

LOS CEMENTERIOS MONUMENTALES CONTEMPORÁNEOS EN ITALIA, SU CREACIÓN Y CONSTRUCCIÓN*

MARÍA JESÚS BLASCO SALES

Historiadora del Arte

RESUMEN

En este trabajo –elaborado íntegramente con bibliografía y documentación italiana– se realiza una recopilación, por orden cronológico, de los cementerios italianos extramuros más importantes: Forlì, Brescia, Turín, Roma, Génova y Milán. En cada uno de los casos se ha intentado informar detalladamente de sus antecedentes, los proyectos definitivos y los inconclusos, de sus artífices y promotores hasta llegar a la configuración monumental que conservan en la actualidad.

ABSTRACT

"In this work, –completely elaborated with Italian bibliography and documentation–, a compilation has been made, in a chronological order, of the Italian cemeteries more important extrawalls; Forli, Brescia, Turin, Rome, Genoa and Milan. In each one of the cases, it has tried to inform in detail all their precedents, the definitive projects and the unfinished ones, about their creators and promoters up to coming to the monumental configuration that they actually preserve".

LOS CEMENTERIOS EN EL SETECIENTOS Y LA INICIATIVA ILUSTRADA

Herencia del pensamiento ilustrado son nuestros cementerios contemporáneos. Durante todo el siglo XVIII se fueron dando las circunstancias concretas que determinarían el nacimiento de los nuevos cementerios extramuros. De un lado, el estado de los camposantos¹ parroquiales, exigía una solución. Estas necrópolis ad sanctos, surgidas en la Edad Media en toda Europa, se habían convertido inevitablemente en focos permanentes de infección y podredumbre. Pero la tradición y la costumbre de convivir con los muertos no era fácil de erradicar. Esta situación vino a coincidir en el tiempo con un pensamiento mucho más racional, un momento en el que el hombre comenzaba a sentirse capaz de cambiar y mejorar el mundo. La Ilustración, fue por lo tanto la impulsora de este y otros muchos cambios en pro de la higiene, la salud y la mejora de la calidad de vida. Si bien estos planteamientos o ideas no se llevaron a la práctica inmediatamente, sembraron la necesidad que fructificaría años más tarde, entrado ya el siglo XIX.

Para entender la situación en la que se encontraban los cementerios a mediados del XVIII, es necesario retrotraerse al nacimiento de los mismos, en época paleocristiana.

Desde la legalización del cristianismo, se da comienzo a toda una cultura ritual que caracterizará a la nueva religión, como por ejemplo el culto a las reliquias de santos y mártires. Los restos o vestigios de las vidas y obras de estos venerados mártires se dotaron de poderes protectores y salvadores, de

* Este trabajo de investigación, junto a otros estudios análogos, fue realizado merced a la concesión de la **Beca de la Real Academia de España en Roma**, en la categoría de *Investigación y Documentación del Patrimonio Histórico-Artístico*, otorgada por el Ministerio de Asuntos Exteriores, durante el curso académico 2003-2004.

¹ "El término "camposanto" se refiere particularmente a los cementerios cristianos; área destinada a la sepultura de los cadáveres, sea por inhumación, sea por tumulación, situada al lado o en las proximidades de un edificio sacro. El uso de camposanto deriva de los osarios bajo el pavimento de las iglesias." *Voz Camposanto de PORTOGHESI, Paolo, Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica, Roma, 1968.*

modo que se creó la necesidad de residir junto a ellos, de morar hasta la eternidad bajo su amparo. De este modo se fue instaurando espontáneamente la costumbre de inhumar los restos mortales junto a algún lugar sagrado, buscando la salvaguardia y la gracia divina. Como decía el papa Dámaso, cerca de aquellos que “hanno un posto di privilegio nella reggia celeste”². Tanto fue así que cada iglesia acabó dotada de un camposanto consagrado en sus alrededores, desatendiendo la inveterada ley romana de las Doce Tablas que decía: “que ningún muerto sea inhumado ni incinerado en el interior de la ciudad”, prohibición que se repetía en el código de Teodosio quien ordenaba limpiar Constantinopla de restos funerarios dictaminando “que todos los cuerpos enterrados en urnas o sarcófagos, sobre el suelo, sean levantados y depositados fuera de la ciudad”³.

Una vez instaurada la costumbre de enterramiento *ad sanctos*, surgió la necesidad de distinción entre las diferentes clases sociales estructurando, desde un principio, los lugares adecuados a cada clase o rango, según un criterio de proximidad a los restos sagrados. De este modo la misma jerarquía existente en la sociedad de los vivos, se reflejaba en el momento de la muerte. Al interior de las iglesias sólo podían acceder aquellos pertenecientes a los poderes fácticos de la sociedad. Eclesiásticos, nobles y ocasionalmente burgueses de reconocido prestigio, se repartían el interior de los templos⁴, el resto quedaba relegado al cementerio exterior, a menudo conformado en forma de claustro, también organizado y sistematizado según una jerarquía, en las paredes se albergaban tumbas privadas, mientras que el espacio central del patio, claustro o solar estaba dedicado a osario o fosa común. Veasé como ejemplo el caso de la Iglesia de Santa María Novella en Florencia (FIG. 1), en cuyos muros exteriores, tanto de fachada como laterales, se disponen tumbas privadas bajo arcos ojivales, dignificadas con los escudos familiares, mientras que en el solar anejo se encuentran todavía hoy tumbas en el suelo con pequeñas lápidas.

A poco que se piense sobre el funcionamiento de estos cementerios parroquiales, surge la duda de cómo eran capaces de albergar a cientos y cientos de feligreses durante sus más de quinientos años de vida. Su masificación obligaba a mondas y limpiezas periódicas para liberar espacio⁵. No existía la opción de la ampliación, como en la actualidad, la administración del espacio en una ciudad medieval



Fig. 1.– Florencia, Iglesia de Santa María Novella, cementerio antiguo.

obligaba a un uso intensivo del terreno, en lugar de extensivo. La opción era la acumulación, por ello, los restos consumidos, pasaban con el tiempo a osarios, el problema era que ésta acumulación también se daba en el interior de la iglesia (FIG. 2), cuyo suelo se excavaba constantemente para albergar a todos aquellos elegidos para compartir el espacio sagrado. Si la concentración de restos mortales suponía un problema de higiene, más lo era en un espacio cerrado, sin apenas ventilación, y con exhumaciones e inhumaciones incessantes⁶.

² DEL BUFALO, Alessandro, *La Porta del Giardino dei Silenziosi*, Roma, 1992, p. 26.

³ ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Madrid, 1987, p. 33

⁴ Como ejemplo véanse las normas que se dieron en el Concilio de Rouen (1581) en cuanto a las licencias de enterramiento en el interior de la iglesia, repartiendo en tres categorías a los privilegiados que podían gozar de este prerrogativa: 1º “*Los consagrados a Dios y en particular los hombres*”, los religiosos, en rigor, “*porque su cuerpo es especialmente el templo de Cristo y del Espíritu Santo*”; 2º “*aquellos que han recibido honores y dignidades en la Iglesia (los clérigos ordenados) [...]*”; 3º además [...] aquellos que por su nobleza, sus acciones y sus méritos se hayan distinguido al servicio de Dios y de la cosa pública”. Todos los demás serán destinados al cementerio. ARIÈS, *Op. Cit.* p. 47.

⁵ En Roma en el siglo XVIII, la fosa común para los pobres, tenía una capacidad de mil cadáveres y se expurgaba cada 7 u 8 años. Cfr. TOMASI, Grazia, *Per salvare i viventi: le origini settecentesche del cimitero extraurbano*, Bologna, 2001.

⁶ *Entrate nella cattedrale gotica di Parigi. Camminerete su un pavimento di pietre volgari mal connesse tra di loro, per niente a livello: sono state solcate mille volte per gettare, nello spazio sottostante intere casse di cadaveri. Passate per l'ossario degli Innocenti; si tratta di un vasto spazio recintato consacrato alla peste: i poveri, che spesso muoiono di malattie contagiose, vi sono sepolti alla rinfusa; a volte i cani vengono a rosicchiare le ossa. Ne esala un vapore denso, cadaverico, infetto che diventa pestilenziale con il caldo estivo dopo le piogge.* VOLTAIRE, *Dizionario filosofico*, Turín, 1980, cfr. ALBISINNI, Piero, *Il Disegno della Memoria: storia, rilievo e analisi grafica dell'architettura funeraria del XIX secolo*, Roma, 1994, p. 86.

