

## Trabajo Fin de Grado

El cementerio, una arquitectura para la memoria

Autor/es

Marta Aguado Peirón

Director/es

Mariano Pemán Gavín

Escuela de Ingeniería y Arquitectura / Universidad de Zaragoza  
2016



## DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD

(Este documento debe acompañar al Trabajo Fin de Grado (TFG)/Trabajo Fin de Máster (TFM) cuando sea depositado para su evaluación).

TRABAJOS DE FIN DE GRADO / FIN DE MÁSTER

D./D<sup>a</sup>. Marta Aguado Peirón,

con nº de DNI 73213268 J en aplicación de lo dispuesto en el art.

14 (Derechos de autor) del Acuerdo de 11 de septiembre de 2014, del Consejo de Gobierno, por el que se aprueba el Reglamento de los TFG y TFM de la Universidad de Zaragoza,

Declaro que el presente Trabajo de Fin de (Grado/Máster)  
Grado \_\_\_\_\_, (Título del Trabajo)

El cementerio, una arquitectura para la memoria

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

es de mi autoría y es original, no habiéndose utilizado fuente sin ser citada debidamente.

Zaragoza, 23 de septiembre de 2016

Fdo: \_\_\_\_\_

# EL CEMENTERIO, UNA ARQUITECTURA PARA LA MEMORIA

## \_Resumen

Este trabajo tiene como objetivo investigar y reflexionar acerca del concepto de cementerio y de los elementos que lo componen. Para determinar el punto de partida del estudio se realiza una mirada a través de la historia, que desde sus primeras manifestaciones concibe esta arquitectura como un lugar de encuentro entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Un espacio dedicado a la memoria, que derivaría en el siglo XVIII en lo que nuestra sociedad conoce por cementerio.

Actualmente es el momento de reflexionar acerca de estos recintos, ya que la mayoría de ellos, debido al crecimiento demográfico, sobrepasan sus límites físicos y funcionales. Son espacios que necesitan ampliaciones, no siempre posibles al quedar insertos en la trama urbana, o que requieren configuraciones de nueva planta.

Por ello, este breve estudio versará acerca de cinco proyectos de cementerios del siglo XX que reflejan lo acontecido en Europa y el panorama actual. Son ejemplos de superación de los conceptos decimonónicos, que determinan unas pautas para reflexiones futuras acerca de estos espacios tan vinculados con el pasado, donde la sensibilidad de cada uno de los arquitectos juega un papel primordial para relacionar la arquitectura y el paisaje con los aspectos rituales que allí se celebran.

Resulta interesante prestar atención a los conceptos de límite, tránsito y poética, apareciendo éstos como elementos definitorios de todos los cementerios. Dan lugar a una escenografía física cuyo valor reside en lo simbólico, en el que el usuario y su estado de ánimo son determinantes para la percepción del espacio final, ya que este lugar se vive a través de la experiencia propia.





# EL CEMENTERIO, UNA ARQUITECTURA PARA LA MEMORIA

## \_Índice

ELECCIÓN DEL TEMA, METODOLOGÍA Y CASOS DE ESTUDIO	1
EL PAPEL DEL RECINTO CONMEMORATIVO A LO LARGO DE LA HISTORIA	
- Reseña histórica	3
CINCO PROYECTOS I CINCO VISIONES	
- Reflexiones previas	9
- Cementerio del Bosque en Estocolmo   Bosque sagrado Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz (1915-1940)	10
- Cementerio Brion en San Vito d'Altivole   Jardín conmemorativo Carlo Scarpa (1969-1978)	18
- Cementerio San Cataldo en Módena   Ciudad análoga Aldo Rossi (1971-1984)	26
- Cementerio Nuevo en Igualada   Parque ritual Enric Miralles y Carme Pinós (1985-1994)	34
- Cementerio en Finisterre   Fragmentación libre César Portela (1997-1999)	42
CONCLUSIONES	51
BIBLIOGRAFÍA	55



## ELECCIÓN DEL TEMA, METODOLOGÍA Y CASOS DE ESTUDIO

La elección del tema viene motivada por un interés personal en estudiar y comprender la arquitectura de aquellos espacios donde, los todavía presentes, recordamos y honramos la memoria de los ausentes. Se trata de una arquitectura evocadora de sentimientos, un nexo de unión entre ambos mundos.

El objetivo del trabajo es el estudio del cementerio como tipología y de los elementos que lo conforman. Una aproximación al espacio funerario desde las herramientas propias de proyecto, para que nos ayuden a comprender cómo se organiza, hasta entender cómo se atribuye el sentido simbólico que lo diferencia de otro programa, y cómo se manipula el lugar para albergar el ritual funerario.

La investigación del trabajo toma como punto de partida una breve reseña histórica. Para entender el papel actual de nuestros cementerios es necesario comprender de dónde venimos, ya que la arquitectura funeraria es la expresión de la relación existente de la sociedad con la muerte a lo largo del tiempo. Ejemplo de ello es que muchos de los monumentos de la antigüedad que aún se conservan son de carácter funerario. Por tanto, se muestra que la necesidad de recordar a aquellos que han fallecido y mantener vivo su recuerdo ha existido desde siempre.

En segundo lugar, establezco cinco casos de estudio para analizar en mayor medida cuales son los elementos arquitectónicos y signos visuales que conforman estos espacios, así como la evolución tipológica del recinto funerario. Para establecer un criterio de selección de obras se ha realizado una minuciosa búsqueda de información a través de diferentes fuentes, ya sean libros o tesis doctorales, publicaciones o revistas. Los proyectos seleccionados se han limitado a la tradición occidental, que sean cementerios edificadas (aunque no sea en su totalidad) y englobados en el marco del siglo XX, ya que reflejan en mayor medida lo acontecido en Europa en el último siglo y el panorama actual.

Debido a la limitada extensión del trabajo, me he centrado en el estudio de los casos que considero más significativos y que aportan una visión más amplia de las distintas formas de abordar este espacio. A priori, todos los cementerios son muy diferentes y sin conexiones aparentes. Todos ellos aportan reflexiones novedosas acerca de este equipamiento muy arraigado a las tradiciones. Además, aprovecho el estudio del cementerio como una manera de analizar las distintas aportaciones del siglo XX.

La primera superación de los conceptos hasta el momento vigentes del siglo XIX fue el Cementerio del Bosque en Estocolmo (1915-1940) de Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz a través del paisaje nórdico. Este proyecto nos transmite un concepto diferente de la muerte, con grandes espacios libres y una ausencia intencionada de símbolos. Este cementerio, situado en un lugar sagrado como es el bosque, no tuvo precedente alguno y marcó un antes y un después.

No fue hasta décadas posteriores que se inicia un nuevo capítulo en la historia de los cementerios, ya que se apuesta por el futuro de estos espacios que siempre miraban al pasado. En Italia concretamente dos propuestas generan un gran impacto inicial y son el juego entre tumba y cementerio que Carlo Scarpa plantea en San Vito d'Altivole (1969-1978) y la ampliación del cementerio de San Cataldo en Módena (1971-1984) proyectado por Aldo Rossi. Ambos proyectos surgen coetáneamente tras un tiempo de parada desde puntos de vista muy diferentes, y suponen "un impulso" en cuanto a la renovación tipológica. Por un lado se apuesta por la idea de un jardín conmemorativo realizado a través de la actitud intimista y poética de Scarpa y por otro lado por una ciudad análoga a la de los vivos realizada por la figura de Rossi como teórico.

Por último, la siguiente etapa reconocible ya se corresponde con una arquitectura más reciente. Es en España donde surgen los dos siguientes casos de estudio. En primer lugar, el proyecto paradigmático en cuanto a renovación formal de la tipología es el planteado por Enric Miralles y Carme Pinós en Igualada con el Cementerio Nuevo (1985-1994). En segundo lugar, el caso a estudiar es el destacado Cementerio en Finis-terre (1997-1999) de César Portela, el cual ha recibido multitud de premios y reconocimientos. Estos cementerios están situados en localizaciones opuestas de la geografía española y toman como punto de partida el lugar, y plantean a través de la poética, cementerios entendidos correspondientemente como un parque ritual y como una fragmentación libre respecto al concepto de recinto.

Posteriormente al estudio de las cinco obras, establezco conclusiones acerca de las diferentes posturas y estrategias adoptadas para resolver este equipamiento de alto contenido simbólico y de cómo es la actitud de la sociedad actualmente ante la muerte.

### \_Reseña histórica

Los primeros enterramientos de los que tenemos constancia son los túmulos, dólmenes y menhires. La necesidad de ubicar los cuerpos de alguna manera y en un lugar determinado, es una de las primeras manifestaciones arquitectónicas de nuestra cultura. Hablamos de cultura, ya que el ritual funerario<sup>1</sup> es la primera muestra del hombre de conciencia de sí mismo y de su finitud. Estas primeras manifestaciones más que arquitectura son sencillos monumentos funerarios.

Estos primeros enterramientos de los que tenemos menos constancia de cómo se realizaban, se corresponden a gente anónima cuya identidad no ha trascendido a lo largo de la historia, a diferencia de aquellas personas cuya clase social sí que les permitía dejar constancia de sus enterramientos. Son estos grandes monumentos conmemorativos los que hoy en día se conservan como relato y se corresponden con aquellos personajes de la historia que podían realizar grandes construcciones para perpetuar su memoria y representar su poder. Algunos casos conocidos que representan físicamente el poder en estas primeras culturas son las Pirámides de Giza en Egipto o posteriormente en Roma el Panteón de Agripa<sup>2</sup>, que representan además el máximo avance en el conocimiento y técnica de su época.

En la época romana estaba prohibido enterrar intramuros, por lo que las sepulturas se realizaban en los bordes de los caminos que conducían a la ciudad<sup>3</sup>, como recordatorio a los caminantes de la presencia de la muerte. Como no se podía enterrar en el interior de la ciudad, los cristianos aprovechaban las antiguas galerías de canteras abandonadas extramuros para realizar las inhumaciones y rendir culto a los restos de sus mártires. Conforme el cristianismo fue ganando adeptos y dejaron de ser perseguidos, abandonaron las catacumbas y comenzaron a enterrar en la superficie.

Asociados a estos enterramientos se construyeron templos y basílicas, que con el paso del tiempo fueron quedando en el interior de las ciudades y en consecuencia también las tumbas.



Fig 1. Panteón de Agripa, Roma 118-125 dC.



Fig 2. Vía de los Sepulcros en Pompeya.

1. Para un acercamiento a las diferentes tradiciones mortuorias en el mundo, véase la revista: *Death. Colors 24*, febrero 1998.

2. El Panteón de Agripa es la representación monumental de los *tholoi* griego (construcciones funerarias con base circular de la Antigua Grecia dedicadas a los héroes y divinidades de su mitología). Fue reedificado por el emperador Adriano sobre las ruinas del templo de Agripa. 118-125dC.

3. Caminos que conducían a la ciudad como la Vía Apia en Roma o la Vía de los Sepulcros en Pompeya.

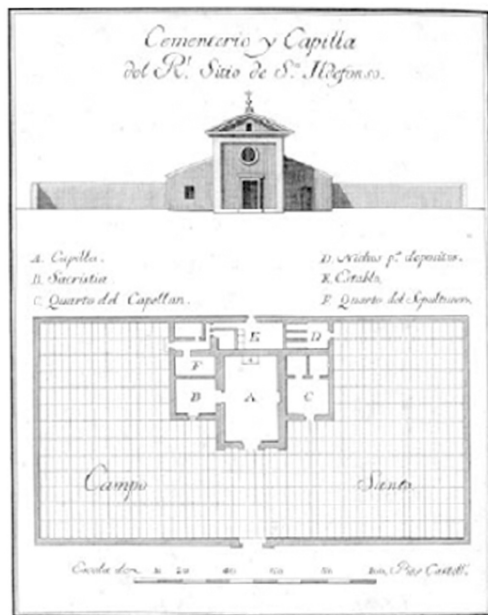


Fig 3. Real Sitio de San Ildefonso, 1783. Diseñado por José Díaz Garmones. Esta imagen se difundió como modelo de la misma Real Cédula.

Las sepulturas se realizaban en el interior de los templos o en sus proximidades. El lugar dependía del deseo de mostrar la categoría social del difunto como he mencionado anteriormente, ya que cuanto más cerca se estuviera de la tumba de un mártir o un santo, mayor era el privilegio espiritual. Es en este momento cuando nace el nombre de camposanto<sup>4</sup>.

La convivencia entre vivos y muertos fue una constante desde el siglo V hasta finales del siglo XVIII, momento en el que se produjo un cambio de mentalidad en toda Europa. Se pierde el contacto natural con la realidad de la muerte y comienza su rechazo. Es el 3 de abril de 1787 cuando Carlos III emite la Real Cédula<sup>5</sup> en la que ordena, debido a las limitaciones físicas y problemas de insalubridad, que los camposantos deben ser trasladados al exterior del núcleo urbano, iniciándose lo que se ha denominado como "el exilio de los muertos"<sup>6</sup>.

Se inicia la búsqueda de una nueva tipología que responda a las necesidades del siglo de la Ilustración, al pensamiento utilitarista e higienista. Había que proyectar recintos con unas premisas totalmente distintas a las anteriores y sin referencias formales<sup>7</sup>. Carlos III ordenó la construcción extramuros del camposanto del Real Sitio de San Ildefonso<sup>8</sup>, antes incluso de prohibir en la Real Cédula los enterramientos en las iglesias. Fue uno de los primeros recintos del nuevo tipo construido en España.

En los primeros recintos se aprovechaba el emplazamiento de una ermita y se construía el cementerio aprovechando la capilla para el uso funerario. El cementerio es entendido como un lugar especializado e higiénico, un recinto cerrado e introvertido, capaz de ofrecer a la población localizaciones diferenciadas donde depositar sus restos de forma ordenada y poder visitarlos.

