1959) no tuvo oportunidad de determinar el plan urbanístico de las ciudades en las que intervino pero, a través de los equipamientos que construyó, contribuyó a monumentalizar la trama anónima de los pueblos de la Pampa, otorgando a sus cementerios un protagonismo que no habían tenido hasta entonces.

Nacido en Sicilia y emigrado de niño a Argentina, Francisco Salamone se formó como arquitecto e ingeniero en la Universidad de Córdoba, en 1920, y empezó su andadura profesional en Villa María, localidad próxima a este centro¹¹. Sin embargo, no fue hasta que se trasladó a Buenos Aires en 1935 que su carrera tomó un nuevo rumbo. Frente al telón de fondo de la crisis económica posterior al crack de 1929, la capital acogía a los más destacados exponentes de las vanguardias europeas: Filippo Tommaso Marinetti, Alberto Sartoris y Le Corbusier, entre otros, dictaron conferencias en la ciudad y dejaron huella en la cultura arquitectónica de aquellos años¹². Allí, Salamone conoció al médico y político del Partido Conservador Manuel Fresco (1888-1971), quien fue gobernador de la provincia de Buenos Aires durante la llamada Década Infame, el periodo de la historia argentina iniciado en 1930 con el golpe de estado que derrocó al presidente Hipólito Yrigoyen, y terminó con la Revolución de 1943, que eventualmente dio paso al gobierno de Juan Domingo Perón. Fresco, admirador de Mussolini y defensor de la eugenesia promovida por los fascismos europeos, propuso un ambicioso plan para reformar la provincia de Buenos Aires basado en el fomento de la familia tradicional y su arraigo a la tierra, con el objeto de frenar la inmigración masiva hacia la capital y las

11. Juan Ignacio Ruffa, *Francisco Salamone: cine y eugenesia en la obra pública bonaerense* (Buenos Aires: Sociedad de Arquitectos, 2013), 11-13.

12. Jorge Francisco Liernur y Pablo Psechepiurca, *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina, 1924-1965* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008).

revueltas de las clases populares. Este plan tenía un importante pilar en las obras públicas que se promovieron para monumentalizar multitud de pequeñas poblaciones del interior que habían sido fundadas en la Pampa como fuertes de resistencia frente a la población indígena en el siglo XIX.

Francisco Salamone fue el encargado de dar forma arquitectónica al programa político de Fresco y, entre 1936 y 1940, dotó de una identidad distintiva a más de treinta poblaciones de la provincia¹³. Como complemento a la actividad de Salamone, Manuel Fresco encomendó a Alejandro Bustillo (1889-1982), arquitecto y hermano del entonces ministro de Obras Públicas, las construcciones más elaboradas destinadas a fomentar el turismo de élite en ciudades de mayor tamaño, como Mar del Plata¹⁴.

Manuel Fresco lanzó así un ambicioso plan para dotar a las localidades rurales de la provincia de Buenos Aires de infraestructura hidráulica y viaria, de viviendas económicas, escuelas, cárceles y dotaciones administrativas e industriales. Su intención era crear actividad e identidad en las poblaciones del interior para frenar la emigración a la capital que impedía el crecimiento de éstas. Se trataba de impulsar la economía y la industria agropecuarias y el trabajo local, pero también, de fomentar la identificación con el lugar a través de sus instituciones públicas y del arraigo a la tierra. Estos tres pilares del programa se hicieron visibles con la construcción de mataderos —para generar puestos de trabajo ligados a la industria cárnica— con la edificación de sedes y delegaciones consistoriales—para subrayar la importancia del poder local— y cementerios —para fomentar los vínculos familiares con cada población—. Todas las nuevas construcciones debían contribuir a asociar el nuevo orden político con el progreso y con el papel protector y tutelar del estado.

El encargado de dar forma a tan ambicioso programa fue Francisco Salamone, quien entre 1936 y 1940 trazó redes de caminos entre los 110 municipios de la provincia y dotó de una imagen distintiva a las poblaciones de la Pampa, hasta entonces caracterizadas por sus construcciones anónimas de baja altura distribuidas en una retícula indiferenciada. Aunque, en general, no pudo intervenir en sus trazas, Salamone otorgó al espacio urbano de un nuevo sentido al subrayar con una arquitectura monumental los puntos neurálgicos de la ciudad que representaban el nuevo orden político: los parques y plazas, como símbolo del espíritu comunitario, las sedes municipales,

13. María Dolores Béjar, "El gobierno de Manuel Fresco. Entre la justicia social y el fraude patriótico," *Cuadernos del CISH*, no. 2-3 (1997): 79-124.