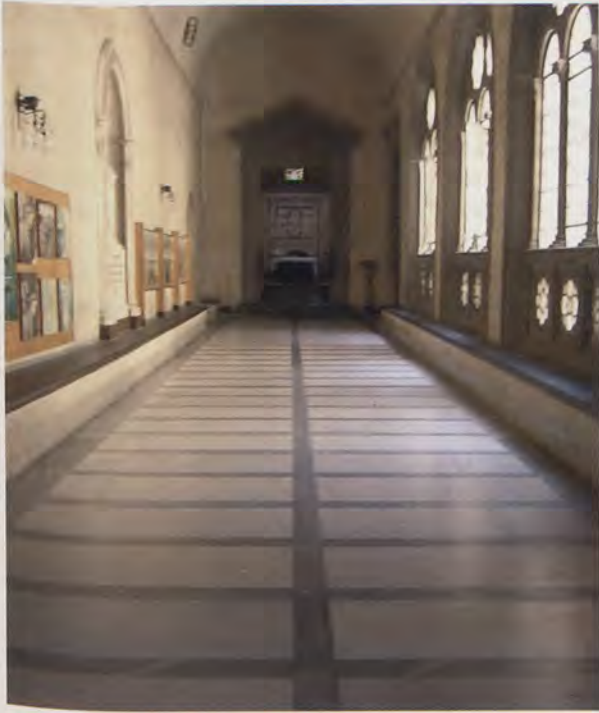


Fig. 2.– Florencia, Iglesia de Santa Croce, tumbas en el suelo.

A pesar de conocer y reconocer⁷ ya en fechas tempranas la inconveniencia de estos lugares en el interior de los poblados, ni las leyes, ni los delegados, ni las costumbres llegaron a hacerse eco de las recomendaciones que puntualmente se iban dando en diferentes lugares de Europa.

El espacio dedicado a la muerte estaba integrado de tal modo en la ciudad de los vivos, que llegado el momento de tomar la decisión de aislarlos, se hizo tan difícil conseguir un cambio de mentalidad.

Al rechazo inicial, se sumaba la oposición de las autoridades eclesiásticas a renunciar a una actividad, en definitiva lucrativa, que venían controlando desde los orígenes.

Aislar los cementerios y alejarlos de las ciudades conllevaba una responsabilidad compartida entre la entidad municipal y eclesiástica que en ningún momento tuvo fácil resolución. Este fue uno de los problemas añadidos al cambio, el problema de la jurisdicción eclesiástica o civil.

A pesar de todos los obstáculos, la situación en algún momento no dejó otra salida que el exilio. Un

exilio traumático en el ámbito conceptual y pragmático puesto que no fue fácil llevar a cabo las clausuras y traslados de restos fúnebres a los nuevos espacios creados al efecto.

Tomada una vez la decisión, todos estos espacios enquistados en el tejido urbano, se convirtieron en plazas, mercados, edificios, etc. Aquello que algún día representó muerte e infección se convirtió en vida, bienestar y progreso. Se aprovecharon estas zonas, a menudo céntricas y de dimensiones considerables, para dotar a las ciudades de nuevos servicios, propios de la "urbe moderna" que concebían y anhelaban los ilustrados.

En Francia, ya en 1743 se publicaba *Lettres sur la sépulture dans les églises*, un alegato a favor del alejamiento de los cementerios. Un año después, una exhumación en una iglesia de Montpellier provocaba algunas muertes entre los asistentes, lo cual venía a confirmar la alarma que el abad Charles Gabriel Porée había dado en su manifiesto⁸.

El caso más conocido y representativo es el dismantelamiento del Cementerio de los Inocentes, el más grande y famoso de París. En los inviernos entre 1785 y 1787 durante las horas nocturnas, se fue removiendo todo el terreno del camposanto, tras ocho siglos de uso, hasta una profundidad de diez pies rescatando cualquier resto para depositarlo en los subterráneos de Tombe-Issoire⁹. Este espacio se reinterpretó para construir en él un moderno mercado con plaza, donde se levantó la primera fuente monumental de la ciudad, como ejemplo de renovación y modernidad. Del mismo modo los nuevos cementerios extramuros se plantean como lugares necesarios para la higiene y la salud urbana, como infraestructura necesaria y vital para la evolución lógica y coherente de la ciudad¹⁰.

⁷ En el Concilio de Braga en el 563, se prohibía el enterramiento en las iglesias y sólo permitía poner las sepulturas junto a las paredes exteriores de la iglesia. ARIÈS, *Op. cit.*, p. 46.

⁸ TOMASI, G. *Op. Cit.*, cap. 1.

⁹ RAGON, M. *Lo spazio della morte: saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria*, Nápoles, 1986.

¹⁰ Tras la destrucción y erradicación de las necrópolis urbanas parisinas, iniciaron la construcción de los primeros grandes cementerios extraurbanos, en 1801 el mítico y paradigmático Père-Lachaise, y en 1806 los de Montmartre y Montparnasse, avanzándose cronológicamente a cualquier país europeo en la adopción y puesta en marcha de los cementerios contemporáneos.

Así lo concibió en 1775 José Climent y Avinent, obispo de Barcelona. Siguiendo las premisas del pensamiento ilustrado, promovió la creación del que sería el primer cementerio general español. Finalmente sólo fue utilizado como osario, albergando los restos de las mondas y vaciados del resto de los camposantos de la ciudad¹¹.

En Roma hubo una tentativa anterior, en 1706 el protomédico del Papa Clemente XI aconsejó la construcción de cuatro nuevos cementerios fuera de la ciudad, pero en ningún momento el proyecto se llevó a la práctica por las "declamazioni del Clero, e la superstizione del popolo, come ancora per la debolezza del Governo"¹².

De la misma centuria, 1770, es la iniciativa que, Luis de Vasconcelos e Sousa presentó al Rey de Portugal. Alegando motivos de salud pública, aconsejaba la eliminación de los enterramientos en iglesias, dadas las emanaciones nocivas que provocaban las tumbas en su interior¹³.

En España, una gran epidemia en un pueblo de Guipúzcoa en marzo de 1781, hizo saltar la alarma y despertó el interés del rey Carlos III. A partir de entonces el gobierno ilustrado comenzó a ocuparse de la situación, y a promover la creación de los cementerios extramuros. En este sentido se mueven las reivindicaciones publicadas por Benito Bails en 1785, *Prueba de que la práctica de enterrar a los muertos en las iglesias es contraria a la práctica de todas las naciones y a la disciplina eclesiástica y nocivo para la salud*. En este texto Bails recoge la *Disertación sobre el lugar de las sepulturas, escrita en italiano de orden del Duque de Módena, por Scipion Piattoli, Abogado y Catedrático de Historia Eclesiástica en la Universidad de Módena, traducida al castellano*, unido a otros textos eclesiásticos¹⁴. Bails en parte, se limitó a recoger las denuncias y las críticas al sistema, procedentes de Italia, igualmente válidas para la situación española.

En 1784 se pidieron por Real Orden, informes a las cortes europeas sobre la situación de los cementerios parroquiales y las alternativas propuestas para la solución del problema. De Italia llegaron noticias desde Roma, Turín, Venecia, Parma y Florencia. También de París y Viena llegaron planos y memorias que sirvieron para impulsar definitivamente la creación de los nuevos cementerios.

Como ejemplo a seguir, el gobierno de Carlos III decidió construir un cementerio para el Real Sitio de San Idelfonso, en 1784, dotado de un Reglamento para el mismo y financiado enteramente por el rey, pero no fue hasta la promulgación de la Real Cédula del 3 de abril de 1787, cuando se materializó la prohibición de enterramientos intramuros y se ordenaba la construcción de cementerios fuera de las ciudades. Esta ordenanza real acudía a la tradición, a las Partidas de Alfonso X el Sabio, para combatir a quienes defendían los enterramientos urbanos alegando su origen ancestral. Puesto que, ya en época medieval, se sabía de los escasos beneficios de estos cementerios intramuros.

Pero la ordenanza carolina resultó imprecisa y más teórica que práctica. En ella no se daban pautas para la construcción de estos nuevos recintos, ni reglas concretas para su ubicación, tan sólo se recomendaba situar los cementerios cercanos a ermitas, en lugares amplios y ventilados, y no menos importante, tampoco se determinaba la jurisdicción municipal o eclesiástica.

Esta orden tropezó con la negligencia de las autoridades y la escasez de fondos; así, en el s. XIX se sucedieron otras Reales Ordenes en 1806, 1833, 1834 y 1840, recordando la prohibición y concediendo facilidades económicas para llevar a cabo su construcción¹⁵.

Los problemas sin embargo continuaron, el debate sobre la jurisdicción entre la Iglesia y el Municipio no llegaba a resolverse, por ello en 1855 aún carecían de cementerio 2.655 pueblos.

En 1833, se pone fin a estas discrepancias mediante un Reglamento, en el que se creaba una jurisdicción mixta eclesiástico-civil, el Municipio debía hacerse responsable de la construcción del nuevo recinto,

¹¹ SAGUARQUER, Carlos, "El Cementerio del Este de Barcelona: Antonio Ginesi y la crisis del vitruvianismo", *Goya*, nº 214, 1990, pp. 210-219.

¹² Voz "Cimitero" en PORTOGHESI, P., *Op. Cit.*

¹³ QUEIROZ, José Francisco Ferreira, *Os cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*. (Tesis), Oporto, 2003, vol. 1, tomo 1.

¹⁴ TOMASI, G. *Op. Cit.* cap. 9.

¹⁵ GONZÁLEZ DÍAZ, A., "El cementerio español de los ss. XVIII y XIX". *Archivo Español de Arte*. Núm. 171, 1970, pp. 289-320.

mientras que su custodia quedaba en manos de las autoridades eclesiásticas.