4. El término de camposanto se adjudicó en Italia cuando a los cementerios se les cubría con una capa de tierra para evitar la propagación de enfermedades.

5. Hasta la segunda década del siglo XIX la construcción de nuevos recintos fue bastante puntual a pesar de la Real Cédula. Las sepulturas anexas a los recintos de culto siguieron apareciendo, aunque en menor medida y en poblados lejanos a las grandes ciudades.

6. Philippe Aries. *El hombre ante la muerte*. (Madrid: Taurus, 1984), 49.

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

8. Véase María Mercedes Sanz de Andrés, "El cementerio del Real Sitio de San Ildefonso en la corte ilustrada de Carlos III", en *Estudios segovianos* 107 (Segovia: Instituto Diego de Colmenares, 2007), 511-604.

Se trataba de un enterramiento parroquial a gran escala, ya que mantenía los mismos rasgos tipológicos, aunque situado en una nueva ubicación apartado del resto de equipamientos de la ciudad.

Durante las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del siglo XIX se presentan los modelos que van a dar origen a los cementerios que actualmente conocemos. Excepciones utópicas como los cenotafios concebidos por Boullée o Ledoux<sup>9</sup> ofrecen una imagen grandiosa. Ambos arquitectos apuestan por el símbolo y eligen la arquitectura funeraria como laboratorio de ensayo arquitectónico. Le conceden la entidad que le iguala con el arte fúnebre de la antigüedad.

El tipo de cementerio más imitado en Europa durante el siglo XIX, fue el cementerio parisino Père Lachaise<sup>10</sup>, diseñado por el arquitecto municipal Brongniart en 1804, como sustitución del viejo cementerio parroquial de Los Santos Inocentes. El recinto se concebía como un jardín pintoresco cercado, en el que las familias podrían construir monumentos conmemorativos, donde arquitectura y vegetación se combinaban en armonía.

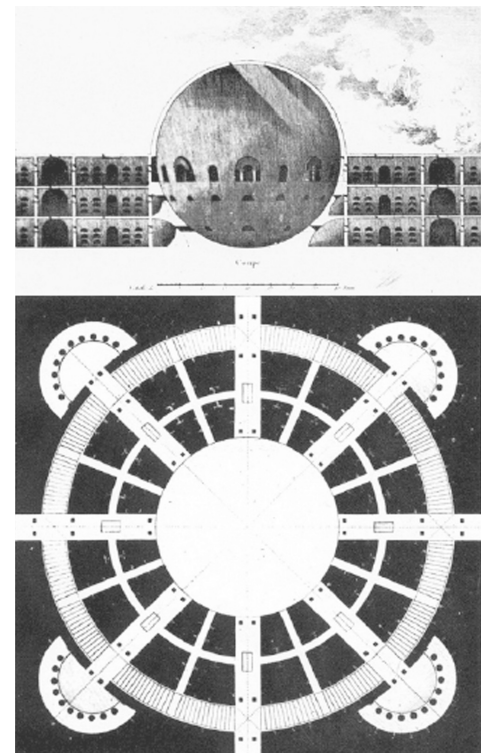


Fig 4. Proyecto del cementerio de Chaux, 1789.

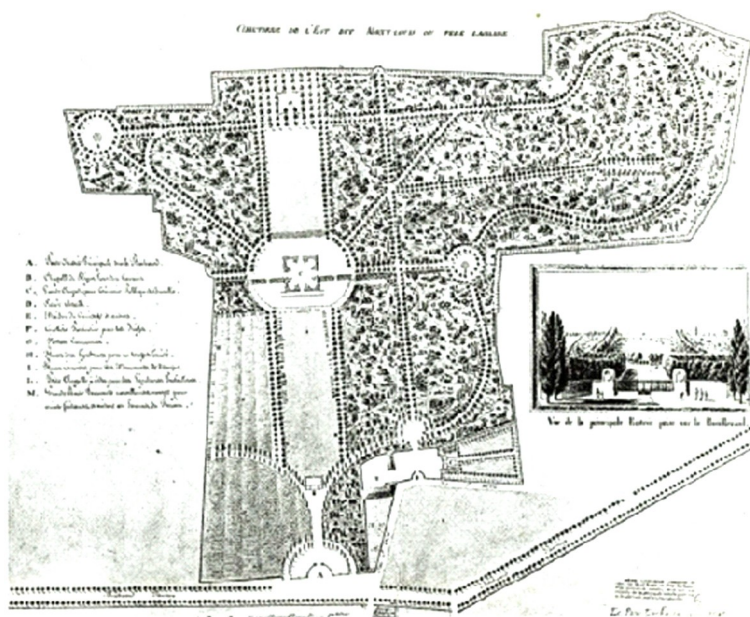


Fig 5. Planta del cementerio Père Lachaise, París 1804.

9. Un cenotafio es un monumento funerario dedicado a la memoria de algún personaje, pero en el que no se conserva su cadáver. Ejemplos representativos son el cenotafio de Newton de Étienne-Louis Boullée (1780-93) y el proyecto de cementerio de Chaux de Claude-Nicolas Ledoux (1789).

10. Ubicado en una colina, se articula mediante grandes avenidas y sinuosos caminos. Se divide el terreno en sectores y manzanas, destinadas cada una de ellas a un tipo de enterramientos. Entre las zonas arbóreas y ajardinadas se colocan las tumbas de propiedad familiar.





Fig 6. Calle del cementerio de Père Lachaise.

Con el paso del tiempo esta variante de camposanto, debido al crecimiento demográfico y a la especulación del suelo, derivó al extremo en dos vertientes y generó una clara división en cuanto a los cementerios, ya que éstos se quedaron sin espacio, y se tuvo que determinar que debía predominar, si la vegetación o la arquitectura como concepto.

En el centro y norte de Europa la vegetación fue el elemento constitutivo del cementerio, dando lugar al cementerio-jardín, que en un primer momento derivaría en el cementerio paisajístico en el que se rehuía de la escenografía de jardín romántico, ya que se generaba un lugar donde la muerte no estaba representada por la arquitectura, sino por la ausencia de ésta. Se limitaba su presencia a elementos muy concretos, que coincidían con los servicios generales del recinto.

Por otro lado, en el sur de Europa se optó por la arquitectura y la escultura como protagonistas del espacio, dejando en un plano secundario a la vegetación<sup>11</sup>, la cual no desaparece en su totalidad. Debido al empuje de las edificaciones se ha olvidado el desarrollo y planificación inicial del recinto<sup>12</sup>, configurando una ciudad a pequeña escala, reproduciendo sus jerarquías y segregaciones sociales. En palabras de Raquel Lacuesta y Margarita Galcerán:

"Las sepulturas se amontonan en bloques de nichos, como colmenas para la gente de bajo nivel adquisitivo, de la misma manera que se erigen edificios plurifamiliares. Los nichos son en definitiva, el suburbio de la ciudad de los muertos".<sup>13</sup>

Ésto conllevó un descenso considerable del valor arquitectónico a favor de una producción seriada. Para subrayarse frente a estas propuestas más igualitarias, las familias se valen de elementos como los panteones y mausoleos.

11. La vegetación de un cementerio cumple funciones muy distintas a las de un parque o un paseo. La vegetación puede dotar de simbolismo a un entorno y producir efectos sensoriales en los visitantes, por lo que enriquece el entorno. Véase Ana Ibañez Fernandez, "Botánica funeraria". *Actas del I Encuentro Internacional sobre los cementerios Contemporáneos. Una arquitectura para la muerte* (Sevilla: Junta de Andalucía, 1993), 89-94.

12. Un conjunto unitario que es un recinto cerrado. Regularidad y simetría como características principales para ordenar el espacio en torno a parcelas de enterramientos.

13. Raquel Lacuesta y Margarita Galcerán, "Arquitectura funeraria en Cataluña: del Ochocientos a Noucentisme". *Actas del I Encuentro Internacional sobre los cementerios Contemporáneos. Una arquitectura para la muerte*. (Sevilla: Junta de Andalucía, 1993), 62.



De nuevo se reconocen las mismas actitudes de antaño para diferenciar los estamentos sociales. En palabras de Fernando Espuelas:

"El paulatino proceso de masificación y secularización de la sociedad ha transformado los cementerios en aparcamientos de difuntos sometidos a las leyes del máximo aprovechamiento y de la vulgaridad repetitiva. [...] La consecuencia es que el cementerio en la actualidad no es más que un lugar para olvidar a los muertos".<sup>14</sup>

En el siglo XX, el diseño de los cementerios estaba vinculado a las propuestas decimonónicas, ya que las pautas heredadas del siglo XIX seguían siendo válidas. Ante las nuevas necesidades sociales, los cementerios debían ofrecer respuestas, y los dos modelos anteriores afrontaron el reto con actitudes muy diferentes. Tan sólo algunas propuestas proponían renovar la tipología<sup>15</sup> y mostraban la intención de introducir cambios en la concepción del cementerio. Pero este equipamiento no avanza al mismo ritmo que los preceptos del Movimiento Moderno, que obviaron al cementerio, y que sí se incorporaron en otras arquitecturas.

A lo largo de la historia podemos distinguir, desde el nacimiento del camposanto contemporáneo, unos códigos reconocibles que permiten realizar una clasificación y una evolución de la tipología, a pesar de las diferentes ubicaciones y escalas a las que responden. La evolución del espacio funerario es un símbolo de la transformación de la propia conciencia del hombre.

---

14. Fernando Espuelas, "Exitus". DPA, *Forma y memoria* 18. (Barcelona: Ediciones UPC, 2002), 36.

15. Visiones fantásticas como el cementerio ideal de Teodoro de Anasagasti. Véase en Carlos Sagar Quer, "Arquitectura para soñar: el cementerio ideal de Teodoro Anasagasti". *Actas del I Encuentro Internacional sobre los cementerios Contemporáneos. Una arquitectura para la muerte*. (Sevilla: Junta de Andalucía, 1993), 29-34.



### **\_Reflexiones**

El cementerio en sí mismo posee la memoria de quien descansa en él y de quien lo habita, pero para experimentarlo deberá recorrerse. En los cementerios quien va a experimentar la arquitectura no es el que lo habita, sino quién lo visita. Los visitantes no siempre acuden por el mismo motivo, ya que puede ser para dar un adiós definitivo, para visitar a un ser querido un día cualquiera o de mero paseo por el espacio. Tanto la actitud como los sentimientos varían en función de la circunstancia. Es necesario investigar como la arquitectura puede acompañar e influir al visitante en cada momento, ya que es diferente el itinerario ritual asociado a un cortejo fúnebre o el itinerario cotidiano. Estos caminos se caracterizan por numerosos signos visuales, elementos simbólicos e iconografías, que en el caso de nuestra cultura están condicionados por la religión católica.

A mediados del siglo pasado, algunos arquitectos se vuelven a preocupar del cementerio como un proyecto lleno de contenido simbólico que necesitaba de una renovación formal, y comprenden los espacios de la muerte de manera diferente a los conceptos decimonónicos aún vigentes. La propia arquitectura es la que renueva los valores simbólicos tradicionales, mediante una sintaxis con el Movimiento Moderno. Todos los proyectos son intentos de crear un lugar cargado de significado que trascienda de su simple uso funcional, y que albergue elementos innovadores en cuanto a la interpretación del espacio. Las siguientes obras son una selección de aquellos proyectos que han sido más trascendentes e influyentes, y que han comenzando a ir en contra de la idea de la muerte como algo distante e indiferente a nosotros mismos.

Para el estudio de cada uno de los casos he profundizado en tres aspectos que considero fundamentales para construir el relato y ordenar lo que significa un cementerio. Éstos son:

**Límite**, físico y simbólico.

Como frontera entre los dos mundos.

**Tránsito**, el itinerario en función del visitante.

Como estructura del proyecto que ayuda a la aceptación de la muerte.

**Poética**, que acompaña a lo largo del camino.

Como los aspectos simbólicos que nos recuerdan el acto que allí se representa.

## Cementerio del Bosque en Estocolmo | Bosque sagrado

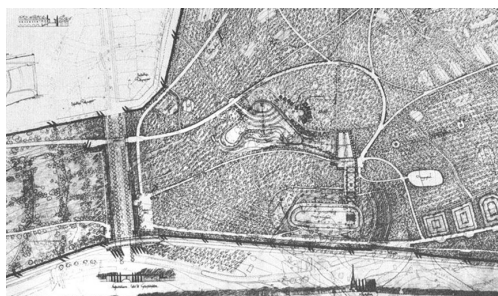


Fig 7. Detalle de la planta de la propuesta con la que ganaron el concurso en 1915.

Un extenso bosque natural situado al sur de la ciudad de Estocolmo es el emplazamiento elegido para la construcción de un nuevo cementerio que se convertirá en el máximo exponente de la vertiente paisajística previamente mencionada. Para su construcción se convoca un concurso, que en 1915 ganan los arquitectos Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz bajo el lema de *Tallum*, cuyo significado es bosque de pinos, aludiendo de esta manera al origen del proyecto, el cual respetan y mantienen intacto.

En la propuesta con la que ganaron el concurso introducían en el bosque un sistema de sinuosos caminos que vinculaban una serie de capillas y pequeños claros, donde las tumbas se disponían libremente entre los árboles. Debido al largo proceso de construcción, que se prolongó hasta 1940, la propuesta no dejó de evolucionar<sup>1</sup>, y estos serpenteantes caminos se fueron geometrizando y simplificando para acercarse cada vez más al lenguaje y los preceptos del Movimiento Moderno.

Asplund y Lewerentz apostaron por una renovación en la forma de comprender los espacios de la muerte. Tomaron como referencia los arquetipos vernáculos propios de los enterramientos medievales antiguos, plasmados en la pintura de Caspar David Friedrich (1774-1840), con el fin de renovar y revitalizar las tradiciones del paisaje<sup>2</sup>.