14. Jorge Ramos, "Alejandro Bustillo: de la Hélade a la Pampa," en *Seminario de Crítica del IAA FADU UBA* (abril 1993), s. p.

como representación del poder local, los mataderos, como emblema de la capacidad productiva de la región, y los cementerios, como depositarios de la memoria individual y colectiva.

Esta nueva identidad local se plasmó en el espacio público mediante la creación de plazas y parques ornamentados con un amplio repertorio de mobiliario urbano —banco, fuentes, luminarias, etc.— realizado en hormigón con un renovado lenguaje formal, a medio camino entre el *Art-Decó* y el futurismo. Pero, además, el paisaje llano de la Pampa y la arquitectura horizontal de su caserío se acentuó mediante los elementos verticales introducidos en las tres dotaciones principales: las sedes municipales, los mataderos y los cementerios.

En el caso de los palacios municipales, situados, como en las ciudades coloniales, en la plaza principal, este elemento vertical adoptó la forma de una torre que indefectiblemente adquiriría una altura superior a la de la iglesia. El poder civil quedaba así por encima del poder religioso, en unas estructuras de formas abstractas que, sin embargo, corroboraban una composición simétrica de la planta¹⁵. Con configuraciones diversas, estas torres portaban con frecuencia relojes desde los que controlar temporalmente las actividades de la comunidad.

En cuanto a los mataderos, éstos respondían al deseo del gobernador Manuel Fresco de relanzar al país como potencia agropecuaria en la escena internacional y debían ser la expresión de la máxima eficiencia. Su expresión formal respondía estrictamente a las exigencias recogidas en su organización funcional y buscaba transmitir una imagen de eficacia e higiene. Situados a las afueras de las poblaciones, su presencia era visible desde el casco urbano pero, también, constituían un gesto de bienvenida en la distancia a los que llegaban de fuera. Aquí, el elemento vertical lo formaba el depósito de agua necesario para la instalación, la justificación perfecta para romper la línea del horizonte. Con frecuencia, este acento vertical se enfatizaba con la inserción en la fachada de una tipografía escultórica, heredera de las vanguardias europeas.

Los cementerios fueron la tercera piedra angular de la nueva imagen de estas poblaciones. Su ubicación y distribución ya estaba definida en la mayoría de los casos y el arquitecto se limitó a ampliar la trama de tumbas y a monumentalizar sus instalaciones,

15. Ruffa, *Francisco Salamone*, 145-146.



Fig. 9. Francisco Salamone, Cementerio Municipal, 1936-1940. Azul. Fotografía: Google Maps.

aunque en muchos casos transformó su jerarquía para resituar y dar un nuevo protagonismo al portal de entrada en la escena urbana¹⁶.

Este fue el caso de la localidad de Azul, situada a 300 km al suroeste de Buenos Aires. Declarada ciudad en 1895, su trama urbana materializa a menor escala la retícula ortogonal que ordena los campos de cultivo circundantes, cuya regularidad es tan solo interrumpida por el trazado sinuoso del arroyo que, con sus flores azules, dio nombre al asentamiento. Cuando, en 1936, Salamone fue invitado a intervenir en la ciudad, ésta contaba con un perfil homogéneo y tendido, formado por construcciones de dos o tres alturas, en resonancia con el paisaje horizontal de la Pampa. Entre el caserío anónimo destacaban las instituciones propias de la sociedad próspera que se había ido consolidando desde finales del siglo XIX: las sedes del Banco Comercial y del Banco de la Nación Argentina, la Biblioteca Popular, el Teatro Español y, muy notablemente, la Catedral de Nuestra Señora del Rosario que, desde su inauguración en 1906, rasgó con su aguja neogótica la silueta apaisada de la localidad¹⁷. Sin llegar a transformar su trazado

16. René Longoni y Juan Carlos Moltoni, *Francisco Salamone* (Buenos Aires: ARQ Diario de Arquitectura Clarín, 2014), 92-111.