A pesar de todas estas iniciativas reconociendo la necesidad de cambio, no será sino en el ochocientos cuando comiencen a construirse y fundarse los nuevos cementerios contemporáneos.

PRIMEROS PROYECTOS CEMENTERIALES EN ITALIA

La prohibición de seguir enterrando en el interior de las iglesias se hizo efectiva en Italia en 1806, cuando se extendió el edicto napoleónico de Saint Cloud del 12 de junio de 1804.

La necesidad de dotar a las ciudades de estos nuevos espacios motivó ampliamente la creación arquitectónica. Una fiebre proyectual surgió y un año antes de adoptar oficialmente la prohibición en Italia, el Concurso Pío Clementino¹⁶ proponía ya como tema de IIª clase un "Cimitero per una grande città" dotado de tres premios. El primero lo obtuvo Gioacchino Conti (FIG. 3), con un proyecto de cementerio monumental en clave neoclásica basado en la arquitectura antigua y renacentista. En las icnografías, alzados y secciones conservados de dicho concurso, se pueden observar los antecedentes y remisiones al pasado. La planta centralizada, se compone de un cuadrado rematado por grandes exedras en tres de sus lados y un grandioso pórtico de entrada columnado. La capilla, situada en el centro del recinto, es ciertamente una reinterpretación de Panteón de Agripa. Los elementos utilizados son los mismos, el



Fig. 3.- G. Conti, Proyecto de la Capilla Sepulchral, 1805 (de Marconi, *I disegni di Architettura...*)

cuerpo centralizado, el pórtico octóstilo con frontón triangular y la cúpula acasetonada con óculo central. En este caso adquiere mayor importancia la rotonda frente al pórtico de pequeñas dimensiones, tal vez esta reducción del tamaño del pronaos venga para equilibrar la composición, ya que el pórtico se repite en los cuatro frentes del edificio. Los otros dos proyectos premiados, el de Giovanni Passinati, y el de Francesco Paccagnini, dotados con el segundo y tercer premio respectivamente¹⁷, coinciden en la estructura básica del templo cementerial, ambos inspirados de nuevo en el Panteón romano, con cúpula de tipo termal acasetonada en su interior y con acceso en forma de pórtico.

Treinta años después, en 1835 en el mismo Concurso Clementino, se vuelve a plantear el tema funerario para la sección de Iª Clase bajo el título "Grandioso cimitero per grande capitale". En esta ocasión, otorgado a Felice Cicconetti, volvemos a ver curiosamente la misma solución en planta y en alzado. Un espacio cuadrado rematado en tres de sus lados por semicírculos y el restante en forma de pronaos columnado. También el templo o capilla continua las soluciones de treinta años atrás, inspirándose siempre en el omnipresente Panteón romano que veremos constantemente reinterpretado en múltiples ocasiones como en el Templo canoviano de Possagno concluido en 1832, o los proyectos para los cementerios de Brescia, Forlì, o Génova.

Queda patente pues la mirada al pasado, el regreso a la arquitectura clásica como modelo y como ideal. Esta será la tendencia que seguirán los proyectos de los primeros cementerios extramuros, imbuidos en el neoclasicismo.

¹⁶ MARCONI, et alii., *I disegni di Architettura dell' Archivio storico dell' Accademia di San Luca*, Roma, 1974. lám. 968-074. El Concurso Clementino fue promovido y creado a instancias de Clemente XI Albani en 1702, con la intención de que fuera un concurso de prestigio internacional abierto incluso a la participación extranjera que desde un principio fue numerosa.

¹⁷ *Ibidem*. Proyecto de Giovanni Passinati, láms. 975-979. Proyecto de Francesco Paccagnini, láms. 980-986.

LOS MONUMENTALES EN ITALIA

LA CARTUJA DE BOLONIA

La Cartuja de Bolonia, considerado el cementerio público más antiguo de Italia, comenzó a utilizarse a partir de 1801. A diferencia del resto de cementerios públicos fundados en el siglo XIX, ésta no es una construcción ex novo, puesto que se utilizó el claustro del antiguo Monasterio de San Jerónimo, fundado en 1334¹⁸ y clausurado por Napoleón en 1797. A la construcción medieval se fueron incorporando ampliaciones en forma de patios, galerías y pórticos. En planta, en definitiva, resulta un conjunto regular a base de una sucesión de espacios rectangulares de dimensiones diferentes, dispuestos de manera simétrica y axial.

El modelo de patio rectangular porticado, utilizado anteriormente en el Cementerio medieval de Pisa (FIG. 4), será la solución más apropiada y utilizada en prácticamente la totalidad de cementerios monumentales italianos.

El Camposanto de Pisa, comenzado en 1277, se articula como un claustro rectangular, cubierto en sus cuatro lados y abierto al patio por arcadas de tracería gótica. En el interior de las galerías, se encuentran los sepulcros de ciudadanos ilustres y compañías religiosas, mientras que el centro del patio albergaba la fosa común. Su fama y éxito vino, además de por su belleza arquitectónica, y el interés artístico de sus monumentos funerarios, por la tierra prodigiosa, que según cuenta la tradición, fue traída de Palestina y tenía el poder de reducir los cuerpos a restos óseos en tan solo veinticuatro horas¹⁹. Esta popularidad,

arrastrada desde antiguo, llevó a tomar este recinto como patrón, incluso para muchos era el único modelo a seguir e imitar, tanto por sus propiedades higiénicas como por su modo de

“perpetuare la memoria degli uomini celebri, facendo di quel luogo il deposito de’ mausolei che sino allora avevano troppo spesso deformato l’interno delle chiese”²⁰.

En cuanto a su interés artístico, incrementan su atractivo los sarcófagos antiguos que, encontrados a espaldas del duomo, fueron adaptados y reutilizados. Todo ello le llevaría a ser, a principios del siglo XIX, un “vero e proprio Museo di Belle Arti”.²¹

El tipo arquitectónico de patio porticado respondía a muchas de las exigencias requeridas para estos nuevos recintos, suponía por una parte, la continuación de un modelo tradicional, por lo tanto no extraño a la sociedad decimonónica, que tan reacia era a tolerar este nuevo espacio. Otra de sus ventajas, era la posibilidad de ordenar el espacio racionalmente, bajo el pórtico y en el hueco central del patio. Un orden jerárquico en el que albergar túmulos de mayor o menor envergadura y prestigio bajo las arcadas, junto con tumbas más sencillas a partir de lápidas, cipos y estelas en el rectángulo central.

El Cementerio de la Cartuja de Bolonia (FIG. 5), por el hecho de haber nacido a principios del ochocientos, conserva una cierta tendencia neoclásica en sus primeros monumentos funerarios. Sin embargo, el neoclasicismo desarrollado en Bolonia es bastante particular. La carencia de infraestructuras que facilitarían el transporte y las comunicaciones con el resto de Italia, motivó el desarrollo de un estilo y

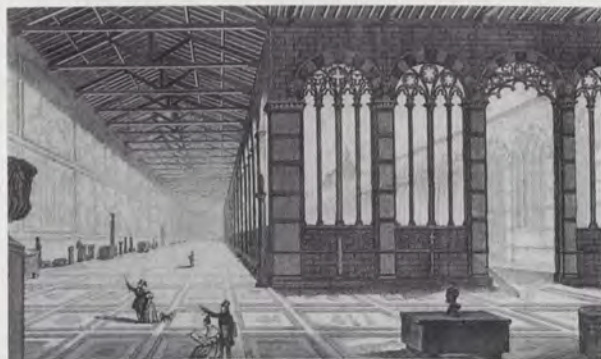


Fig. 4.- Camposanto de Pisa, vista del siglo XVIII (de Latini, L. *Cimiteri e giardini* ...)

¹⁸ MARTORELLI, Roberto, “Il Cimitero della Certosa a Bologna”, *Oltre Magazine*, nº 1, enero, Bolonia, 2004.

¹⁹ “La palabra Camposanto, según las crónicas, tiene su origen en el cementerio de Pisa que fue realizado con tierra recogida en las cercanías del Santo Sepulcro y transportada a Italia sobre cincuenta naves, por iniciativa del obispo pisano Ubaldo del Lanfranchi, quien emprendió en el 1283 la construcción acabada solo en el 1464”, CARELLA, Antonio, *Il Parco delle Mezze Lune*, Turín, 1992, p. 51.

²⁰ QUATREMÈRE DE QUINCY, Antonie Chrysostôme, *Dizionario storico di Architettura*, Mántua, 1832, tomada de LATINI, Luigi, *Cimiteri e Giardini: città e paesaggi funerari d’Occidente*, Florencia, 1994, p. 21.

²¹ LATINI, *Op. Cit.* p. 21.