Desde un primer momento los arquitectos se dividieron el trabajo, Asplund se centró más en el aspecto arquitectónico y Lewerentz en la disposición espacial y paisajística<sup>3</sup>.

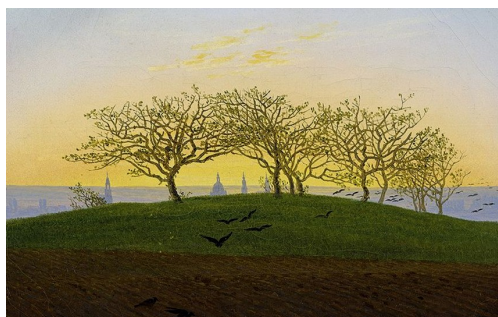


Fig 8 y 9. Pinturas de Friedrich que sirven de inspiración para el cementerio. "Abadía en el robledal" y "La colina y el campo, cerca de Dresde" correspondientemente.

1. Para un estudio detallado de este cementerio y del proceso evolutivo a lo largo del tiempo de cada uno de los elementos que lo componen, véase: Héctor Fernández Elorza, "Asplund versus Lewerentz" (Tesis de Doctorado, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2014), 505-894.

2. "Friedrich fue quien utilizó conscientemente por primera vez en la pintura ciertas imágenes arquetípicas del paisaje nórdico: El espeso bosque siempre verde con tumbas esparcidas en la espesura, la iglesia rodeada por el cementerio, el dolmen y el montículo de tierra elevándose en la llanura rodeados de árboles y la cruz de los peregrinos.[...] Los paisajes de Friedrich, a causa de la intensidad con que concentran sus imágenes y de su elemental composición simétrica, adquieren una dimensión trascendente y simbólica". Stuart Wraide, "Paisaje y arquitectura. Lo clásico y lo vernáculo en Asplund", en *Asplund* (Barcelona: Gustavo Gili, 1988), 44.

3. Desde 1935 Asplund se convierte en el único arquitecto del cementerio. Hasta ese momento Asplund había edificado la Capilla del Bosque y el edificio de servicios, y Lewerentz la Capilla de la Resurrección y la Colina de los Recuerdos. Ambos realizaron conjuntamente el acceso principal y la distribución de tumbas en los diferentes sectores del cementerio. Sólo quedaba por edificar el Crematorio que terminó Asplund, y que mantiene rasgos identificables del trabajo en común en las primeras etapas.

El resultado es un cementerio que se entiende como una conjunción entre ambos arquitectos, ya que no se puede considerar que trabajaran cada uno por su lado. Constituyen un espacio donde la arquitectura se queda en un respetuoso segundo plano respecto al ritual funerario, siendo el protagonista el usuario. Esta obra es un referente a la hora de proyectar un cementerio, ya que marcó un hito, un antes y un después en la construcción contemporánea de esta tipología.

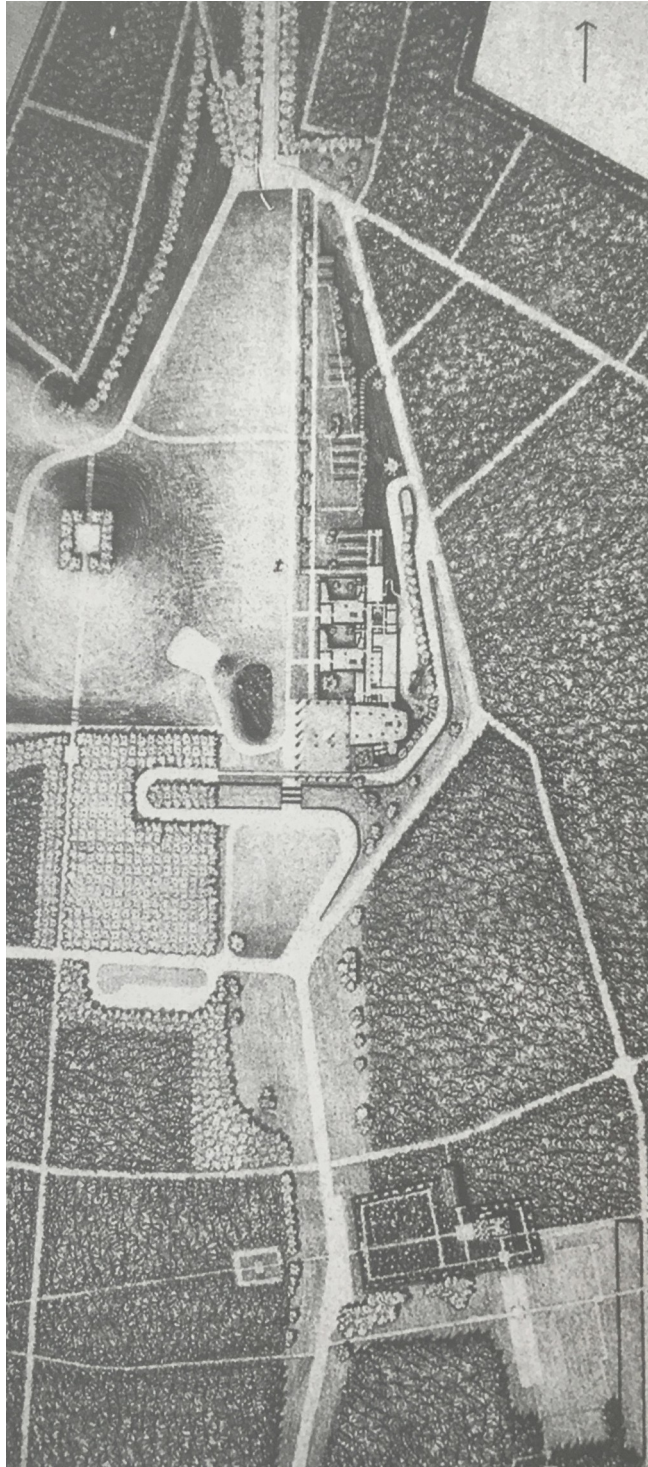


Fig 10. Planta de la propuesta definitiva, 1940.



## Límite



Fig 11. Detalle del muro exterior con acabado natural.



Fig 12. Alameda que conduce al acceso, flanqueada por el muro exterior ahora rematado con sillares.



Fig 13. Transición entre el mundo profano y el sagrado.

La altura del muro del recinto en la tradición nórdica, difiere del tradicional de la cultura mediterránea. En este cementerio se opta por un muro de altura similar a la del hombre, más cercano en cota al de la cultura mediterránea pero con un significado diferente. No pretende proteger y esconder el recinto respecto del espacio exterior, sino que se dispone de manera simbólica para preservar la intimidad del usuario.

Este muro de escala humana se contrapone a la gran altura de los árboles que rodean al perímetro del recinto y que ocultan la vista de los barrios residenciales circundantes, favoreciendo de esta manera la sensación de aislamiento y tranquilidad en el interior. El muro es realizado con sillares que provienen de las antiguas canteras que posteriormente fueron reconvertidas en el extenso bosque de pinos. El muro se acaba de manera natural en la parte superior, excepto en el espacio de entrada que es rematado con sillares para dotar de un mayor carácter a este umbral de entrada.

La vegetación te anticipa la llegada al umbral, una alameda que actúa como porche y te conduce al acceso, que es un vacío convexo que te invita a entrar. La transición entre el mundo de los vivos y los difuntos se produce a lo largo del camino flanqueado por los dos muros que contienen la puerta que delimita el espacio. Al inicio de la transición, aparece una fuente escondida tras una portada de cuatro columnas dóricas que anticipa la importancia del espacio al que se va a acceder. Tras cruzar la puerta de rejas ya próxima al interior, se divisa el claro central del proyecto<sup>4</sup>.

Cabe mencionar que el perímetro no es el único límite existente en el recinto, ya que, como veremos, en el interior aparecen muros de diferentes naturalezas. Hay muros como contenedores de un espacio de carácter diferenciado, en el recinto de la Capilla del Bosque y en la Colina de los Recuerdos. Existe un muro como acompañamiento en el Camino de la Cruz y otros dos muros como elementos de transición entre el Camino de las Siete Fuentes y la Capilla de la Resurrección.

---

4. En la propuesta original los arquitectos disponían en este espacio tumbas entre los árboles del bosque. Fue en propuestas posteriores cuando apareció el espacio abierto central que sirve de distribución y elección del camino.

## Tránsito

Tras acceder, te sitúas frente al tapiz verde que ocupa el claro del bosque, un vacío delimitado en sus extremos por el hall monumental y por la masa arbórea de la Colina de los Recuerdos, siendo el punto focal de la perspectiva la cruz, y el telón de fondo el bosque. Para llegar al hall monumental del Crematorio se asciende peatonalmente por el Camino de la Cruz<sup>5</sup>, que es acompañado por el muro lateral que contiene el área de sepulturas<sup>6</sup> y que se mezcla con la vegetación. Cuando el muro que flanquea el camino se interrumpe, se sugieren diferentes desvíos por los que llegar al área de enterramientos o a la Colina de los Recuerdos. Cerca del final del camino aparece a la derecha la cruz, y a la izquierda, como relevo del muro, las pequeñas capillas de la Fe y la Esperanza que anteceden al atrio de la gran capilla.

El complejo del crematorio se desvincula del eje del Camino de la Cruz. El hall monumental es un umbral entre la vida y la muerte, entre el paisaje y la capilla de mayor tamaño, denominada la Santa Cruz. Esta transición se repite como esquema en las capillas anexas. Por medio de unos pequeños patios se accede lateralmente a la sala de espera con paso directo a la capilla, mientras que la salida es directamente al exterior a través del atrio delimitado por pequeños muros. Todas las capillas tienen en común la zona de crematorio y servicios, que se sitúan en la parte trasera a una cota inferior con un acceso independiente. Pensando en el usuario, el recorrido del cortejo fúnebre y el funcional no se cruzan debido a que el camino rodado discurre alrededor del claro del bosque.

Este complejo es entendido como una suma de módulos que se articulan sutilmente, unificados en su totalidad por el revestimiento de piedra, cuyo lenguaje es muy distante de las referencias clásicas o vernáculos utilizados en las capillas construidas previamente en el bosque. Para llegar a las capillas insertas en el bosque, se realizan caminos cargados de significado. Si hablamos de la Capilla de la Resurrección es el Camino de las Siete Fuentes, y en el caso de la Capilla del Bosque, es un recorrido que se adentra en el bosque y comienza al final del Camino de la Cruz. Desde este punto se divisa a lo lejos el murete perimetral que contiene el recinto, que es uno de los espacios más sagrados del cementerio. El umbral de entrada a éste es por medio de un estrecho y largo pórtico a dos aguas. En un pequeño claro entre la densa vegetación, se edifica la capilla de aspecto vernáculo realizada por Asplund.

5. Como si de un ascenso por la Acrópolis tratara, y el hall presidiendo el espacio como si del Partenón estuviéramos hablando.

6. Este camino es una alusión a las vías romanas con tumbas alineadas en el borde.



Fig 14. Perspectiva del vacío central.



Fig 15. Patio que precede a las pequeñas capillas visto desde el Camino de la Cruz.



Fig 16. Vista general del complejo del Crematorio.



Fig 17. Detalle del pórtico de entrada al recinto de la Capilla del Bosque.





Fig 18. Capilla del Bosque (1918-1922).



Fig 19. Interior de la capilla.

El angosto porche de columnas de madera de la capilla, es una alusión al propio bosque que la rodea y sirve como espacio de transición para acceder al interior de la "cabaña funeraria". Las aristas rectilíneas de la envolvente exterior se ocultan en el interior por medio de un falso techo que genera un espacio circular con un óculo en el punto central<sup>7</sup>. Al finalizar la ceremonia y salir al exterior para acceder al área de enterramientos situada en la parte trasera, es significativo el contraste entre la luminosidad interior y la penumbra del bosque.

Si nos situamos de nuevo frente al claro de entrada, se presentan en nuestra perspectiva diversas bifurcaciones. Una de ellas es la que lleva a la Colina de los Recuerdos. Se asciende a ella por medio de una escalera alterada, es decir, la huella y la contrahuella se acomodan a los pasos conforme subes. La cima de la colina es la cota más alta del cementerio y es una plaza donde pararse a reflexionar sobre la ausencia, abrigados por un doble muro de piedra con tierra en el interior. El descenso de la colina se realiza por el lado opuesto al de las escaleras, por medio de un recto camino de grava que permite escuchar tus pisadas entre el silencio de tus pensamientos.



Fig 20 y 21. Ascenso y descenso de la Colina de los Recuerdos.

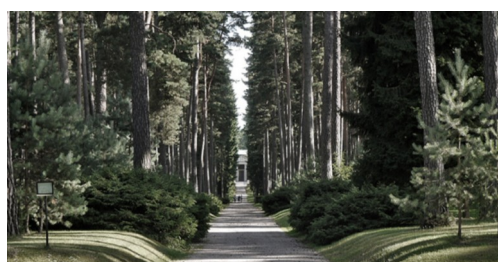


Fig 22. Camino de las Siete Fuentes

Este eje rectilíneo organiza el conjunto de norte a sur y se denomina Camino de las Siete Fuentes. Al final de éste se vislumbra, en un claro del bosque, la Capilla de la Resurrección firmada por Lewerentz. El final del largo camino es delimitado por unos muretes que enmarcan la llegada al pórtico de recepción, de gran altura en comparación al porche de entrada de la Capilla del Bosque.

7. Ocho columnas dóricas, situadas sobre un par de escalones, ordenan el espacio interior en un círculo alrededor de la cúpula, que hace una alusión lejana al Panteón de Agripa. Tanto en la planta como en los principales elementos de la capilla, se reconocen las referencias clásicas que Asplund ha reinterpretado desde una visión vernácula.