17. Eduardo Agüero Mielhuerry, "Reseña histórica de Azul," Hemeroteca Juan Miguel Oyaharte, Biblioteca Popular Bartolomé J. Ronco,

urbano, Salamone tuvo la oportunidad de introducir una serie de acentos visuales que confirieron a otro tipo de dotaciones más utilitarias un nuevo protagonismo y dotaron a la localidad de una imagen distintiva, que hacía visible el programa ideológico de Fresco (Fig. 9).

En el caso de Azul, estos acentos fueron la plaza junto al palacio municipal, el parque, el matadero, y el cementerio.

La plaza dotaba de una nueva relevancia al palacio municipal, construido en 1886 por suscripción popular sobre la ubicación del Fuerte San Serapio¹⁸. Esta fortificación militar había sido establecida en 1832 y fue el punto de partida de la ciudad, trazada a su alrededor a partir de lotes de 50 por 50 varas rodeados por un foso¹⁹. La plaza propuesta por Salamone ocupaba una manzana vacía delante del ayuntamiento, que mediaba entre éste y la catedral y el Teatro Español, situados enfrente. El diseño de la plaza corroboraba la simetría del palacio municipal con un trazado biaxial subrayado con cuadros de plantación igualmente simétricos, en una composición no muy diferente a la planteada por Salamone en la plaza del Centenario de Villa María²⁰. Sin embargo, el despiece del suelo, en bandas zigzagueantes en blanco, negro y gris, proporcionaban un telón de fondo geométrico y abstracto para los bancos, las luminarias y demás mobiliario urbano diseñado por Salamone. En el centro, el monumento dedicado al General San Martín corroboraba el trazado *Beaux-Arts* de este espacio público materializado con el repertorio formal de las vanguardias.

Desligado del casco urbano, a unos 3 km del centro, Salamone construyó también el matadero (1937-1939). Esta instalación de planta simétrica, definida a partir de las funciones derivadas del procesado de la carne, irrumpía en el paisaje horizontal de la Pampa con una torre de 18 metros de altura que se adelantaba sobre el cuerpo principal para configurar el pórtico de entrada. De silueta apuntada y perfil curvo, la torre trasladaba a un entorno rural gestos ensayados por arquitectos como Erich Mendelsohn en sus proyectos para Berlín tan solo unos años antes.

consultado el 18 de agosto de 2023, <https://www.hemerotecadeazul.com.ar/index/articulo/id/145>.

18. Alberto Sarramone, *Historia del antiguo pago de Azul* (Azul: Editorial Biblos, 1997).

19. Miguel Mugueta y Marcela Guerci, "Recursos, poder y representación popular en un espacio sin escrituras," *Gazeta de Antropología* 26, no. 1 (2010): 1-11, <https://doi.org/10.30827/Digibug.6796>.

20. Longoni y Moltoni, *Francisco Salamone*, 24.

El cementerio contribuyó a esta triangulación del espacio urbano a partir de hitos visuales con un nuevo portal que Salamone trasladó a la esquina suroeste del recinto. De esta manera, la cara más representativa del camposanto se orientaba hacia el centro virtual de la ciudad, señalado por la torre del palacio municipal. El cementerio original ya estaba en funcionamiento en 1854 y fue bautizado inicialmente como Cementerio Central y luego como Cementerio Único, tras la clausura en 1951 del Cementerio Oeste, destinado a aquellos que no podían pagar su sepultura²¹. El Cementerio Central, que vino a suplementar las plazas de enterramiento ofrecidas por el primer camposanto habilitado junto a la iglesia, se inscribía en la retícula de manzanas regulares que ordenaba la ciudad y trasladaba a su interior esta trama geométrica para la ordenación de las tumbas. Los dos ejes principales determinaban la ubicación de los mausoleos, configurando una cruz que fue desdibujándose con sucesivas ampliaciones para otorgar mayor relevancia al eje nordeste-suroeste. La ampliación situada en el extremo suroeste es la que se corresponde con la intervención de Salamone, que aportó un nuevo portal, dependencias administrativas, la capilla, el depósito y el crematorio²². Ubicada en una zona dedicada a mausoleos, su intervención supuso desviar el eje principal en diagonal para encontrarse con el nuevo portal. Éste afirmaba su presencia en la escena urbana girando 45° respecto a las directrices homogéneas de la retícula de calles y se imponía en su perfil horizontal con una tipografía monumental que anunciaba el cometido de la institución con las siglas RIP (del latín, *Requiescat In Pace*, descanse en paz). Esta integración de la tipografía en la composición de las fachadas ya había sido usada por las vanguardias europeas en proyectos como la tribuna de Lenin (1920), de El Lissitzky, o la sede la Bauhaus en Dessau (1925-1926), de Walter Gropius. En el cementerio de Azul, el volumen prismático de la letra I se subrayó con la cruz situada sobre el mismo, que aumentaba su altura y, además, su importancia se resaltó anteponiendo a este cuerpo la escultura monumental de un ángel de factura facetada que recuerda a ciertas obras del futurismo italiano (Fig. 10). De esta manera, la trama anónima y homogénea de la ciudad adquirió un carácter monumental y focalizado en las instituciones que sustentaban el programa político de Manuel Fresco: la protección del estado a través del poder municipal, la producción agraria como base del poder económico del país y el vínculo con la tierra y con la patria a través de ese lugar de la memoria que es el cementerio.