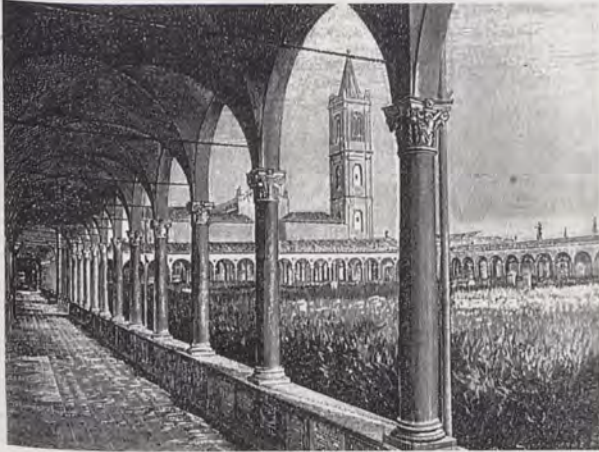


Fig. 5.- Cartuja de Bologna (de Del Bufalo, *La Porta del Giardino...*)

una técnica propia. Puesto que la importación de materiales como el mármol y piedras nobles no era posible, se desarrolló el uso de materiales pobres como el estuco, el yeso y la escayola, materiales que se conjugaban a la perfección con decoraciones pictóricas y al fresco.

A partir de la mitad del XIX, la mejora de las comunicaciones, consintió la importación de materiales de mayor calidad, y la llegada de las ideas y estilos del resto de los centros culturales italianos, integrándose el arte funerario boloñés en las tendencias del momento.

EL CEMENTERIO MONUMENTAL DE FORLÌ

El caso del Cementerio Monumental de Forlì es como el de muchos otros camposantos europeos surgidos inmediatamente después de las prohibiciones.

El primer proyecto redactado para la ciudad de Forlì obra del ingeniero municipal Luigi Gagni data de 1807²². La falta de planos, dibujos o bocetos de este primer diseño, solo nos permite suponer que en este primer intento se elaboró una construcción sencilla, probablemente, carente de intenciones formales y centrada puramente en la funcionalidad.

Este viene a ser el caso de otros cementerios precoces creados, como ya se ha comentado anteriormente, con el único objetivo de alejar los restos

mortales de las ciudades y sin tener en cuenta otras necesidades, como por ejemplo la de representación de la sociedad que alberga, la de concebir espacios donde los personajes ilustres pudieran expresar su situación privilegiada, incluso después de la muerte. El igualitarismo propuesto en el nuevo espacio, no conformaba a aquellos ávidos de "distinción". Se olvidaba en un principio un punto de vista muy importante, el estético, que determinará finalmente la aceptación o rechazo de los nuevos cementerios públicos.

A pesar del rechazo inicial, el 25 de septiembre de 1810 se bendice el lugar parcialmente concluido, y en 1811 se inaugura con la primera sepultura. No obstante, la situación del nuevo camposanto no debía ser muy óptima, vistas las quejas y lamentaciones venidas, tanto de los ciudadanos como de los religiosos e incluso del mismo vigilante. En 1820, hasta el obispo levantaba la voz en contra de la fábrica cementerial. Quedaba patente la necesidad de una construcción elaborada, no sólo bajo un criterio funcional, sino también estético, con el que dignificar la memoria de sus antepasados.

El lamentable estado del camposanto se mantenía aún en 1850, de hecho, los párrocos no acababan de adaptarse al nuevo espacio, hecho que motivó la promulgación del Edicto del Cardenal Falconeri prohibiendo a los sacerdotes continuar con los sepelios en el interior de las iglesias²³.

Con el ánimo de dignificar el camposanto, se presentaron a lo largo de los años varios diseños, como el del ingeniero Ruffillo Righini en 1817, basado en la construcción de un acceso monumental con forma de exedra abierta a una nueva plaza, o como el de Luigi Fratti en 1856 de gusto orientalizante y cercano al liberty, que tampoco tuvo aceptación. Sólo la recreación clasicista de Pietro Camporese (FIG. 6) consiguió hacerse realidad, aprobada en 1827 y concluida veinte años después por Gustavo Guerrini.

Camporese plasma toda la tradición académica en un diseño que contempla la construcción de un acceso monumental, compuesto por un muro liso, y un

²² FOSCHI, Marina y PIRACCINI, Orlando, *L'altra città: Il cimitero monumentale di Forlì, hipótesis per una ricerca*, Forlì, 1985.

²³ FOSCHI, Marina y PIRACCINI, Orlando, *L'altra città: Il cimitero monumentale di Forlì, ipotesi per una ricerca*. Forlì, 1985, p. 59.

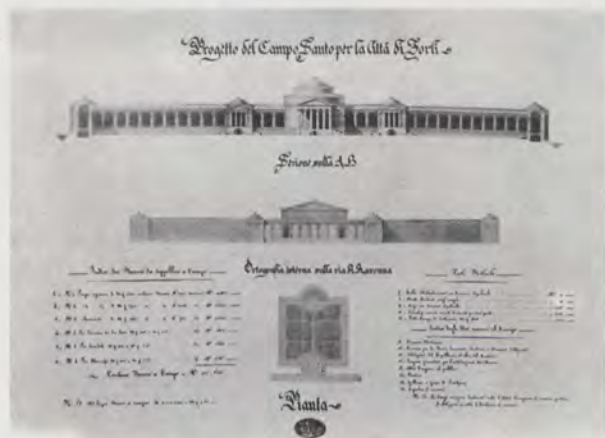


Fig. 6.- Cementerio de Forlì, proyecto de Camporese (de Foschi, M. *L'Altra città...*)

cuerpo central —avanzado con respecto al muro—con arquerías de medio punto, rematadas por un frontón triangular. De planta cuadrada, el interior despliega todo el repertorio de la arquitectura clásica, en el pórtico que recorre los cuatro lados del recinto y en templo o Panteón, ubicado en el lado frontal.

Se aprecia una tradición que sigue las pautas de aquellos proyectos anteriores, como los premiados en 1805 en el Concurso Clementino²⁴, o el Saggio Scolastico anónimo de 1818²⁵, con muchas similitudes tanto en el diseño interior, como exterior, o el premiado en el Concurso Clementino de 1835²⁶. En todos ellos se recurre para la capilla al prototipo del Panteón compuesto de pórtico o pronaos columnado, rematado por frontón triangular y nave circular cubierta por cúpula semiesférica. Modelo arquitectónico empleado en infinidad de ocasiones en el espacio funerario, como veremos por ejemplo en el Cementerio Monumental de Staglieno en Génova.

La falta de medios del Ayuntamiento de Forlì obligó a llevar a cabo el proyecto a partir de ladrillo. Camporese había planteado dos posibilidades, una proponía el uso de mármol en basas, capiteles y en aquellos elementos expuestos a la intemperie, y la otra opción se limitaba a construir toda la fábrica con el ladrillo como única materia prima. Obviamente, el Ayuntamiento optó por la segunda versión, y esta particularidad, en lugar de empobrecer la construcción la enriquece, demostrando el ingenio y la destreza en el manejo de este material. El proveedor de estos ladrillos refractarios, durante los 23 años

que duró su construcción, fue Giuseppe Verzocchi²⁷, su fábrica había alcanzado una especialización tal, que construyeron todos los elementos necesarios a partir de ladrillo, incluidas las columnas, que llegan a confundirse con mármol gracias a la perfección del pulido. Los muros imitan perfectamente un paramento de sillería, a base del tallado de los ladrillos, una vez colocados, sin importar demasiado que la trama se vea en la superficie de los falsos sillares.

En definitiva, el Cementerio Monumental de Forlì es una muestra más de creación tanto estética como técnica dentro del género funerario.

EL CEMENTERIO DE BRESCIA, LLAMADO "EL VANTINIANO"

El Ayuntamiento de Brescia fue uno de los primeros en Italia en adoptar el edicto de San Cloud. El 5 de septiembre de 1806, ya determinaban la construcción de dos camposantos uno fuera de "porta Venezia" y el otro fuera de "porta Milano"²⁸.

A pesar de desarrollarse todo el proyecto en un periodo de más o menos 10 años, el caso de Brescia es un ejemplo de diligencia a la hora de hacer efectiva la eliminación de los cementerios urbanos. Tras el acuerdo tomado por la "Rappresentanza di Brescia", en 1808 se adquirió un terreno en la parte oeste de la ciudad. Dos años después, el 10 de enero de 1810, el obispo Gabrio Maria Nava consagraba el lugar,

²⁴ IIª Clase, tema: "Cimitero per una grande città", Primer Premio: Gioacchino Conti, Segundo Premio: Giovanni Passinati, Tercer Premio: Francesco Paccagnini, MARCONI, *Op. Cit.* Laos. 968-986.

²⁵ Los Saggi Scolastici, se inauguran en 1812, con motivo de la inauguración de la Escuela de Bellas Artes. A partir de este momento, al final de cada curso académico, la Escuela de Arquitectura convocaba un concurso hasta su extinción en 1871. *Ibidem*, láms. 1975-1978.

²⁶ Iª Clase, tema: "Grandioso cimitero per grande capitale", Primer Premio otorgado a Felice Cicconetti, láms. 997-1002.

²⁷ Giuseppe Verzocchi fue el fundador de la gran fábrica de ladrillos que lograría un éxito internacional. Gracias a su éxito empresarial, logró reunir una gran colección de arte contemporáneo y ser el mecenas de numerosos pintores italianos del momento.