La Capilla de la Resurrección es orientada según el eje este-oeste, ya que el cuerpo de la capilla<sup>8</sup> cuenta con salida directa al exterior tras la ceremonia, por lo que no es necesario volver al porche de entrada, puesto que Lewerentz concibe el itinerario fúnebre como un camino sin retorno. La puerta trasera, de escala menor frente a la de acceso, es un profundo umbral que enfatiza y prepara el acceso al área de enterramientos rehundida, situada en la parte trasera.

Los enterramientos se pueden realizar de dos formas posibles: en nichos y columbarios a lo largo del camino, o por medio de sepulturas en el suelo dispuestas entre los árboles. Aspectos como la densidad o la proximidad a un claro del bosque, definen cada una de las áreas de enterramientos. Se llega a ellas por medio de estrechos caminos que se dispersan entre las diferentes zonas del conjunto. Como sucede en la vida, en este cementerio existen diversos destinos.



Fig 23. Capilla de la Resurrección (1921-1925).



Fig 24. Puerta trasera de la capilla.

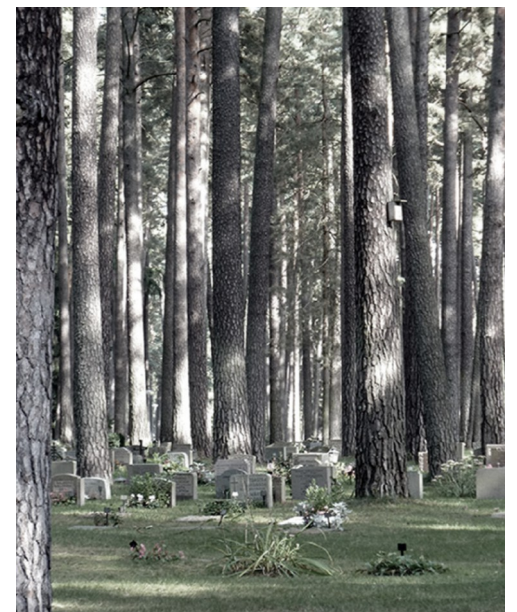


Fig 25. Sepulturas diseminadas entre los árboles.

---

8. Ambos volúmenes están separados y se produce un ligero ángulo entre ambos.

## Poética

La contraposición de opuestos como argumento generador del proyecto: el claro y el bosque; la luz y la sombra; lo natural y lo artificial; el macizo de las edificaciones frente al vacío del porche; los enterramientos a ras de suelo frente a la altura de los árboles; las compresiones y descompresiones del espacio... Todos ellos son contrarios que se complementan y se articulan cargados de resonancias simbólicas.

Como ya he mencionado, el proyecto es una concatenación de umbrales, de transiciones donde reflexionar. A todas las capillas del recinto les antecede un umbral como espacio preparatorio previo a la entrada. Diferentes estrategias como el cambio de escala, el contraste lumínico o alusiones al espacio exterior que nos rodea, son las encargadas de dotar de carácter simbólico al espacio.

La transición espacial es acompañada a través de la vegetación y la luz como conductores de emociones. Ejemplo de ello es el largo Camino de las Siete Fuentes, en el que diferentes densidades del bosque acompañan en el tránsito entre la vida y la muerte, y donde la iluminación es la encargada de aportar esperanza. Al principio de esta senda encontramos un conjunto de árboles de hoja caduca como representación de lo efímera que es la vida. De nuevo se utiliza la hoja caduca en lo alto de la Colina de los Recuerdos, en los doce olmos<sup>9</sup> que acotan la cima, que se disponen como si fueran columnas de un atrio.

Situarse en un claro o en la densidad del bosque, determina el contraste en la iluminación interior de las capillas. Frente a la claridad que rodea la Capilla de la Resurrección, se busca un interior en penumbra. En cambio, en la Capilla del Bosque, se busca resaltar la luz cenital del óculo frente a la oscuridad exterior. La luz es un elemento primordial a la hora de generar una determinada atmósfera. Un ejemplo de ello es la contraposición entre la cálida luz de la Capilla del Bosque y la brillante e intensa luz en la entrada de las puertas del horno del Crematorio.

También aparecen formas sagradas que hacen referencia a los antiguos enterramientos. La cubierta de la Capilla del Bosque evoca a una pirámide flotando, en contraposición a una cripta orgánica semienterrada que recuerda a los primeros enterramientos en tierra.



Fig 26. El vano central del hall monumental se concibe como un claro en la penumbra del bosque.



Fig 27. Entrada a los hornos del Crematorio.



Fig 28. Acceso a la cripta orgánica situada en el recinto de la Capilla del Bosque.

9. Doce olmos como el número de horas o como el número de meses. Intención de mostrar el tránsito del tiempo.

De hecho, la colina para la meditación situada en el claro principal se podría interpretar como ese gran túmulo funerario. Frente a éste, se plantea un espacio para ceremonias al aire libre, donde la topografía se manipula para generar un montículo artificial para el féretro, cuyo telón de fondo es una lámina de agua estancada.

Frente a los cementerios más tradicionales donde se confiaba en la iconografía para aportar el sentido simbólico, en este cementerio como hemos visto, se apuesta por las cualidades que el propio paisaje posee. Se genera un camino en el que se intercalan elementos arquitectónicos y paisajísticos para apoyar el itinerario. El único símbolo cristiano que reconocemos a lo largo del recorrido es la gran cruz del principio, como si fuera el inicio de nuestro propio *Vía Crucis*.

El proyecto parte del sitio en sí mismo, ya que el bosque es un lugar sagrado, un espacio para el descanso eterno que transmite paz y armonía. ¿Qué mejor lugar para transmitir la serenidad que hace falta cuando se pierde a un ser querido?.



Fig 29. Espacio de ceremonias al aire libre.



Fig 30. El pequeño quiebro del banco favorece una mejor comunicación y abrigo para los usuarios que comparten asiento y sentimientos.

## **\_Cementerio Brion en San Vito d'Altivole | Jardín conmemorativo**

Tras la muerte de Giuseppe Brion<sup>1</sup> en 1968, su mujer Onarina encargó al arquitecto Carlo Scarpa, la construcción de un pequeño mausoleo en el cementerio de San Vito d'Altivole, una pequeña villa italiana situada en el Véneto. Eran naturales de esta zona y allí querían reposar a pesar de haber residido la mayor parte de su vida fuera.

El encargo del mausoleo derivó en un proyecto de recinto funerario, donde además de las tumbas de los Brion, también tendrían cabida la de sus familiares. Onarina ya tenía una pequeña área en el cementerio, pero debido al aumento de programa decidió comprar el terreno circundante al cementerio en forma de "L". Con la compra adquiere el deber de edificar en el recinto una pequeña capilla de uso compartido con el camposanto tradicional en sustitución de la existente.

El proyecto es una adición que abraza al cementerio tradicional, más apegado a la tradición mediterránea cargada de simbolismo. Este espacio sagrado se delimita por medio de un muro de piedra, generando en el interior un espacio de carácter privado. Como sucede en este tipo de cementerios, se organiza en parcelas delimitadas por caminos principales y secundarios que determinan con regularidad diferentes áreas de enterramiento.

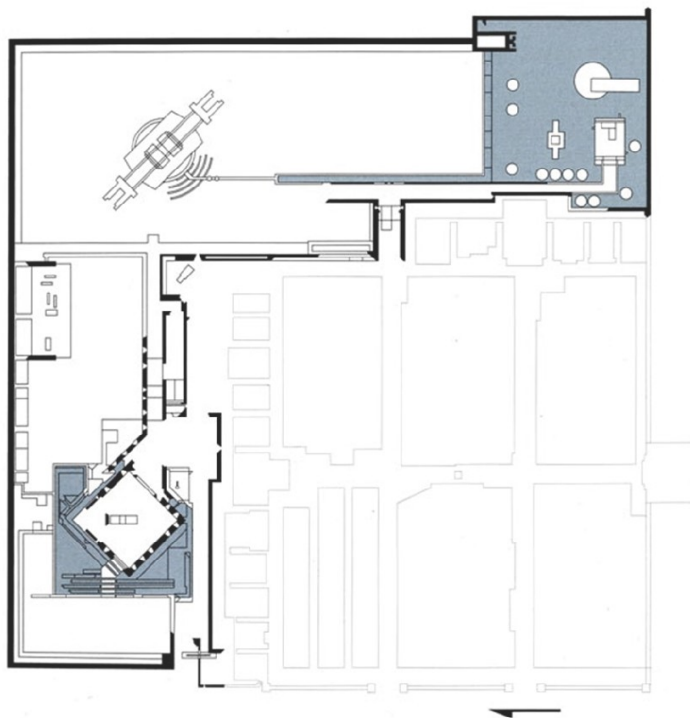


Fig 31. Planta general de la propuesta construida. Están coloreadas en azul las láminas de agua.

1. Giuseppe fundó la empresa Brionvega, especializada en la fabricación de aparatos de radio y televisión de gran calidad, algunos de sus productos forman parte de una exposición permanente en el MoMA de Nueva York.



En el primer proyecto entregado por Scarpa ya quedan plasmadas las ideas principales del cementerio construido, un perímetro que contiene diferentes elementos arquitectónicos aislados en un espacio elevado. Ejemplos de la composición son: la capilla de geometría rectilínea situada en un extremo, las tumbas del matrimonio Brion en la parte central, y el pabellón para la meditación sobre un estanque en el otro extremo. Las piezas arquitectónicas son las protagonistas del jardín conmemorativo, como reinterpretación de la tipología de cementerio-jardín. Sobre el tapiz verde se distribuye una secuencia de elementos cargados de significado, siendo el nexo de unión de todos ellos el agua. En los elementos construidos se reconocen referencias de arquitectura y jardinería del lejano oriente<sup>2</sup>, mezcladas con el mundo del agua y canales de su ciudad natal, Venecia.

Scarpa condensa, en un recinto de menor dimensión y emplazamiento muy dispar, el mismo deseo que tenían Asplund y Lewerentz de crear un espacio en el que las piezas se van dando el relevo. Es decir, un camino en el que se intercalan diferentes focos de atención para el usuario. Se concibe este cementerio como un jardín, como un lugar en movimiento donde pasear.

### Límite

La iglesia y su respectivo campanario, constituyen una referencia visual en la llanura del Véneto, donde se encuentra la villa agrícola de San Vito. Desde la pequeña localidad se extiende un largo camino flanqueado por cipreses hasta el cementerio. Una verja en el muro que rodea el perímetro del camposanto tradicional permite el acceso. Siguiendo el eje que marca el camino principal, aparece una colección de panteones clásicos que colindan con el muro interior del nuevo recinto. Conforme nos acercamos a éstos, se vislumbra el interior de la tumba del matrimonio Brion, por medio de unas interrupciones en el muro perimetral, que generan unas perspectivas muy reflexionadas por Scarpa. Donde se ubicaba la antigua capilla del cementerio, aparece a modo de propileo<sup>3</sup>, un nuevo mausoleo camuflado entre los ya existentes.

2. En el verano del año 1969 Scarpa realizó un viaje a Japón, año en el que comienza la elaboración proyectual tras la adquisición del área circundante en forma de "L".

3. Propileo: vestíbulo de entrada de un templo, peristilo.



Fig 32, 33 y 34. Secuencia de acceso: Camino desde la villa, puerta del cementerio existente y propileo de entrada al nuevo recinto.



Fig 35. Vista general del recorrido alto.



Fig 36. Muro exterior que delimita con la campiña.



Fig 37. Muro interior que delimita con el camposanto tradicional. Este límite está vinculado al recorrido bajo que discurre junto a él.



Fig 38. Muro exterior del pabellón de la meditación como excepción.

Aunque el propileo aparezca al final del eje principal, el ritual de entrada al jardín comienza en el momento que se traspasa la puerta de acceso al camposanto tradicional.

Ya en el propileo, se intuye el interior del espacio conmemorativo a través de dos círculos entrelazados que te invitan a pisar el verde pavimento del jardín. Al salir al exterior nos situamos en el nivel superior del recorrido, aproximadamente a 75 cm sobre el nivel inferior. Esta diferencia de cota indica dos posibles itinerarios, y sus correspondientes límites visuales y físicos.

Por un lado, el recorrido alto permite observar el paisaje más allá del muro, pero impide la visión desde el exterior para generar mayor privacidad. Mientras que desde el recorrido bajo, no tienes percepción alguna del exterior, y caminas enterrado respecto a tu entorno más cercano.

Por otro lado, la altura y la geometría del límite físico del nuevo recinto depende del grado de relación deseado por el arquitecto. Si colinda con la campiña, el muro de hormigón se inclina hacia el interior, como gesto de abrigo, y queda algo por debajo del campo visual del usuario. Si delimita con el cementerio existente, el muro de hormigón es de mayor altura. El estanque del pabellón de la meditación es una excepción, ya que en este caso, Scarpa no busca introducir la campiña en el interior y por lo tanto el cerramiento es de una altura superior.

La percepción de los límites desde el exterior difiere de la perspectiva interior. Como el cementerio está rodeado de campos de cultivo, éstos en función de la época del año, ocultan la presencia del recinto, ya que se trata de un exterior cambiante. Si nos acercamos al perímetro de hormigón que resguarda la privacidad del cementerio, únicamente por las esquinas se puede llegar a vislumbrar el interior.

Tanto el pueblo como los campos del entorno preexistente al recinto, se manipulan e integran en el espacio interior. Por lo que el jardín conmemorativo se puede leer como una campiña delimitada. El complejo Brion vive de la tradición local y del contexto próximo, integrándolos con el significado que cada elemento que compone el jardín tiene, formando un todo coherente. Se apuesta por una actitud contraria al carácter aislado e introspectivo que aportaba la vegetación circundante al claro del bosque en el cementerio de Estocolmo.