21. Enrique C. Rodríguez, "La muerte y sus circunstancias," Hemeroteca Juan Miguel Oyaharte, Biblioteca Popular Bartolomé J. Ronco, consultado el 18 de agosto de 2023, <https://www.hemerotecadeazul.com.ar/index/articulo/id/63>.

22. Alejandro Novakovsky, Felicidad París, y Silvia Roma, eds., *Francisco Salamone en la provincia de Buenos Aires: Reconocimiento patrimonial de su obra* (Tandil: Grafikart, 2001), 188.



Fig. 10. Francisco Salamone, portal del Cementerio Municipal de Azul, 1936-1940. Fotografía: Elciri-Wikipedia.

Memento Mori: la conmemoración en el espacio urbano

Por tanto, mientras en el congreso del CIAM de 1933 se reflexionaba sobre la ciudad funcional y se proponía una urbe planteada exclusivamente a partir de parámetros utilitarios, que ignoraba las funciones simbólicas y conmemorativas propias de cualquier asentamiento humano, otros arquitectos ponían en práctica propuestas que tenían su centro de gravedad en ese espacio simbólico y conmemorativo por excelencia que es el cementerio²³. Sin desdeñar la aportación de las vanguardias artísticas y de paradigmas como la ciudad-jardín, Jože Plečnik en Liubliana, Willem M. Dudok en Hilversum y Francisco Salamone en Azul y otras ciudades de la provincia de Buenos Aires optaron por otorgar un renovado protagonismo a los espacios de la memoria en la ciudad, recuperando con estrategias diversas la presencia que las instituciones funerarias habían perdido con las reformas ilustradas en la ciudad de los vivos y que los primeros planteamientos del urbanismo del Movimiento Moderno estaban dispuestos a perpetuar.

Así, en Liubliana, dos cementerios forman el inicio y el fin de lo que habría sido el eje principal de su extensión, en el que habrían de agruparse las instituciones clave de la vida ciudadana.

23. Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000), 73-90.

En Hilversum, el Noorderbegraafplaats constituye hasta hoy el centro de gravedad del distrito norte: un espacio sagrado y un pulmón verde que se rodea sin ser atravesado y que organiza a su alrededor las unidades vecinales en las que transcurren las actividades cotidianas. Finalmente, en Azul, el cementerio municipal afirma con su portada monumental su presencia en un horizonte urbano de construcciones residenciales y establece desde su escala y el elemento vertical de su portada un diálogo distante con la torre del matadero y la del palacio municipal existente²⁴, los otros equipamientos que confirieron una imagen distintiva a un caserío hasta entonces acentuado por las instituciones propias de la sociedad burguesa del cambio de siglo, como la catedral, el teatro o las sedes bancarias.