²⁸ Sin embargo, el proyecto para puerta Venezia se suprimió, probablemente porque el área elegida comenzaba a poblarse y a transformarse en zona residencial. TERRAROLI, Valerio, *Il Vantiniano: la scultura monumentale a Brescia tra Ottocento e Novecento*, Brescia, 1990.

comenzando las inhumaciones el día siguiente. En estos momentos el cementerio era tan sólo un terreno recintado por un muro de tres metros, con una verja en la entrada y una gran cruz de hierro en el centro como única decoración. La frialdad y austeridad del lugar no motivaban al pueblo a aceptar las nuevas normas, y menos cuando esto suponía alejar a sus difuntos de los edificios religiosos.

En este primer momento, el cementerio cumplía únicamente la función de depósito, de almacén de restos mortales, como en el setecientos se plantearon los nuevos cementerios. Se concebían como lugares apartados donde inhumar los cadáveres, privados de vegetación y en lugares despejados y aireados. Estas eran las pautas ilustradas para las nuevas necrópolis, desde un punto de vista, puramente funcional. Incluso la vegetación estaba desaconsejada hasta que se reconocieron los beneficios de los árboles como regeneradores de la atmósfera. Tampoco la posibilidad estética se tuvo en cuenta en un principio, preocupados solamente por cuestiones higiénicas.

Percatándose de la laicización del lugar, inmediatamente, dos representantes de la Comisión para la Fábrica del "Duomo Nuovo", proponían la construcción de una capilla en el interior del nuevo cementerio, pero su construcción se fue demorando, al principio por falta de dinero, por lo que, el Municipio decidió que una parte del gasto debía ser cubierto a partir de limosnas y la otra, de las arcas del Ayuntamiento.

Las diversas parroquias, impacientes por acabar con la lastra de sus camposantos, presionaban a la Administración presentando varios proyectos para la capilla. Finalmente se creó una comisión "di persone dell'arte" para decidir entre las diferentes propuestas. El 20 de enero de 1815 se aprobaba el proyecto elaborado por el ingeniero Rodolfo Vantini²⁹. A partir de este momento las sucesivas obras de ampliación vinieron siempre de su mano, hasta el punto de llegar a dar nombre al cementerio, conocido como "El Vantiniano".

El proyecto, de tintes neoclásicos, comprendía un templo de planta centralizada con pórtico o pronaos basado en lo que se tomó como arquetipo para tantas y tantas construcciones neoclásicas, el Panteón romano (FIG. 7). Idea que materializó Cánova previamente en la iglesia de San Miguel de Possagno (FIG. 8). El



Fig. 7.- Cementerio de Brescia, vista antigua (de Latini, *L. Cimiteri e giardini...*)



Fig. 8.- Iglesia de San Miguel de Possagno. Cánova.

proyecto concretaba su intención monumental con dos pórticos adyacentes al templo, sobre elevados y siguiendo un orden dórico arcaico.

Efectivamente, el conjunto sigue las mismas pautas que los proyectos premiados en el Concurso Clementino años antes. Capilla basada en el Panteón y pórticos delimitando el espacio, donde albergar los monumentos ilustres.

En 1820 se concedía el espacio para la construcción del primer panteón y en 1824 se concluía la decoración del interior de la iglesia y se procedía a su consagración.

²⁹ Rodolfo Vantini, (Brescia, 1792 – 1856) se dedicará al proyecto del cementerio desde 1815 hasta los últimos años de su vida.

Las adaptaciones y ampliaciones se fueron sucediendo hasta la década de los sesenta del ochocientos, y aún así, hay que tener en cuenta que en esta década ciudades como Milán comenzaban todavía la construcción de su cementerio extramuros.

De los años sesenta es también el proyecto de un faro monumental, conmemoración del de Alejandría, en forma de columna dórica de sesenta metros de alto, rematada por una linterna y rodeado en su base por un pórtico circular. El faro, concluido en 1864, además de homenaje a todos los difuntos, pretendía ser el símbolo del nuevo cementerio para la ciudad.

"IL PARCO DELLE MEZZE LUNE": CAMPOSANTO GENERAL DE TURÍN

Aunque el cementerio general de Turín data de mediados del ochocientos, el problema de las inhumaciones en el interior del perímetro urbano se planteó mucho tiempo antes. En 1777 Vittorio Amedeo III prohibía el entierro en el interior de la ciudad, para ello se construyeron dos camposantos el de San Lázaro³⁰ y el de San Pietro in Vincoli. Sin embargo, las protestas y reclamaciones surgieron inmediatamente ante la exigencia de aquellos privilegiados que reclamaban un lugar digno en estos nuevos recintos, donde seguir levantando monumentos que perpetuaran su memoria. A este respecto, en el decreto aprobado por el Senado del reino el 11 de diciembre de 1777, se contemplaban algunas excepciones:

"Art. 2 Non s'intenderanno compresi in questa legge, oltre la Casa Reale, ed i Principi del Sangue, gli Arcivescovi della Metrópoli, i Vescovi, che morissero in essa città, e le altre persone nominatamente eccettuate nella letrera pastorale a tale oggetto pubblicata."³¹

Ambos cementerios fueron encomendados al conde Dellala di Beinasco, arquitecto de la casa real. El diseño inicial era prácticamente el mismo para los dos proyectos, un patio rectangular porticado e iglesia al fondo. El centro del patio estaba destinado a osario y los pórticos albergaban las tumbas de familias nobles, siguiendo el reparto estándar visto ya en otros cementerios más antiguos como el de Pisa o Bolonia.

El cierre de estos dos cementerios, el de San Lázaro en 1829³² y el de San Pietro in Vincoli en 1882³³, determinó la construcción de un nuevo y único cementerio. A pesar de las dificultades económicas que sufría la ciudad de Turín, para posibilitar la creación del nuevo camposanto, varios benefactores colaboraron monetariamente para hacer realidad el proyecto³⁴.

En 1827 se aprobaba la construcción del nuevo cementerio general y un año después Gaetano Lombardi presentaba el proyecto. El lugar elegido era un terreno situado entre los ríos Dora Riparia y Po, denominado en la época "delle mezze lune", apelativo que daría posteriormente nombre al cementerio, como "il parco delle mezze lune"³⁵.

La planta inicial ideada por Lombardi era un octógono, inscrito en un muro circundante cuadrado (FIG. 9). La capilla la situaba en el centro axial del ingreso, y el muro en su interior estaba diseñado para albergar nichos de estilo "neogipcio". Siguiendo la fórmula habitual, el centro del patio se reservaba para osario, presidido por una gran cruz.

Menos de veinte años después de su apertura y bendición en 1829, se plantea una ampliación ante la necesidad de un área destinada a las inhumaciones privadas. Saliendo a la luz de nuevo la vanidad burguesa y la carencia estética de los proyectos funerarios de principios del XIX.

³⁰ Llamado también della Rocca.

³¹ Archivo Arzobispal de Turín, vol. 17/9-5, año 1777, *Op. Cit.* CARELLA, A., p. 17.

³² Cuando el de San Lázaro fue clausurado, los restos de los difuntos fueron trasladados al de San Pietro in Vincoli, distinguiéndose su origen noble o plebeyo. En 1952 se procedía definitivamente al vaciado de los osarios.

³³ En 1882, un Real Decreto clausuró el cementerio por razones de higiene y salud pública, aún así continuó abierto a los visitantes hasta 1937. En 1970 se desmantela por completo con el traslado de los restos mortales al Cementerio General. En la actualidad, el complejo declarado en parte Monumento Nacional, convenientemente restaurado, se utiliza como centro cultural.

³⁴ El marqués Tancredo Faletti di Bartola donó 300.000 liras y su consorte Giulia Vitturnia Francesca Colbert, hija del primer ministro de Francia, promovió a su vez otras obras de interés social.

³⁵ "Delle mezze lune", era también el nombre del grandioso parque que a principios del setecientos ocupaba este lugar, un grandioso jardín poblado de grutas, fuentes, jaulas, pérgolas, cabañas, cascadas, en parte público en parte privado.

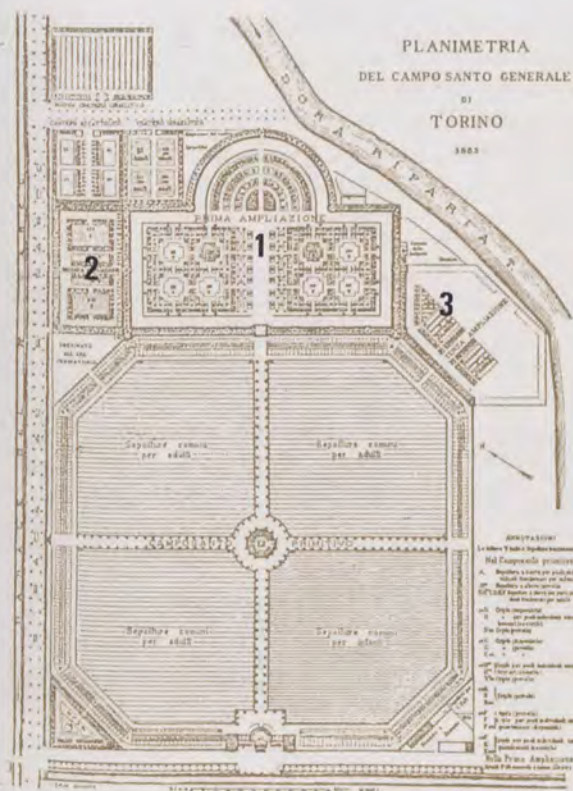


Fig. 9.- Camposanto de Turín con tres ampliaciones en 1840, 1866 y 1881 (de Carella, *Il Parco delle Mezze Lune*).