## Tránsito

Scarpa utiliza la poética del doble nivel para generar diferentes itinerarios, en función de si es un día de entierro o un día cualquiera de visita. La diferencia de cota entre recorridos implica una forma diferente de experimentar el espacio. El recorrido bajo se asocia al cortejo fúnebre. Es un camino más direccionado y procesional, al que se puede acceder desde el recorrido alto o directamente desde el exterior desplazando un muro de hormigón colocado sobre raíles. Mientras, el recorrido alto se asocia al visitante y es un espacio libre en cuanto a movimiento, ya que no existen caminos marcados en el tapiz verde. Se accede a éste atravesando el cementerio existente y el propileo como umbral principal de entrada.

Este espacio es una transición a contraluz que recuerda a un túnel, y como final de éste, se disponen unos círculos entrelazados que anticipan frontalmente al visitante del espacio al que va a acceder. Subimos a la cota superior por medio de unas escaleras apoyadas en el lado izquierdo, que parecen indicar el camino que se debe elegir en la bifurcación para salir al exterior. Deambulando por el tapiz verde, se divisan en el punto central del proyecto las tumbas del matrimonio Brion bajo un arco girado 45° respecto a nosotros. En este punto, círculos concéntricos se hunden más para generar un espacio en sombra bajo el arcosolio<sup>4</sup>, en alusión a las catacumbas de los primeros cristianos.

Las tumbas de la pareja se reverencian mutuamente como símbolo de respeto bajo el doble arco que las cubre. Su parte inferior es cubierta de mosaicos venecianos que reflejan la luz, y recuerda al reflejo del agua en la parte inferior de los puentes de Venecia<sup>5</sup>.

Dejando a tu espalda el núcleo del proyecto, aparecen unos escalones que recuerdan a los del interior del propileo. Desde ellos se desciende al recorrido bajo, por el que puedes llegar caminando de frente a la capilla, o al pabellón de los parientes si giras a la derecha por el itinerario rehundido.

4. Arcosolio: arco que alberga un sepulcro abierto en la pared. En la antigüedad las personas importantes y mártires solían ser enterrados en ellos.

5. "El motivo del agua y relación con el véneto puede asimismo abordarse desde otra perspectiva . [...]La curva del *arcosolium* puede interpretarse como el arco de un puente, tendido sobre uno de los muchos canales que son tan familiares en la región del Véneto. Esto nos podría sugerir que las dos tumbas emplazadas bajo el puente, desprovistas conscientemente de cualquier cerramiento, estarían pasando junto a nosotros en una pequeña barcaza funeraria". (Matthew Biell, "El sentido a través del contexto: el Cementerio Brion de Scarpa", en *Actas del I Encuentro Internacional sobre los cementerios Contemporáneos. Una arquitectura para la muerte*. (Sevilla: Junta de Andalucía, 1993) 262.



Fig 39. Puerta de acceso desde el exterior.



Fig 40. Interior del propileo de entrada.



Fig 41. Parte inferior del arcosolio.



Fig 42. Escaleras que conectan ambos recorridos.





Fig 43. Vista del interior del mausoleo familiar.

El mausoleo familiar es construido aprovechando la inclinación del muro perimetral e incorporando el límite como un elemento propio. La geometría del pabellón recuerda a la de una caja invertida con una hendidura en la parte superior para introducir luz. El interior evoca a una oscura cueva que debido a su pequeña entrada obliga a inclinarse a modo de reverencia hacia los que allí descansan.

Desandando nuestros pasos nos situamos de nuevo frente al arcosolio. El itinerario para llegar a la capilla discurre junto al muro colindante con el cementerio tradicional. Cruzamos el pórtico iluminado por rítmicas hendiduras hasta desembocar en un nuevo espacio de transición, el nártex<sup>6</sup>. Desde este espacio se accede al interior de la capilla de planta cuadrada. Sobre el altar, aparece la cruz aparentemente levitando e iluminada por un lucernario de forma piramidal situado sobre ella. La composición de la atmósfera interior la completan unas pequeñas ventanas como pequeños puntos de luz sobre el espacio del altar. Este espacio es flanqueado por nuevas hendiduras de luz que conducen a una segunda entrada pensada para los días de entierro.



Fig 44. Pórtico que desemboca en el nártex.



Fig 45. Interior de la capilla.



Fig 46. Conexión entre la capilla y el huerto.

La capilla está custodiada por agua en tres de sus lados, y es una lámina de agua que muestra en su fondo piezas de hormigón de geometrías muy trabajadas. Son piezas similares a las que coronan los remates de la capilla. La lámina de agua es la encargada de fusionar el reflejo de ambos mundos. Algunas de las piezas emergen desde el fondo para permitir el paso sobre el agua y conectar el espacio de la capilla con el huerto de cipreses situado en su parte posterior. El ciprés es un árbol utilizado tradicionalmente en los camposantos y simboliza inmortalidad y solemnidad. Doce son el número de cipreses que colonizan este espacio para la reflexión.

6. Nártex: Pórtico o vestíbulo que en las antiguas basílicas cristianas se reservaba a los catecúmenos y a ciertos penitentes.



En la otra esquina del cementerio, encontramos el pabellón de la meditación. Para llegar hasta él nos situamos de nuevo en el interior del propileo de acceso, y en la bifurcación continuamos por el camino de la derecha hasta llegar a una pantalla de vidrio que impide nuestro paso. Un conjunto de poleas permite descender el vidrio y acceder al camino cada vez más angosto que nos conduce al centro del estanque, al lugar de reflexión. Un espacio que no puede faltar en un cementerio.

Scarpa diseña el pabellón como un volumen suspendido en el aire, como si tratara de un gran sarcófago de madera. Parece pesado pero se apoya sobre unos delgados perfiles metálicos que emergen desde el agua. Este pabellón es un lugar íntimo donde meditar y contemplar las piezas que componen el jardín. En un primer plano de la perspectiva aparece una abstracta cruz griega flotando sobre el agua, y tras ella en un segundo plano aparece el arcosolio. Sobre éste, y como telón de fondo de la panorámica, aparece la iglesia y su campanario, estableciendo una relación directa entre ambos.



Fig 47. Acceso al pabellón desde el interior del propileo.



Fig 48. Pabellón de la meditación.



Fig 49. Por medio de unos binoculares Scarpa enfatiza la perspectiva creada.



Fig 50. Carpas y lirios en el estanque.

El estanque sobre el que se sitúa el pabellón, se plantea como el inicio del ciclo de vida que muere en las propias tumbas del matrimonio Brion, un canal de agua como el recorrido por la propia vida, sucesivamente más estrecho y seco conforme se acerca al final. Ya próxima al arcosolio, el agua desemboca en dos vasos cilíndricos que representan al matrimonio. Un último tramo desecado, que termina en un nuevo vaso cilíndrico ya seco, representa la muerte, y tras ella una cruz griega frente a las tumbas como último elemento de la secuencia del ciclo de vida.

Sobre el estanque de la vida aparecen lirios que aluden al nacimiento, y nadando en este agua la carpa, un pez muy valorado en Japón como símbolo de fortaleza por su energía. Como contrapunto está el agua estancada que envuelve la capilla, como recordatorio de la presencia de la muerte. Es una lámina de agua que comparte el mismo fin que la laguna que actúa como telón de fondo de las ceremonias al aire libre en Estocolmo.



Fig 51. Canales decrecientes como símbolo del ciclo de vida.

El agua es un elemento que acompaña en el itinerario, un camino que muestra el transcurrir de la vida e invita a reflexionar sobre ello. Scarpa se ayuda de este elemento para definir una nueva forma de percibir el espacio<sup>7</sup>.

Tanto en las piezas arquitectónicas como en la conexión entre ellas, el agua cobra gran importancia, ya que es utilizada con diversos fines simbólicos. Este proyecto se caracteriza por la importancia del agua, como ya he mencionado, y por la iconografía y el uso de la luz contrastada para aportar el carácter simbólico, así como por la búsqueda de la perfección hasta el último detalle y por la deseada desnudez del material.



Fig 52. Final del ciclo de vida junto a las tumbas del matrimonio Brion.

En el umbral de acceso al recinto, que actúa como transición y filtro al espacio, aparecen dos círculos entrelazados a contraluz. Representan el poder de la unión conyugal por medio de la unión de ambos anillos. Son realizados a base de mosaicos venecianos de color rojo y azul como posible alusión al sol y la luna. Los espacios en sombra, como el del propileo, generan misterio en la composición, mientras que los espacios más iluminados transmiten esperanza.

7. Para un mayor estudio de la relación entre el agua y la arquitectura de Carlo Scarpa, véase: Francisco J del Corral del Campo, "Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa" (Tesis de Doctorado, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada, 2008).



Scarpa condensa las emociones en un lugar donde el hormigón es el principal recurso arquitectónico para la construcción. Éste se ayuda de incrustaciones de mosaicos de vidrio, insertados en cavidades previamente dejadas en la elaboración de la pieza. Se trata de un trabajo muy riguroso y preciso con el hormigón, en el que la ejecución ocupa un papel primordial. En los encuentros de este cementerio reside su gran valor. Ejemplo de ello son los detalles de escalonamiento de remates y techos. Cabe destacar que el hormigón es utilizado como recurso para mostrar el paso del tiempo.

El resultado final es un cementerio como integración del paisaje natural dentro de un espacio funerario, donde la abstracción de los elementos arquitectónicos acompañan un camino segmentado lleno de simbología. Un recorrido que representa la transcendencia de la vida más allá de la muerte, ligado al amor marital de sus clientes.

Se trata de una aproximación a la muerte de manera social y cercana. El cementerio en palabras de Carlo Scarpa<sup>8</sup>: "Todos van allí con cariño, los niños juegan, los perros corren: haría falta hacer todos los cementerios así".

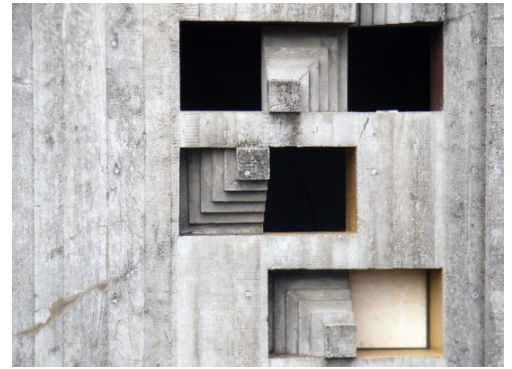


Fig 53 y 54. Utilización del hormigón. Correspondientemente, detalles de las pequeñas ventanas de la fachada de la capilla y detalle del mosaico que remata del muro del propileo.



Fig 55. Alianzas que representan la unión conyugal de los Brion.

8. Palabras de Carlo Scarpa en una conferencia dada en Madrid en el verano de 1978.

## Cementerio San Cataldo en Módena | Ciudad análoga

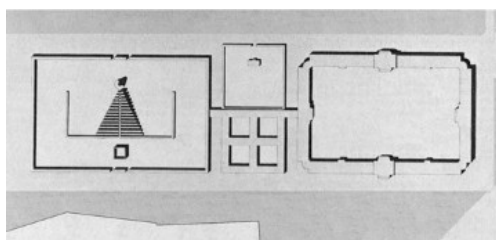


Fig 56. Planta del proyecto inicial con la que ganaron el concurso de 1971. La geometría y la regularidad del mundo clásico, son características ya patentes en esta propuesta.

Se convoca un concurso de ideas para construir el nuevo cementerio de Módena, situado junto al cementerio judío y el cementerio neoclásico proyectado por Cesare Costa en el siglo XIX. El concurso lo gana Aldo Rossi junto a Gianni Braghieri en 1971 bajo el lema "L'azzurro del cielo"<sup>1</sup>. Este cementerio es la materialización de los intereses y sentimientos desarrollados por Aldo Rossi en el libro "La arquitectura de la ciudad", publicado en 1966. Esta publicación se trata de uno de los textos programáticos más influyentes de la segunda mitad del siglo XX y defiende, en pocas palabras, la arquitectura como una disciplina científica desde la que se puede reconstruir la ciudad. Para Rossi el territorio de la arquitectura era la ciudad<sup>2</sup>.

El punto de partida para el proceso de diseño proyectual es un trabajo racional en el que se emplea la analogía como una operación mental. Como indica Rafael Moneo<sup>3</sup>, utiliza las características de los antiguos cementerios y personalmente las reinterpreta con el significado arquitectónico que un recinto como éste conlleva. El cementerio planteado es respetuoso con el tipo tradicional. No rompe con la idea de cementerio que cada uno de nosotros tenemos en nuestra memoria y que se corresponde con el tipo arquitectónico consolidado en la cultura mediterránea.

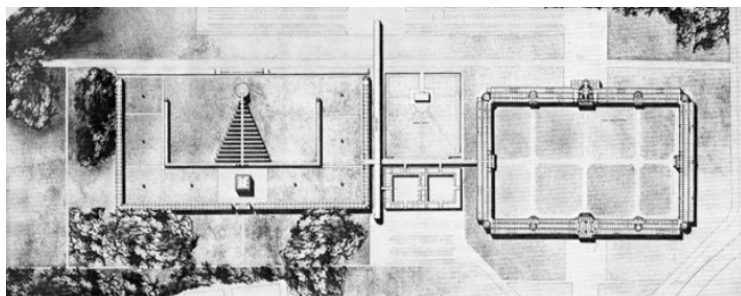


Fig 57. Planta definitiva de la ampliación. Respecto al proyecto del concurso varía la posición del recinto y la vinculación con los cementerios existentes por medio de un porche.

1. "El azul del cielo" en castellano.