Por tanto, entre estas tres ciudades distantes se dieron unas circunstancias particulares alrededor de los años 1930 —su tamaño medio, la necesidad de adquirir una identidad propia y la adjudicación al mismo arquitecto del proyecto del cementerio y de su entorno urbano— que ofrecieron la oportunidad de plantear una relación singular y más íntima entre la ciudad y el espacio funerario. Estas propuestas de los años 1930 suponen, por tanto, una experiencia excepcional de recuperación de la memoria colectiva en el ámbito cotidiano, que se había perdido con las reformas higienistas tras la Revolución Industrial y no se volvió a recuperar en los planteamientos iniciales de la ciudad moderna.

Referencias

Fuentes documentales

Vrt Arhitehturni Muzej de Liubliana.
Streekarchief voor het Gooi en de Vechtstreek, Hilversum.

Fuentes bibliográficas

Andrej Hrausky, Janez Koželj, y Damjan Prelovšek, Plečnik's Ljubljana. *An Architectural Guide*. Liubliana: Dessa, 1997.
Agüero Mielhuerry, Eduardo. "Reseña histórica de Azul." Hemeroteca Juan Miguel Oyaharte, Biblioteca Popular Bartolomé J. Ronco. Consultado el 18 de agosto de 2023. <https://www.hemerotecadeazul.com.ar/index/articulo/id/145>.

24. El palacio municipal fue proyectado por el arquitecto Juan Martín Burgos y llevado a cabo con transformaciones por José Caputi entre 1881 y 1884. Augusto Rocca, *Historia de la arquitectura de Azul: la estética señorial de una ciudad de las pampas* (Azul: Editorial Azul, 2014).

- Béjar, María Dolores. "El gobierno de Manuel Fresco. Entre la justicia social y el fraude patriótico." *Cuadernos del CISH*, no. 2-3 (1997): 79-124.
- Etlin, Richard. *The Architecture of Death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1984.
- Gravagnuolo, Benedetto. *Historia del urbanismo en Europa (1750-1960)*. Madrid: Akal, 1998.
- Hrausky, Andrej, Janez Koželj, y Damjan Prelovšek. *Plečnik's Ljubljana. An Architectural Guide*. Ljubliana: Dessa, 1997.
- Longoni, René, y Juan Carlos Moltoni. *Francisco Salamone*. Buenos Aires: ARQ Diario de Arquitectura Clarín, 2014.
- Liernur, Jorge Francisco, y Pablo Psechepiurca. *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina, 1924-1965*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Magnée, Robert M. H. *Willem Marinus Dudok*. Amsterdam: G. Van Saane, 1954.
- Mugueta, Miguel, y Marcela Guerci. "Recursos, poder y representación popular en un espacio sin escrituras." *Gazeta de Antropología* 26, no. 1 (2010): 1-11. <https://doi.org/10.30827/Digibug.6796>.
- Mumford, Eric. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000.
- Mumford, Lewis. "The Death of the Monument." En *Circle: International Survey of Constructive Art* (London: Faber and Faber, 1937), 263-270.
- Novakovsky, Alejandro, Felicidad Paris, y Silvia Roma. *Francisco Salamone en la provincia de Buenos Aires: Reconocimiento patrimonial de su obra*. Tandil: Grafikart, 2001.
- Prelovšek, Damjan. *Jože Plečnik 1872-1957: Architectura Perennis*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1997.
- Ramos, Jorge. "Alejandro Bustillo: de la Hélade a la Pampa." En *Seminario de Crítica del IAA FADU UBA*, abril 1993, s. p.
- Rocca, Augusto. *Historia de la arquitectura de Azul: la estética señorial de una ciudad de las pampas*. Azul: Editorial Azul, 2014.
- Rodríguez, Enrique C. "La muerte y sus circunstancias." Hemeroteca Juan Miguel Oyaharte, Biblioteca Popular Bartolomé J. Ronco. Consultado el 18 de agosto de 2023. <https://www.hemerotecadeazul.com.ar/index/articulo/id/63>.
- Ruffa, Juan Ignacio. *Francisco Salamone: cine y eugenesia en la obra pública bonaerense*. Buenos Aires: Sociedad de Arquitectos, 2013.
- Sarramone, Alberto. *Historia del antiguo pago de Azul*. Azul: Editorial Biblos, 1997.
- Van Bergeijk, Herman. *Willem Marinus Dudok. Architect-stedebouwkundige 1884-1974*. Naarden: V+K Publishing, 1995.