Esta primera ampliación, a cargo de Carlo Sada, utilizaba la consabida ya arquitectura porticada, con espacio para 189 monumentos notables. La extensión consistía en un rectángulo adosado a uno de los lados del octógono, con una gran exedra en el lado mayor del cuadrilátero.

Otras dos ampliaciones se dieron en 1866 y en 1881, hasta el límite del terreno disponible dada la cercanía del curso del río. En 1919 se comenzaban las obras para desviar el río Dora Riparia, que no se concluirían hasta los años 50, cuando se dejaba vía libre para la quinta ampliación.

EL CEMENTERIO DE CAMPO VERANO EN ROMA

El 19 de julio de 1809, la Consulta Extraordinaria para los Estados Romanos, emanaba una Ordenanza según la cual se prohibían los enterramientos en las iglesias, al tiempo que se confiaba la construcción de dos nuevos cementerios a los arquitectos Raffaele

Stern y Giuseppe Camporese³⁶. Los lugares seleccionados fueron dos, el primero situado al oeste, en el valle llamado del Infierno, al pie del Monte Mario, donde se ubicaría el cementerio de San Lázaro. El segundo lugar elegido había estado consagrado a la "muerte" desde la Antigüedad. El terreno, que fue de la antigua familia romana de los Verano, sirvió ya de necrópolis antaño como demuestran los restos de sarcófagos, lápidas, urnas y vasos funerarios encontrados durante la construcción del cementerio actual. Muchos de estos restos funerarios romanos los podemos contemplar hoy en el atrio de la Basílica aneja de San Lorenzo³⁷.

En 1811 uno de los dos arquitectos encargados de las obras, Raffaele Stern, fue reclamado en París por el gobierno de Napoleón, pasando entonces la responsabilidad a Giuseppe Valadier, quien propuso un nuevo proyecto para el Verano³⁸ consistente en un cuadrado central, rematado en dos de sus lados por grandes hemiciclos porticados, sin embargo, dos años más tarde, en 1813 el mismo Valadier presentaba otra propuesta más sencilla, esta vez en forma de planta rectangular con el espacio central estructurado en seis cuadrados destinados a sepulturas de tierra, mientras que el consabido pórtico se esperaba que fuera financiado por aquellas familias interesadas en la construcción de monumentos privados, pero la resistencia a abandonar los entierros en iglesias y cofradías, solo permitió la construcción de la zona de las tumbas de tierra.

Ante esta situación de abandono del cementerio, las iglesias seguían siendo la única elección para la última morada, con el inconveniente de que de vez en cuando debían ser clausuradas a causa de las nocivas emanaciones provocadas por la cantidad excesiva de restos mortales acumulados en el interior.

³⁶ MONTENOVESI, Otto, *Il Camposanto di Roma: storia e descrizione*, Roma, 1915.

³⁷ La Basílica de San Lorenzo Extramuros fue construida en época de Constantino en honor a dos diáconos martirizados durante las persecuciones de Valeriano en el 258, San Lorenzo y San Hipólito. También allí se hallan los restos de lo que fueron las catacumbas de Santa Ciríaca, presunta patricia romana de la familia de los Verano, convertida al cristianismo.

³⁸ Es de suponer que si Valadier se puso al frente de la construcción del Cementerio de San Lorenzo, Camporese, mientras tanto, guiaba las obras del de San Lázaro.

Los remedios seguían proponiéndose sin éxito³⁹, como el proyecto del Cardenal Bernetti, Secretario de Estado, en el que pretendía transformar el Coliseo en cementerio, afortunadamente, este plan no se tuvo en cuenta y fue rechazado de inmediato.

A pesar de la situación nefasta del de San Lorenzo, en los años treinta, se procedía a la construcción de la primera capilla, fabricada en madera y de carácter provisional, así como a la bendición solemne del espacio por el Cardenal Vicario Carlo Odescalchi.

El empuje definitivo que lograría la imagen actual del Verano, lo dio Pío IX, consciente de la necesidad que Roma, como centro de la Iglesia Católica, tenía de un cementerio monumental como ya lo tenían otras grandes ciudades de Italia. Gracias a él y al Ayuntamiento de Roma, se pusieron en marcha las obras de aislamiento y rehabilitación de la Basílica de San Lorenzo Extramuros⁴⁰ junto con las de modernización del Cementerio. El trabajo esta vez se encomendó al arquitecto comunal y catedrático de la Academia de San Lucas, Conte Virginio Vespignani. Situado entre el neoclasicismo y el eclecticismo, su experiencia como restaurador de numerosas iglesias romanas⁴¹, lo inclinaban hacia la arquitectura renacentista del '500, de tal modo que, siguiendo los postulados clásicos concibe la imagen clasicista que actualmente tiene el Verano⁴².

El pórtico (FIG. 10), de planta rectangular está compuesto por setenta arcadas de medio punto, sobre columnas dóricas de travertino, apoyadas directamente sobre el suelo, sin basa, siguiendo el



Fig. 10.- Cementerio de Campo Verano, Roma. Ingreso monumental.

canon clásico más purista, así como la proporción y simetría del patio porticado recuerdan a la arquitectura renacentista de Brunelleschi. Bajo sus bóvedas de crucería se levantan los monumentos funerarios de la sociedad romana preeminente de finales del ochocientos, que oscilan entre el neorrenacimiento, el eclecticismo y el liberty (FIG. 11).



Fig. 11.- Cementerio de Campo Verano, Roma. Pórtico.

La capilla, en uno de los lados menores del rectángulo, frente al ingreso principal, en lugar de optar por el ya manido modelo del Panteón, recurre a la inspiración medieval en una reinterpretación de la basílica contigua, con un atrio de cuatro columnas jónicas en el centro y pilastras del mismo orden en

³⁹ Entre los muchos proyectos presentados se encuentran los de Gaspere Salvi de 1838, el de los arquitectos Folchi y Ferretti en 1842, Luigi Canina en 1848 o Paolo Belloni en 1847. No procederemos al estudio de cada uno de ellos puesto que no llegaron a materializarse, no obstante pueden encontrarse en el trabajo *Percorsi della memoria: Il Quadriportico del Verano*, realizado por Luisa Cardilli y Nicoletta Cardano.

⁴⁰ Para la rehabilitación de la Basílica de San Lorenzo (de 1859 a 1864) se instituyó una Comisión de Arqueología Sacra, que controló la restauración y se hizo cargo del estudio del material arqueológico encontrado durante las excavaciones en el templo.

⁴¹ Pío IX confió a Vespignani la restauración de muchas fábricas medievales, entre otras las iglesias de Santa Maria in Trastevere, Santa Croce, San Lorenzo in Damaso, y parte de las basílicas de Santa María la Mayor y San Juan de Letrán.

⁴² Se conservan varios de los planos y proyectos realizados por Vespignani para el Verano, sin embargo su estudio y datación son complicados, ya que estos documentos han sido separados de su contexto original, en cualquier caso, las obras efectuadas por este arquitecto están comprendidas en la década de los años 50 de 1800.

los laterales, que sustentan un arquitrabe en el que se lee, "Pio IX Pontifex Maximus A. Sacri Princ. XIV". El interior es de tres naves, separadas por cuatro columnas de mármol griego. La central más alta y con techumbre a dos aguas, ilumina el espacio interior por medio de ventanas de medio punto⁴³.

El ingreso monumental y también la plaza, aunque realizados con posterioridad, siguen los dictados de Vespignani⁴⁴. La severidad del pórtico se adivina ya en la rotundidad de las formas de la entrada, compuesta por dos grandes torres de alzado piramidal, —con la base más ancha que el remate— coronadas por un tímpano triangular y acroteras en las esquinas. Los dos cuerpos torreados enmarcan el acceso al recinto, articulado por tres arcos de medio punto entre cuyos bastiones se alzan cuatro esculturas alegóricas dedicadas a la Esperanza, la Meditación, la Oración y el Silencio⁴⁵.

EL CEMENTERIO DE STAGLIENO EN GÉNOVA

A principios del ochocientos se adquiere el terreno donde se ubicaría el cementerio monumental de la ciudad de Génova, un amplio espacio en el noroeste perteneciente a la localidad de Staglieno, sobre la cima de una colina y entre los ríos Bisano y Veilino.

El primer proyecto fue realizado por el arquitecto Carlo Barabino⁴⁶ en 1835, pero ese mismo año fallece presa de la epidemia de cólera que ataca la población de Génova. La responsabilidad pasa entonces a Giovanni Battista Resasco, su colaborador y discípulo. La primera empresa que pone en marcha es la construcción de la Capilla del Sufragio, aprobada en 1840, tan solo un año antes de la apertura oficial del cementerio⁴⁷. El diseño de Resasco para esta capilla o Panteón de hombre ilustres, se inspira en los arquetipos neoclásicos del Panteón romano y el templo canoviano de Possagno (FIG. 12). Sigue pues, el modelo de más éxito de toda la arquitectura neoclásica, con un pronaos hexástilo de orden dórico, rematado por tímpano triangular en cuyo friso de puede leer: DEO DOMUS CLARIS MEMORIA GENUENSIBUS (A Dios el templo, a los genoveses ilustres el recuerdo).