2. Aldo Rossi fue uno de los máximos exponentes del movimiento surgido en Italia en la década de los 60, llamado la "Tendenza". Es una alternativa frente al Movimiento Moderno, que propone rescatar aspectos olvidados por éste. Rossi abogaba por recuperar los principios de la arquitectura de la Ilustración.

3. "Entiende el cementerio como forma arquitectónica de recorridos rectilíneo porticados. Rossi alude, directamente, al tipo edilicio que utilizará como referencia en el proyecto: el cementerio clásico. [...] el cementerio, la ciudad de los muertos, con sus muros que lo definen como recinto, sus puertas monumentales llenas de resonancias arqueológicas, sus órdenes mensurables, sus estrictos servicios funcionales [...] Aceptar la idea tradicional del cementerio supone aceptar la gravedad de lugar, supone aceptar la memoria". Rafael Moneo, *La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Módena* (Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 1974), 15.

Se reconocen en planta las mismas estrategias compositivas entre ambos, la idea de un recinto delimitado que aguarda en su interior un espacio libre donde disponer las sepulturas ordenadas por áreas de enterramiento. Mismos accesos, caminos y recorridos rectilíneos en alusión al cementerio clásico que parece duplicar. La diferencia radica en que frente a la biaxialidad del cementerio neoclásico, se apuesta por un solo eje principal de simetría en el que se hilvanan una serie de piezas de carácter monumental que aluden a la muerte y que condensan toda la emoción del recinto, concebido como una ciudad análoga a la de los vivos.

Frente a una idea de cementerio paisajístico que se apoya en la naturaleza, este recinto es el máximo representante del mundo clásico de los cementerios de la vertiente mediterránea, donde la arquitectura es la única protagonista del espacio y ejerce un control unitario sobre todo el conjunto.



Fig 58. Dibujo de Aldo Rossi de la ampliación del cementerio.



## Límite



Fig 59. Acceso actual al cementerio.



Fig 60. Perspectiva desde el cementerio judío.

Por medio de una salida en la circunvalación de Módena se accede al recinto funerario delimitado en el frente por campos y en su parte posterior por un barrio residencial. El encargado de acotar el vacío central respecto al entorno, es el propio edificio<sup>4</sup>. El límite ya no es el muro, sino que es una construcción destinada a contener nichos en sus tres alturas. Por medio de un pórtico público situado paralelo a éste, el conjunto se conecta con los recintos ya existentes. Estos dos elementos se relacionan formando un doble perímetro como transición y acceso al recinto.

El cementerio judío adyacente se limita por medio de un muro de ladrillo de poca altura. Sobre éste se divisa la intervención en el nuevo recinto, que recuerda al conjunto de viviendas del Gallarate<sup>5</sup>, cuya planta baja se enfatiza para crear un gran porche. Características como la repetición, el ritmo de los muros pilastra y la escenografía generada son cuestiones de nuevo utilizadas en el cementerio.

Este porche público se concibe "como una calle cubierta de carácter urbano sobre la que se ordenan los equipos necesarios a la vida del cementerio. Entre las pilastras-pared del pórtico se encuentran los puestos de floristas, lápidas, de los vendedores de objetos diversos y otros materiales ligados al culto de los muertos"<sup>6</sup>. Este pórtico pensado para albergar servicios sustenta, a diferencia de las viviendas del Gallarate, bloques de nichos. Se accede a ellos por medio de unos puentes metálicos que conectan en la última planta a los edificios contiguos.

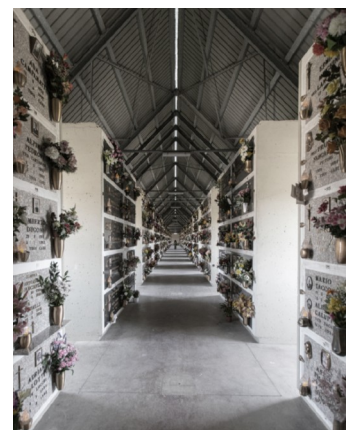
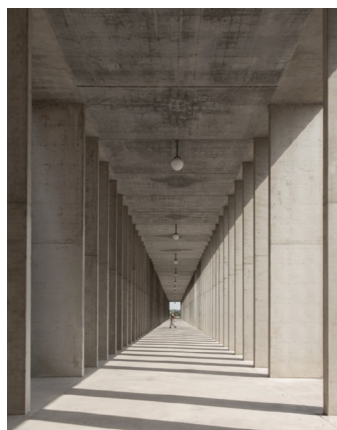


Fig 61 y 62. Perspectiva del porche y de su bloque de nichos superior.

4. El edificio perimetral se ha construido en tres de sus lados y fue cerrado en el frente por un muro de media altura, aunque el proyecto concebía un edificio continuo en todo el contorno.

5. Bloque de viviendas construido por Rossi en Milán entre 1969-1973.

6. Aldo Rossi y Gianni Braghieri, "Cementerio de Módena", *Aldo Rossi: cuatro obras construidas. 2c Construcción de la ciudad* n.14 (1979): 28.

El espacio del porche es una transición entre recintos que permite vislumbrar desde el exterior el edificio perimetral. Las entradas a éste en planta baja son flanqueadas por una fila de idénticos panteones de geometrías muy claras. Existen tantas puertas de acceso como espacios entre pilastras, que enmarcan la entrada. También existe la misma cantidad de puertas de acceso al edificio como puertas de salida al espacio exterior.

Hay un gran espacio libre de carácter introvertido cuyas referencias visuales son las piezas que dominan la parte central, y cuyo techo es el azul del cielo. Dos son los elementos que resaltan en este vacío, por un lado la forma cúbica y por otro lado la forma troncocónica<sup>7</sup>. Aunque ambos elementos superan la línea del muro de limitación, exteriormente el hito del recinto en el paisaje es la forma troncocónica, que busca ser un punto de referencia y reclamar el lugar del cementerio como un equipamiento público necesario en la sociedad. Es una actitud que se contrapone con el espacio cerrado interior, donde las únicas miradas posibles al entorno circundante son desde las ventanas del perímetro porticado o desde lo alto del elemento cúbico.

Tradicionalmente los cementerios han buscado ocultar su presencia a pesar del impacto que el recinto cerrado tiene en el entorno que lo rodea. En estos espacios habitualmente los cipreses son los que dibujan el perfil sobre el límite del muro. Sin embargo, en Módena se busca un perfil artificial en semejanza al de la ciudad de los vivos.



Fig 63. Puertas de acceso al edificio perimetral flanqueadas por los panteones.



Fig 64. Espacio interior generado por el perímetro porticado

---

7. Describo el espacio como si esta pieza se hubiera construido.

## Tránsito



Fig 65. El pórtico es el comienzo del eje ritual.



Fig 66. Forma cúbica.

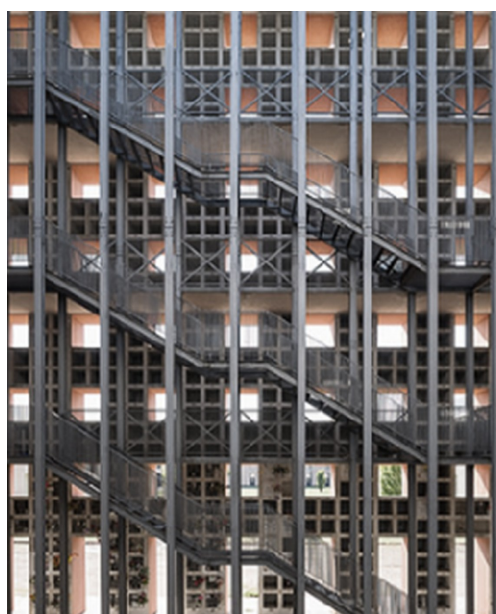


Fig 67. Interior de la forma cúbica.



Fig 68. Interior del cuerpo perimetral de nichos.

El recorrido perimetral por el edificio, que aguarda los bloques de nichos en sus tres alturas, es un recorrido más pensado para aquellos usuarios que visitan a sus seres queridos, frente a un recorrido central concebido para aquellos días de entierro. El acceso a éste se concibió por una gran puerta situada en la parte trasera, actualmente en desuso y separada del barrio circundante por medio de una valla metálica. Era el punto de partida del recorrido ritual que conectaba una secuencia de piezas que materializaban la idea de la muerte. Cabe destacar que el recorrido por este eje ritual se va a realizar como si todos los elementos proyectados hubieran sido construidos.

Un gran pórtico a modo de propileo situado en el centro del cuerpo perimetral es la forma significativa de empezar el recorrido. Es un espacio autónomo respecto al propio perímetro, alineado y conectado a éste por medio de unos puentes metálicos en sus tres niveles para no interrumpir el recorrido perimetral. El cuerpo central de la entrada lo componen muros pilastras que dejan entrever, como sucedía en el porche de entrada, la siguiente parada en el camino, la forma cúbica.

"La construcción cúbica con sus ventanas regulares tiene la estructura de una casa sin pisos y sin cubierta, las ventanas están abiertas sin carpintería, abiertas en el muro; es una casa incompleta y, por tanto, abandonada"<sup>8</sup>. Es decir, a la forma cúbica se le elimina todo gesto arquitectónico que posibilite el habitar allí. Es una estructura que cumple la función de osario, aunque en un primer momento fue concebida para guardar los restos de los muertos en guerra y del antiguo cementerio, y contaba con una cripta a la que se accedía desde el centro. Exteriormente las cuatro fachadas son iguales, una malla reticulada de huecos cuadrados excepto en la planta baja, que se convierten en rectángulos e invitan a acceder. Como la casa inacabada tampoco contaba con forjados, se empotra en el perímetro interior una estructura metálica de escaleras y corredores que permiten llegar hasta los osarios superiores. La profundidad de estos huecos es la que determina el ancho del muro.

A continuación, un cuerpo perimetral de nichos cuya planta tiene forma de "C", encierra en su interior porticado los columbarios y la forma troncocónica. Para llegar a éstos, habría que atravesar esta pieza por una de las puertas enmarcadas en el frente exterior.

8. Aldo Rossi, *Autobiografía científica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1984) 21.



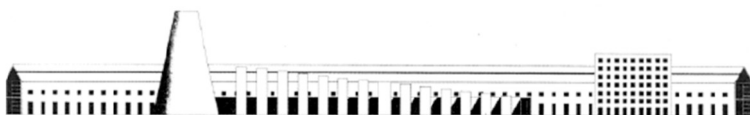


Fig 69. Sección longitudinal del eje ritual.

Se inicia una sucesión regular de paralelepípedos que conforme decrecen en longitud aumentan en altura. La geometría que forman los columbarios se podría inscribir en un triángulo, cuya base se apoya en el cuerpo perimetral, y cuyo vértice opuesto en el cono. La perspectiva del eje potencia este camino cargado de reflexión. Un recorrido entre las piezas que recuerda a una calle análoga a la de la ciudad, cuyo final es el hito del conjunto.

El cono alberga en su interior la fosa común a la que se accede por unos escalones descendentes, lugar en el que dice Rossi "se encuentran los restos de los muertos abandonados, es el abandono de los abandonos"<sup>9</sup>. Este espacio se concibe como un centro de reuniones y culto. Como un gran monumento conmemorativo diseñado para los más desfavorecidos, para aquellas personas cuya clase social no les permitía dejar un gran monumento en recuerdo de su existencia.

Una desnuda superficie verde es la que integra todas las piezas arquitectónicas. Sobre ésta, distintos caminos siguiendo las directrices principales, dividen el área en diferentes parcelas de enterramientos subterráneos. Cada una de las zonas, singularizada por una piedra numerada en el centro, recuerda a uno de los primeros monumentos conmemorativos, los menhires.

Cabe decir que el proyecto sufrió diversas modificaciones en el periodo de construcción. Las sepulturas, que se iban a disponer a modo de catacumbas, no se realizaron debido a problemas en el subsuelo, por lo que se aumentó la capacidad de la banda perimetral, añadiendo un tercer piso. También la construcción del proyecto se planteó en diferentes fases, y no todas se concluyeron. Como ya he ido mencionado, sólo tres lados del edificio perimetral se terminaron, y sólo la mitad de la "C" correspondiente al cuerpo de nichos, se construyó frente a una superficie verde libre de elementos. De las piezas más significativas del proyecto el elemento cúbico fue el único realizado.

El hecho de que el proyecto haya quedado inacabado aún intensifica más la sensación de abandono, ya que para Rossi, la representación de la muerte es construir una arquitectura que se entienda metafóricamente muerta.

9. Rafael Moneo, *La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Módena* (Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 1974) 17.

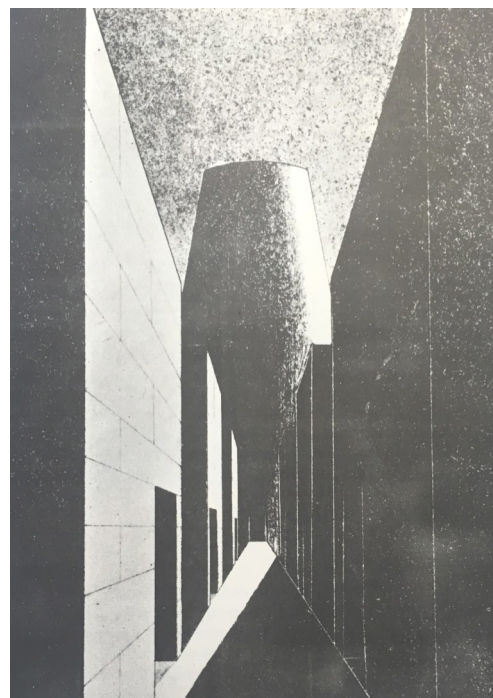


Fig 70. Dibujo de Rossi de la calle análoga.

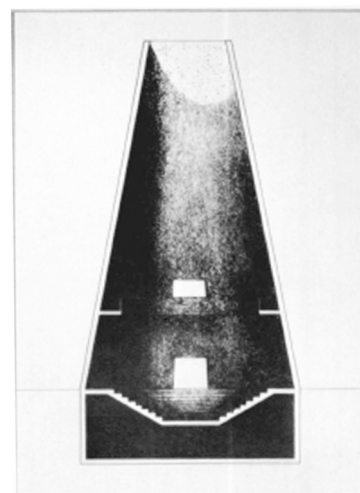


Fig 71. Sección de la fosa común.



Fig 72. Vista aérea actual del cementerio

## Poética

Un año antes de proyectar el cementerio, Rossi tuvo un accidente de automóvil que le obligó a pasar una larga estancia en el hospital. Fue un periodo en el que reflexionó acerca de la muerte y la arquitectura, y a través de sus propias experiencias construyó su idea de cementerio conjuntamente filtrada con su memoria personal.

Toda la capacidad evocativa del proyecto la centra en la arquitectura situada sobre el eje principal, que responde a una configuración osteológica<sup>10</sup>. Una arquitectura vertebrada que alude a la deposición de un cuerpo muerto en posición horizontal, ya que lo único que queda tras la muerte son los huesos. Esta columna central, como he mencionado previamente, se compone por piezas de carácter monumental.

El concepto de monumentalidad Rossi lo asocia con la capacidad de evocación que cada pieza tiene. Cada una es un acontecimiento arquitectónico que posibilita la reflexión de aquellas personas que lo ven. El conjunto del cementerio es un escenario de pensamiento donde la melancolía y la falta de esperanza son las protagonistas. Así lo realiza en Broni<sup>11</sup>, donde genera una escenografía cruel para mostrar la dureza de la vida a través de un patio y una fuente.

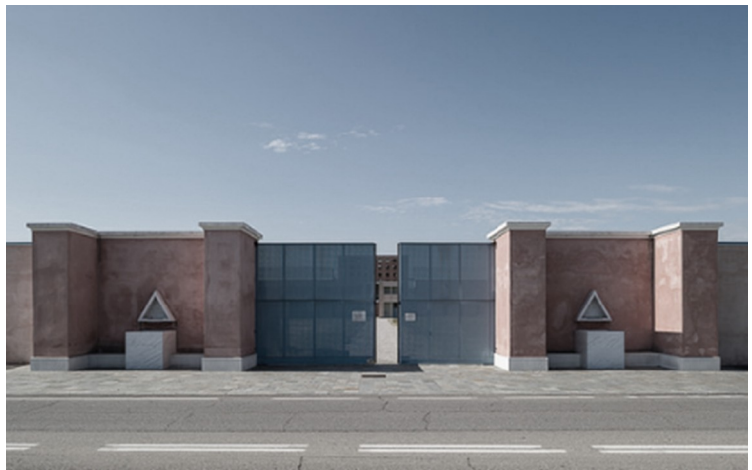


Fig 73. En este cementerio las fuentes se disponen en el muro construido en sustitución al perímetro porticado. Éstas custodian la salida de lo que sería el final del eje ritual.

---

10. "Durante el estudio del proyecto, tan solo conservaba esa imagen y el recuerdo del dolor de huesos: veía la conformación osteológica del cuerpo como una serie de fracturas a recomponer [...] Identifique la muerte con la morfología del esqueleto y las alteraciones de las que puede ser objeto[...] Idea osteológica quedaba unida en mí a la idea de la deposición de un cuerpo". Aldo Rossi, *Autobiografía científica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1984) 22-23.

11. Escuela de Broni realizada entre 1969-70 por Aldo Rossi.

Estos escenarios arquitectónicos se representan por medio de la ayuda de formas geométricas simples y elementales, que la memoria reconoce e identifica. Formas como la cubierta a dos aguas que recuerda a una casa, un cubo que recuerda a un bloque de viviendas, un cono que recuerda a una chimenea... La iconografía es el soporte del sentimiento. Es un recurso que utiliza en numerosos proyectos, en los que apuesta por formas primarias cargadas de simbología y emociones, frente a la frialdad, que Rossi considera que aportan las formas del Movimiento Moderno.

La claridad en la geometría también se reconoce en la manera de iluminar los espacios. Por un lado, filtrando la luz rítmicamente por las fachadas, tanto del edificio perimetral como del elemento cúbico. En el interior de éste cada ventana se corresponde con cuatro osarios que por medio de la combinación entre luz y sombra, genera la forma geométrica cristiana por excelencia, la cruz. Por otro lado, la luz cenital introducida por un vano es el otro recurso. Es utilizado en el elemento cúbico y en la fosa común, donde la luz nunca llega de manera directa al fondo y se genera una atmósfera en penumbra. Tanto en la forma de introducir la iluminación como en el cromatismo elegido para las cubiertas, se puede entender la relación con el cielo en el lema elegido por los arquitectos "El azul del cielo".

El punto de partida del cementerio es la reflexión acerca del significado de morir, y la forma de construir un recinto es a través de la poética de la muerte. En palabras de Rossi: "La idea central del proyecto surgía, tal vez, de haber advertido que las cosas, los objetos, las construcciones de los muertos, no son diferentes de las de los vivos...también veía la muerte en el sentido de nadie vive aquí".<sup>12</sup>



Fig 74. Interior de la forma cúbica.



Fig 75. Estado actual del cementerio.

12. Aldo Rossi, *Autobiografía científica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1984) 50.

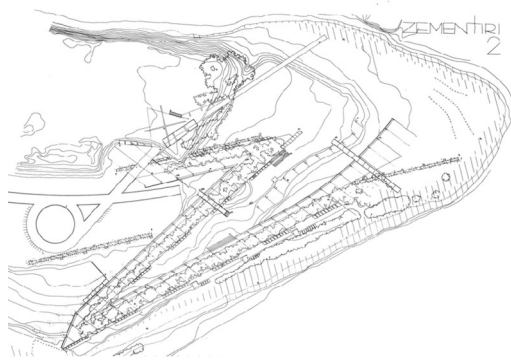


Fig 76. Planta con la que ganaron el concurso en 1985.

## Cementerio Nuevo en Igualada | Parque ritual

El antiguo cementerio de Igualada, como sucede en otras muchas poblaciones, se había quedado escaso en cuanto a capacidad espacial y no permitía más ampliaciones debido a que había quedado integrado en el tejido urbano. Por este motivo, el Ayuntamiento convoca un concurso para realizar un nuevo parque-cementerio en las afueras de la ciudad. En 1985 el equipo formado por los arquitectos Enric Miralles y Carme Pinós ganó el concurso bajo el lema de "Zementiri", cuya tipografía permite intuir las intenciones principales del proyecto<sup>1</sup>. Por un lado, se cambia la letra "C" de Cementiri<sup>2</sup> por la "Z" como referencia al recorrido quebrado que van a generar, y por otro lado, la "t" en alusión a la iconografía cristiana por excelencia, la cruz. La conjunción de ambos elementos deja entrever el carácter simbólico que conlleva un proyecto de estas características, cuya estrategia es realizar un camino a través de un parque ritual.

El proyecto<sup>3</sup> con el que ganaron el concurso no guardaba relación alguna con la forma del antiguo cementerio, ya que todo el recinto se organizaba en torno a un camino en zigzag descendente a través del valle. Los elementos tipológicos que componen un cementerio tradicionalmente, los reinterpretan y adaptan al nuevo paisaje rehundido de manera escalonada, donde el objetivo principal es dialogar con el emplazamiento a través de la arquitectura. Ésta se confunde con el propio entorno ya que los elementos naturales y los artificiales se funden para formar un nuevo paisaje que respeta al contexto circundante.

Como hemos visto en los proyectos anteriores, desde la primera propuesta todos siguen en continua transformación. En este caso, los quiebros de la primera propuesta se convierten en trazos más orgánicos que se integran más en la naturaleza. Muntañola reflexionaba acerca del cambio en el trazado geométrico: "La "Z" y la "S" es la misma letra vista desde el otro lado del espejo. La "S" hace posible la "Z", o a la inversa; la vida hace posible la muerte, ¿o a la inversa?"<sup>4</sup>.

1. "El lema, una broma sobre el resultado de las intenciones. Es más una propuesta que un proyecto". Palabras de la memoria publicadas en: Enric Miralles y Carme Pinós, "Zementiri: concurso parque cementerio", *Obradoiro 13* (1987): 70.

2. Cementerio en catalán es Cementeri.

3. Para un estudio pormenorizado del proceso proyectual, de las referencias utilizadas y de los elementos que componen el cementerio, véase: Arturo Blanco Herrero, "Flujo laminar. El cementerio de Igualada y los procesos elásticos en la arquitectura de Enric Miralles y Carme Pinós" (Tesis de Doctorado, Escuela Técnica Superior Arquitectura Madrid, 2015).

4. Josep Muntañola Thornberg, "El cementerio de Igualada, de Enric Miralles", en *Arquitectura: Proyecto y uso*. (Barcelona: Edicions UPC, 2003), 43.



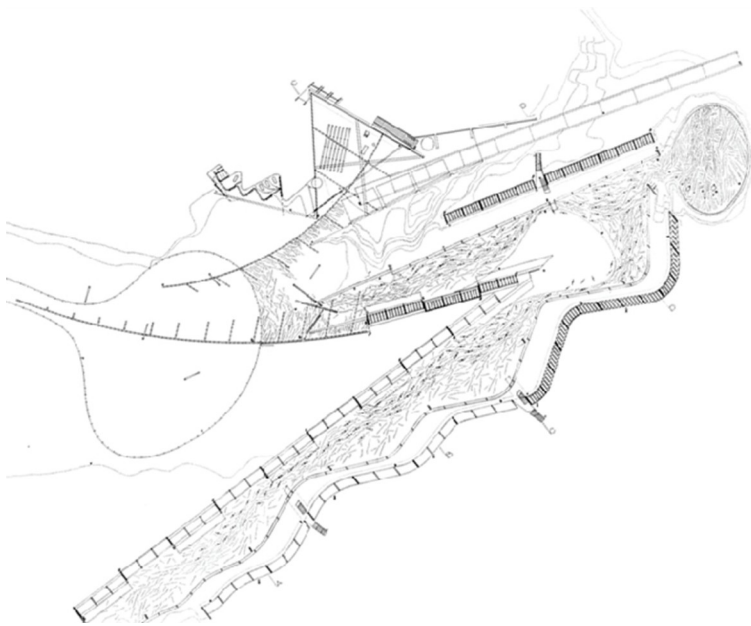


Fig 77. Planta definitiva, 1987.

En este cementerio se contraponen la idea de la muerte frente a la idea de la vida. Para albergar el rito funerario se genera un paisaje natural lleno de vida. Un lugar donde tanto la arquitectura como la naturaleza tienen un papel primordial para acoger los sentimientos que estos recintos producen, y para generar un lugar agradable para pasear que reconforte a los usuarios.

### Límite

El propio cementerio, debido a su ubicación, referencia a su condición de final de camino ya que es el remate de una calle que comienza en la localidad y atraviesa el polígono industrial. La parcela en la que se sitúa el recinto está delimitada por zonas de cultivos cuyos bordes los define un río, por lo que la aproximación al lugar es necesaria como punto de partida del proyecto.

Conforme se llega al espacio de entrada, flanqueado por dos montículos, se divisa el recinto como una obra en plena construcción debido al mallazo metálico que actúa como cerramiento. Se trata de una delimitación que difiere del opaco muro tradicional, ya que la valla permite transparencia absoluta con el interior. Es un límite establecido para preservar el recinto, ya que la intimidad deseada se consigue por medio de la topografía descendente hacia el río, situando el camino a una cota inferior respecto al espacio de llegada. El hecho de que la valla metálica se disponga a mitad del camino y lejos de la calle descendente, también genera privacidad para los usuarios.



Fig 78. Puerta de acceso al cementerio.



Fig 79. Spiral Hill de Robert Smithson, 1971.



Fig 80. Vista hacia la plaza de entrada desde el montículo.



Fig 81. Perspectiva de entrada y elección del camino.

Tras pasar el umbral de entrada, el montículo de la derecha recuerda a un túmulo funerario. Unos pequeños bloques de hormigón colonizan la superficie formando un camino en espiral que invita a conquistar la cima. El gesto recuerda a la Spiral Hill de Robert Smithson, que pertenece al *Land Art* <sup>5</sup>. Una corriente fundamental para este proyecto<sup>6</sup> que relaciona e identifica al cementerio con su entorno como elementos inherentes. Ya en la cima se abre una panorámica de la integración natural del conjunto.

El corredor que discurre entre los montículos es un espacio de transición que desemboca en una plaza de geometría elipsoidal utilizada por los peatones, y por los vehículos como aparcamiento. Desde la plazoleta los recorridos se bifurcan en función del itinerario a seguir. Si optamos por continuar recto, el camino te adentra en un espacio interior al aire libre. Es un recorrido excavado entre las paredes que aguardan los nichos y actúan como propio límite del espacio, cuyo único contacto visual con el exterior es el cielo. Se trata de un espacio aislado de referencias que favorece la reflexión y el recuerdo.

Si elegimos el camino de la izquierda, que atraviesa la capilla, nos situamos a una cota superior respecto al resto del conjunto. Desde este lugar se establece una relación con la vegetación circundante y las lejanas montañas que rodean el valle. Aunque visualmente no se aprecia, una alambrada como la empleada en el acceso delimita el recinto. Debido a su transparencia es un límite que se difumina con el paisaje.