El templo, de planta circular, ostenta en su interior un deambulatorio formado por dieciséis columnas



Fig. 12.—Cementerio de Staglieno (Génova), proyecto de Resasco (de Latini, L. *Cimiteri e giardini...*)

jónicas con fuste de mármol negro de Varenna y frisos marmóreos como decoración. Siguiendo fielmente el modelo del Panteón de Agripa, se cubre mediante bóveda acasetonada en el interior.

La propuesta de Barabino —siguiendo en lo básico a Resasco— es decididamente monumental, desde el ingreso, pasando por los pórticos, hasta el citado templo. El espacio fundacional consta de un patio porticado de planta rectangular, dividido en cuatro grandes rectángulos por dos grandes avenidas. La central y perpendicular al ingreso, llamada vía de la Fe, conduce directamente a la monumental escalinata que precede la imponente fachada del templo de camposanto.

La ciudad, que en estos momentos comenzaba su expansión industrial y comercial, empezó a crecer demográficamente, haciéndose necesaria una ampliación del cementerio, para la cual, Resasco proyectó en 1868, un nuevo pórtico en forma de exedra, en el lado noreste pensando realizar otro gemelo en

⁴³ La construcción de la capilla y el pórtico se comenzaron al unísono, pero mientras que la capilla se consagraba el 29 de octubre de 1860, el patio porticado que comenzaba a utilizarse en 1861, no se concluía hasta 1874.

⁴⁴ Las obras del acceso monumental fueron finalizadas en 1872 a cargo del sucesor en el puesto el arquitecto Agostino Mercandetti.

⁴⁵ El 11 de junio de 1873 el Ayuntamiento de Roma convocó el concurso pertinente para adjudicar la creación de las cuatro estatuas de tres metros y medio que debían decorara el ingreso al Cementerio. La Esperanza fue otorgada a Stefano Galletti di Cento, la Oración y la Meditación corresponden a Fabio Altini y el Silencio es obra de Blasetti.

⁴⁶ Barabino (1768-1835) fue el artífice de la mayor parte de la Génova neoclásica, y entre sus obras más representativas destacan el Teatro Carlo Felice y el Palacio de la Academia.

⁴⁷ El Cementerio de Staglieno fue abierto oficialmente al público el 1 de enero de 1851.

el lado noroeste. No obstante, esta ampliación no se hizo realidad hasta la década de los noventa, en la que solamente se llegó a construir el hemiciclo del lado noreste, en el que predominaran las obras liberty y decó⁴⁸.

A pesar de las múltiples ampliaciones, Staglieno adaptado con naturalidad e ingenio a la escalonada topografía y a través de sus grandes galerías, no llega a perder su en ningún momento la unidad monumental originaria, lograda también, gracias a las magníficas obras de los escultores más prestigiosos del ochocientos. Desde el neoclasicismo al liberty, Staglieno atesora un verdadero museo escultórico, testimonio de la sociedad italiana de entre siglos, esto, unido a la sugestiva naturaleza que engalana el camposanto, hacen del camposanto monumental de Génova uno de los cementerios decimonónicos más bellos y ricos de toda Europa.

EL MONUMENTAL DE MILÁN

La primera iniciativa para la construcción de un cementerio monumental en la que fue capital del Reino Lombardo-Veneto data de 1837 cuando se propone la realización de un concurso para un gran cementerio

“degno del lustro di Milano, onde riunirvi lapidi e monumento per distinti cittadini e sepolcri di famiglia, e vasto a raccogliere tutte le spoglie dei trapassati”⁴⁹.

De entre los 25 participantes, se escogen dos proyectos, uno de ellos por la “composición”⁵⁰, el otro por “razones económicas”⁵¹. La falta de consenso entre la Academia de Bellas Artes que se inclinaba por el proyecto más artístico y el Consejo, provocó la anulación del concurso. Nuevamente en 1860, se convoca otra convocatoria, sin embargo, ninguno de los 28 proyectos presentados se adaptaba a las exigencias del Consejo Comunal. A pesar de ello, y con el ánimo de llegar a encontrar una solución apropiada, en 1862, se invitó a cinco de los arquitectos a presentar nuevas propuestas⁵², seleccionándose el diseño propuesto por Carlo Maciachini, aprobado el 22 de diciembre de 1863. De inmediato se dieron comienzo a las obras, y en tres años, aunque incompleto, se procedía a su solemne bendición el 2 de noviembre de 1866 (FIG. 13).

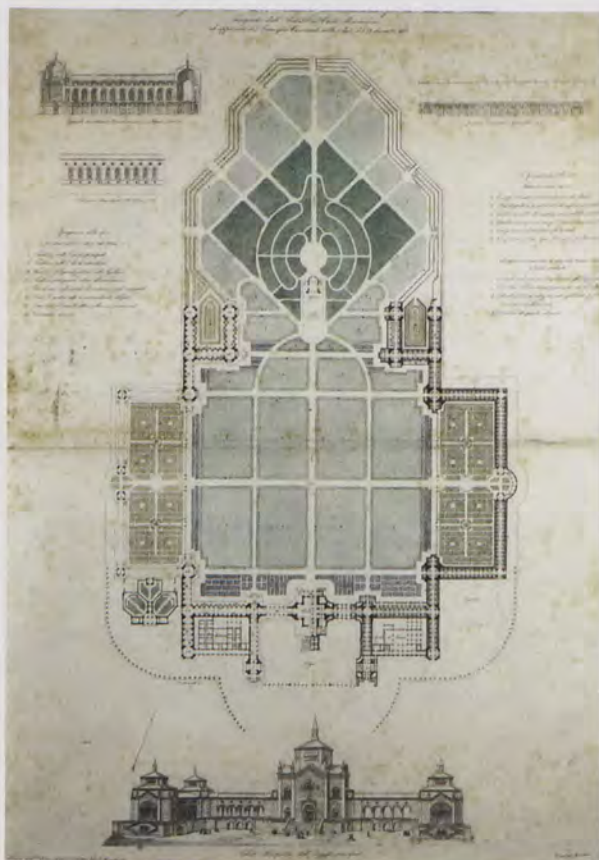


Fig. 13.- Cementerio Monumental de Milán, proyecto de Maciachini, 1863 (de Ginex, G. *Il Monumentale di Milano...*)

Estilísticamente, supone una innovación en el campo de la arquitectura funeraria. Siguiendo los principios de la arquitectura románico lombarda logra una construcción moderna y original, que además consigue el propósito de crear una arquitectura personal, autóctona que diferenciara a la sociedad milanese del resto de Italia.

⁴⁸ Otras ampliaciones se hicieron necesarias; se construyeron nuevos pórticos, se creó el cementerio acatólico, hacia 1920 se levantó el Pórtico Montino, tras la primera guerra mundial se edificó el Sagrario a los caídos y entre los años 30 y 50 del novecientos se alzó el Pórtico de San Antonio, la última construcción con intención monumental del camposanto.

⁴⁹ MELANO, Oscar Pedro, *Il Monumentale di Milano: guida all'architettura e alle opere d'arte*, Milano, 1994, p. 7.

⁵⁰ Del arquitecto Alessandro Sidoli.

⁵¹ Del arquitecto Giulio Aluisetti.

⁵² Los seleccionados fueron, Luigi Agliati, Alessandro Arienti, Carlo Maciachini, Cesare Osnago y el estudio de los ingenieros Agostino Nazari y Carlo Zappa.

El ingreso monumental lo resuelve mediante una estructura de tipo palaciega, en forma de "U" en cuyo centro se alza el "Famedio", edificio privilegiado y principal del camposanto.

La ornamentación arquitectónica, se basa en la bicromía de los materiales, a partir de franjas formadas, en la fachada principal por el mármol Botticino amarillo claro y el rojo oscuro de la piedra Simona de la Valcamonica, y en las caras secundarias, por ladrillo y piedra marmórea.

La fachada de las alas laterales y frontales, se abre al exterior por medio de arcos de medio punto dovelados, mostrando los primeros monumentos funerarios que ennoblecen la necrópoli. Este porticado abierto al interior y al exterior, funciona como espacio intermedio, como transición entre el espacio de los vivos y de los muertos, no obstante, el edificio principal del conjunto es el Famedio, llamado también "templo de la gloria". Iniciado en 1875 y terminado dos años después, tenía como finalidad, ser un lugar de honor donde custodiar la memoria de aquellos personajes ilustres, patriotas, o héroes nacionales. El edificio de planta de cruz latina, se cubre con un cimborrio octogonal cuyo revestimiento externo presenta las franjas claras y oscuras más separadas que el resto del edificio, sin embargo, iguales a los edificios laterales, conjungando de alguna forma los lados y la cúspide del complejo y resaltando así la fachada del Famedio que presenta las líneas más juntas que el resto. Sobre la puerta de entrada una gran escultura alegórica de la Gloria y en los lunetos de los tres accesos, mosaicos de estilo bizantino con representaciones de la Luz, la Historia y la Fama, todo ello obra de Ludovico Pogliani.

En definitiva, el éxito del conjunto funerario de Milán se debe a la maestría de Maciachini al conjugar la arquitectura monumental de estilo románico-lombardo, con un trazado urbanístico magistral y una apropiada vegetación que logra suavizar la posible severidad arquitectónica.

CONCLUSIÓN

El cementerio general contemporáneo resulta del cambio y evolución de todas aquellas circunstancias anteriores propiciadas por el espíritu ilustrado. La sociedad del setecientos comienza un cambio espiritual

que dota al hombre "científico" de una libertad y autonomía nuevas, desligándose de la dominación eclesiástica, tanto en sentido moral como material. Esta progresiva laicización del mundo "moderno" subyace en lo más profundo del ritual funerario. Los monumentos funerarios ya no buscan ansiadamente la protección divina mediante los enterramientos *ad sanctos* o *apud ecclesiam*, muy al contrario reclaman una inmortalidad laica, no una vida eterna celestial, sino una permanencia imborrable en su entorno, en su mundo, en su ciudad, mediante una rememoración constante e imperecedera de su vida. La inmortalidad para el hombre decimonónico se traducirá en la permanencia en el recuerdo de sus descendientes, en la memoria futura, persiguiendo una fama que mantuviera viva su vida. Muy al contrario que en las pasadas centurias, el monumento funerario ya no es un recuerdo amenazante de la muerte, ya no supone el vehículo del *memento mori* barroco, sino la expresión de la vanidad privada y común a toda la sociedad burguesa del ochocientos, en todo caso, el monumento funerario supondría un *memento vita*. Inmersos en esta progresiva secularización surgen los nuevos cementerios.

En cuanto al diseño arquitectónico visto tanto en los proyectos inconclusos, como en los diseños definitivos, se pueden determinar algunas similitudes o pautas que podríamos decir, instauran un tipo de arquitectura cementerial italiana. Por un lado, venido de los modelos de los camposantos medievales, como se muestra en los casos de Pisa y Bolonia, se toma el recinto porticado como la solución de ordenamiento del espacio más adecuada y lógica, a pesar de que las futuras ampliaciones en la mayoría de los casos venga a desfigurar la rectitud de los trazados iniciales. Y en segundo lugar, hay que hacer notar la constante del Panteón romano, como modelo para las capillas cementeriales. En él se conjugaban armónicamente la cultura y la delicada estética griega y la técnica y la grandeza de la roma imperial. Dos elementos básicos se unían, de un lado el pórtico octóstilo reflejo del Partenón ateniense, cumbre de la arquitectura griega y por otro la planta circular cubierta por una espectacular cúpula semiesférica –la más grandiosa hasta el Renacimiento– horadada en su centro por un gran óculo, arquetipo del virtuosismo técnico que alcanzó la arquitectura romana. Estas dos piezas formaron un todo magistral símbolo de lo mejor de la antigüedad clásica. Por todo ello este edificio se convirtió en modelo de innumerables proyectos

durante la época neoclásica tanto para construcciones civiles como religiosas⁵³. Por todo ello se configuró como arquetipo de la arquitectura monumental, el como ideal de la arquitectura clásica.

En cuanto al nacimiento y creación de los primeros camposantos monumentales en Italia, como se ha podido comprobar, el proceso en todos ellos es muy similar. Desde la emanación de la prohibición, pasaban décadas hasta que las administraciones reconocían la necesidad perentoria de estos nuevos recintos para la salvaguarda sanitaria de sus ciudades. No obstante, una vez se tomaba la decisión, aún pasaba largo tiempo hasta que se ponía en marcha. Los concursos, la selección del proyecto adecuado y la búsqueda del capital necesario para las obras, llegaban a demorar la creación de los cementerios generales hasta cincuenta años, prueba de la tardanza en aplicar la normativa son precisamente los

camposantos monumentales de Staglieno y Milán. El hecho de que estas necrópolis se construyeran mucho más tarde que el resto, les dio precisamente la oportunidad de conocer otras iniciativas, otros proyectos y basándose en la experiencia anterior llegar a conformar los conjuntos funerarios más notables y ambiciosos de Europa. Es por lo tanto, su tardanza, unido a la bonanza económica y social de estas dos urbes, lo que les permitió construir con "conocimiento de causa" estos nuevos recintos para la ciudad moderna, que en pocas décadas lograron atesorar un gran patrimonio, tanto histórico como artístico, representativo de una sociedad y un momento determinado, la burguesía del siglo XIX.

⁵³ Ejemplos de la rememoración del Panteón en la arquitectura neoclásica son: en Turín la iglesia Gran Madre di Dio de 1831 y, también del mismo año, la basílica de San Francesco di Paola en Nápoles.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIES, Philippe, *La muerte en Occidente*, Barcelona, 1982.
- ARIES, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Madrid, 1983.
- BOSSAGLIA, Rossana, "Cadaveri eccellenti", *Bolafi Arte*, n° 124, XII, Milano, 1982, pp. 77-83.
- CARELLA, Antonio, *Il Parco delle Mezze Lune*, Turín, 1992.
- CARDILLI, Luisa, *Il Verano, percorsi della memoria*, Roma, 1995.
- CARDILLI, Luisa y CARDANO, Nicoletta, *Percorsi della memoria: Il Quadriportico del Verano*, Roma, 1998.
- CERUTTI FUSCO, Annarosa, "La basílica di San Lorenzo fuori le mura e il Campo Verano nell'800", *Bolletino della Biblioteca; Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma, "La Sapienza"*, n° 34-35, gennaio-diciembre, 1985, pp. 137-156.
- DA BRA, P. Giuseppe, *Nuova guida storica illustrata della Basilica di San Lorenzo fuori le mura con notizie sulle catacombe di Santa Ciriaca e apéndice sul "Campo Verano"*, Roma, 1924.
- DEL BUFALO, Alessandro, *La Porta del giardino dei silenziosi*, Roma, 1992.
- DEL BUFALO, Alessandro, *Il Verano, un museo nel verde per Roma*, Roma, 1992.
- FOSCHI, Marina y PIRACCINI, Orlando, *L'altra città: Il cimitero monumentale di Forlì, ipotesi per una ricerca*. Forlì, 1985.
- FRANCHINI, Lucio, "Il Cimitero Monumentale di Milano nel dibattito sull'eclettismo nell'architettura funeraria", *Arte Lombarda*, 68-69, 1984, pp. 79-95.
- GINEX, Giovanna y SELVAFOLTA, Ornella, *Il Cimitero Monumentale di Milano*, Milán, 2003.
- GINEX, Giovanna y SELVAFOLTA, Ornella, *Monumentale, un museo a cielo aperto*, Milán, 2002.
- GONZÁLEZ DÍAZ, A., "El cementerio español de los ss. XVIII y XIX". *Archivo Español de Arte*. Núm. 171, Madrid, 1970.
- GRAZIANI, F., "Il Sistema cimiteriale di Milano", *Antigone*, II, n°1, gennaio, Ferrara, 1990.
- LATINI, Luigi, *Cimiteri e giardini, città e paesaggi funerari d'Occidente*, Florencia, 1994.
- MARCONI, et alii., *I disegni di Architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma, 1974.
- MARTORELLI, Roberto, "Il Cimitero della Certosa a Bologna", *Oltre Magazine*, n° 1, enero, Bolonia, 2004.
- MELANO, Oscar Pedro, *Il Monumentale di Milano: guida all'architettura e alle opere d'arte*, Milán, 1994.

- MONTENOVESI, Ottorino, *Il Camposanto di Roma: storia e descrizione*, Roma, 1915.
- MONTENOVESI, Ottorino, "Il Camposanto di Roma", *Capitolium*, n° 11, año XXIX, Roma, nov. 1954, pp. 341-348.
- POLI, Vittorio de, "Il Cimitero di Staglieno", *Antigone*, II, n°4, ottobre, Ferrara, 1990.
- PORTOGHESI, Paolo, *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Roma, 1968.
- QUEIROZ, José Francisco Ferreira, *Os Cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação de memória*. (Tesis doctoral), Oporto, 2003.
- RAGON, Michel, *Lo spazio della morte: saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria*, Nápoles, 1986.
- SAGUAR QUER, Carlos, "El Cementerio del Este de Barcelona: Antonio Ginesi y la crisis del Vitruvianismo", *Goya*, n° 214, Madrid, 1990, pp. 210-219.
- SAGUAR QUER, Carlos, "Carlos III y el restablecimiento de los cementerios fuera del poblado", *Fragmentos*, n° 12-13-14, Madrid, 1988.
- SBORGI, Franco, *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra ottocento e novocento*, Torino, 1997.
- TOMASI, Grazia, *Per salvare i viventi: le origini settecentesche del cimitero extraurbano*, Bolonia, 2001.
- TONNO, Walter di, "Cimiteri di Torino", *Antigone*, II, n°3, luglio, Ferrara, 1990.
- VOVELLE, Michel, *La mort et l'Occident: de 1300 à nos jours*, París, 1983.