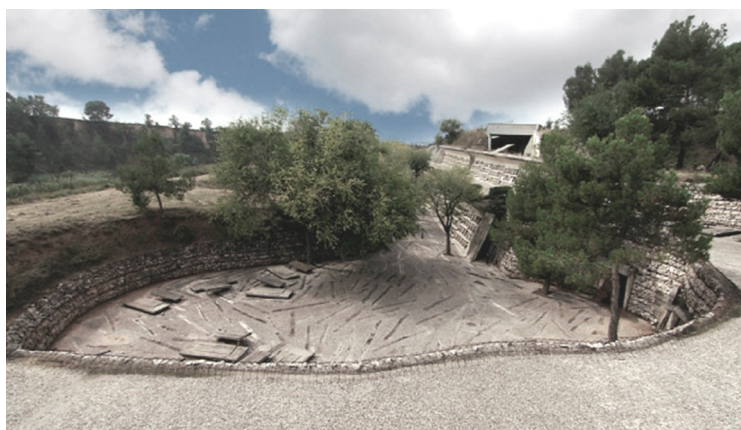


Fig 82. Panorámica de la integración natural del conjunto.

5. Una corriente del arte contemporáneo, que utiliza elementos expresivos que parten de trazos primarios como es la espiral. A través de la simplicidad, los artistas plantean complejas reflexiones acerca de la relación entre el ser humano y la naturaleza, o entre el mundo trascendente y el mundo natural.

6. A principios de los años 80, Enric Miralles y Carme Pinós realizan un viaje a Estados Unidos en el que descubren el Land Art.



## Tránsito

El propio cementerio se concibe como un camino en movimiento que te invita a pasear. Existen dos posibles itinerarios: el relacionado con el cortejo fúnebre y el vinculado con el descenso ritual de un día de visita. Cruzando la explanada de entrada, el espacio se contiene por medio de la ayuda de dos muros revestidos por un módulo prefabricado de hormigón<sup>7</sup>.

El muro de la izquierda tiene una puerta en el centro y oculta en su interior la zona de servicios básicos del cementerio. Este edificio, que tiene una segunda entrada por un lateral, es iluminado cenitalmente ya que la parte trasera está enterrada. En el interior, un muro ondulante de pavés sigue la geometría del lucernario que conecta todas las estancias. Desde el interior, por medio de un tambor giratorio que no se ha llegado a construir, se accedía a la capilla. En el exterior, la fachada ciega del edificio de servicios es la que acompaña la entrada al interior.

El interior de la capilla es un espacio inacabado. Los lucernarios son los que caracterizan la atmósfera en penumbra interior. Aquellos de mayor envergadura son los que enmarcan el camino de entrada, que atraviesa el espacio de la capilla para devolvarte al exterior. Es un itinerario pensado para el paso de los coches fúnebres, mientras que el interior del espacio de ceremonias, que debería estar diferenciado del camino por medio de una vidriera que no se ha construido, es un espacio a contraluz que recuerda a las puntuales y precisas entradas de luz de Ronchamp<sup>8</sup>.

Unas escaleras ya próximas al exterior permiten acceder al espacio de la cubierta. Tanto el edificio de servicios como la capilla se cubren de manera natural, y son los volúmenes geométricos de los lucernarios los que delatan la existencia de los edificios que se integran en el paisaje. Volviendo de nuevo a la salida de la capilla, nos situamos en el punto más alto del cementerio, como en una especie de Acrópolis desde la cual tenemos visión de todo el conjunto. Para llegar a las zonas de enterramientos es necesario descender a través de la propia tierra por medio de unas escaleras dispuestas entre las paredes de nichos.

7. Este recurso recuerda a la utilización que hacía Scarpa de los mosaicos venecianos como único detalle sobre el desnudo hormigón.

8. Le Corbusier fue otra de las grandes influencias para la construcción de este cementerio. En este caso la iluminación del interior de la capilla, alude a la atmósfera conseguida en Ronchamp (1950-1955).



Fig 83. Detalle de la fachada del edificio de servicios.

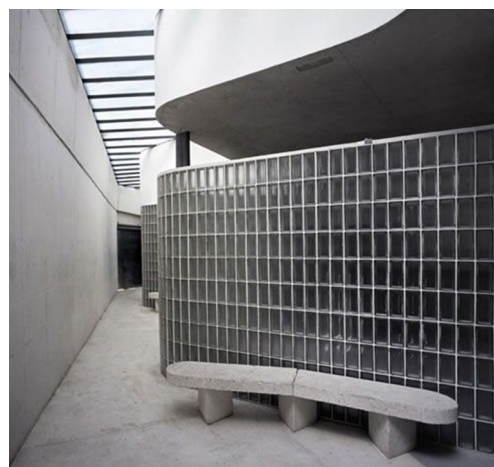


Fig 84. Interior del edificio y puerta de acceso al final.



Fig 85. Interior de la capilla. El lucernario se compone por piezas del módulo prefabricado.



Fig 86. Cubierta del edificio y la capilla.



Fig 87. Comienzo del descenso ritual.



Fig 88. Pared izquierda de nichos.



Fig 89. Pared derecha de nichos.

A la zona de enterramientos se puede llegar por medio de las escaleras dispuestas entre los nichos, o descendiendo por la bifurcación que se presenta en la explanada de entrada. El acceso a esta calle se caracteriza por tres abstractas cruces. Tras éstas, un doble muro se despliega para generar un pasillo lateral que conduce a la fosa común, y de nuevo al camino bordeado por las tumbas en alusión a las vías romanas. Una referencia clara de este camino, es el Camino de la Cruz<sup>9</sup>. En vez de tratarse de un camino ascendente, los arquitectos apuestan por volver a la tierra a través de un camino que se concibe como una grieta en el valle.

Los límites de este espacio interior son los muros que aguardan en su interior los nichos enterrados. La sección de este espacio está muy reflexionada, e influenciada por las infraestructuras naturales del Park Güell de Gaudí. En sección, los límites de la calle interior difieren en función del lado en que se encuentran. En el lado izquierdo la pared está alineada y tiene dos niveles entre sí desfasados. Además de contener las tierras, estas piezas se rematan de forma curva en su parte superior, generando espacios de paseo sobre éste y sombras en la parte inferior. Frente a este lado izquierdo, cuyo muro alude a la forma natural de un talud, en el lado derecho este muro se invierte. Se presenta como un talud invertido que se mueve rítmicamente hacia delante y hacia detrás generando pequeñas plazas al aire libre.



Fig 90. Panorámica del conjunto durante el proceso de construcción.

9. "Dedicamos la mayoría del dinero que ganamos del premio del concurso del cementerio de Igualada en visitar los cementerios de Asplund y Lewerentz y sus obras, que me impresionaron mucho. En ese sentido la conexión ya estaba establecida" Entrevista a Enric Miralles realizada por Thomas Wiesner, y publicada en la revista *Skala* n°26, 1992.



Este movimiento de muros acompaña al camino que termina en el punto más bajo del cementerio, el fondo de saco de geometría elíptica<sup>10</sup>. En esta plaza aparecen los panteones de suelo y los panteones de pared, que difieren notablemente de la imagen que adquieren tradicionalmente. El límite de esta plaza es el muro compuesto por gaviones y recubierto de mallazo. Éste, en sus dos niveles, alberga en el interior las "cuevas", que aluden a los enterramientos primitivos.

Esta plaza<sup>11</sup> es un lugar donde detenerse, y puede ser un espacio para ceremonias al aire libre. El cementerio es un camino de ida y vuelta, cuya vuelta ascendente experimenta el espacio de forma diferente, ya que asciendes de nuevo a un final de camino, cuyo telón de fondo ahora es la industria.



Fig 91. Descenso que acaba en la plaza elíptica.



Fig 92. Detalle de las puertas entreabiertas de los panteones de pared.



Fig 93. Camino ascendente de vuelta a la "vida".

10. Este espacio nació con la propuesta de cementerio de trazado más orgánico. En los planos de concurso, este espacio era un vértice de la geometría quebrada.

11. En un inicio no se concibió como final del camino, ya que el proyecto contaba con otra calle descendente, que debido a la falta de presupuesto no se realizó. Además, algunas zonas como la capilla también quedaron inacabadas.



Fig 94. Final del recorrido con la industria de telón de fondo.



Fig 95. Atmósfera en penumbra de la capilla.



Fig 96 y 97. Escaleras de conexión entre niveles.

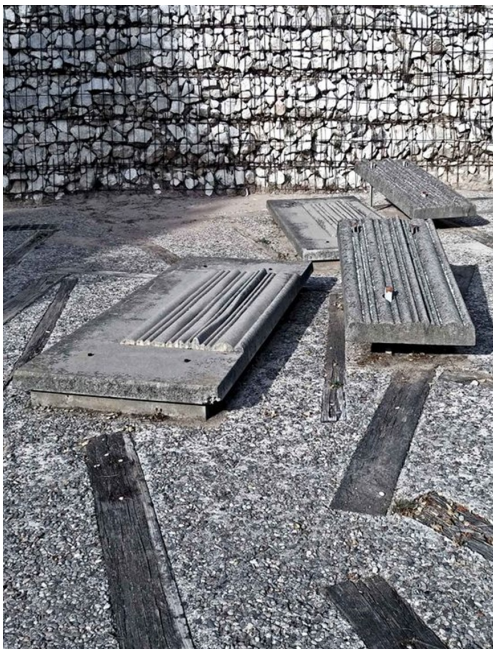


Fig 98. Plaza elíptica. Detalle de los panteones de suelo y del pavimento que alude al "río de la vida".

El tránsito del tiempo es el elemento condicionante del proyecto. El objetivo de los arquitectos es mostrar lo cambiante que es el lugar por medio del uso de la luz, la vegetación y la materialidad. A través de éstos muestran el efecto del paso de las horas, los días, las estaciones... Estos mismos elementos son los que contraponen la idea de la vida y de la muerte.

En este proyecto la luz se utiliza de dos maneras diferentes. Por un lado, la controlada por los lucernarios que diferencia los lugares por la cantidad de luz introducida en el interior, y por otro lado, la luz sobre la zona de enterramientos que queda tamizada por la vegetación. En primer lugar, la luz y la sombra es un recurso empleado para generar diferentes texturas, ya sea por las propias sombras arrojadas de los gaviones del muro, o por el ritmo de los nichos. En segundo lugar, se utiliza la vegetación como elemento cambiante que muestra el ciclo de vida. Por ello se opta por la utilización de árboles de hoja caduca<sup>12</sup> a lo largo de todo el paseo, cuya imagen cambia en función de la época, como reflejo a lo efímero de la vida. Por último, muestran el paso del tiempo a través de los materiales. Frente a la decadencia del hormigón y el óxido del metal, la permanencia de los gaviones.

También se alude a la condición de origen, ya que la tierra es el lugar desde el que se parte y al que se vuelve. Todos los enterramientos se relacionan con la tierra, ya sean los bloques de nichos empotrados, los panteones familiares como cuevas o las sepulturas tradicionales en la tierra, sin olvidar el "túmulo funerario" de la entrada, y la geometría de la plaza más baja del cementerio en forma de vientre materno y que hace referencia a la posición utilizada en los primeros enterramientos. Otra manera de representar la conexión entre la vida y la muerte es por medio de las escaleras que conectan los niveles, son formas parecidas a las de una lápida que se levanta o se extiende y que simbolizan el descender a la tierra o ascender a la vida.

Otra estrategia poética utilizada por los arquitectos es cuidar los pequeños detalles del proyecto. Ejemplo de ello es el pavimento del "valle de los difuntos", formado por troncos de madera incrustados entre pequeños cantos rodados que aluden al río de la vida. Existe otro tipo de detalles que es necesario observar muy detenidamente, y si no estás familiarizado con la simbología cristiana, es posible que pasen inadvertidos.

12. En el primer proyecto, planteaban próximo a la entrada del recinto un muro y plantaciones de cipreses, cuyas connotaciones simbólicas asociadas a los cementerios tradicionales ya he comentado.



Hablamos de las vigas que sustentan la capilla en forma de cruz, las abstractas cruces frente al acceso o los pequeños símbolos en las puertas entreabiertas que esconden, entre diversos trazos, cruces escondidas.

El hecho de que el proyecto quedara inacabado favorece su comprensión y la idea del tránsito del tiempo como elemento condicionante. Frente al espacio estático de Rossi, en Igualada se apuesta por la evolución de la "ruina" en el tiempo con el fin de mostrar la transformación de la naturaleza, y cómo ésta volverá a colonizar el paisaje. Se trata de una obra atemporal, como si siempre hubiera estado allí. Puesto que la arquitectura no es cuestión de tiempo<sup>13</sup>.

El paisaje natural se habita por medio del rito funerario que acoge el cementerio. Este lugar se humaniza pensando en el usuario que lo va a visitar, ya que un cementerio es un espacio dedicado a la memoria. En palabras de los arquitectos:

"Al mirar el lugar como un cementerio lo inmovilizamos [...] Un cementerio no es una tumba. Es más bien una relación con el paisaje y con el olvido; huellas como signos abstractos, una abstracción que se dirigirá en el caminar y al trazar con los pasos el mejor camino".<sup>14</sup>



Fig 99. Vigas y soportes de la capilla.



Fig 100. Símbolos de cruces en las puertas de los panteones de pared, y de panes en la puerta lateral del edificio de servicios.



Fig 101. Vista del espacio interior al aire libre generado.

13. "De Aldo Rossi aprendí el valor de la historia en la arquitectura, su transcurso cambiante y simbólico a lo largo del tiempo. Para mí, una obra no la termina el arquitecto, sino su uso y sus avatares, el desgaste y las mismas roturas que recaerán sobre ella." Entrevista a Enric Miralles realizada por Vicente Verdú, y publicada en el periódico *El País*, el 8 de octubre de 1993.

14. Palabras de la memoria publicadas en: Enric Miralles y Carme Pinós, "Zementiri: concurso parque cementerio", *Obradoiro 13* (1987): 70.





Fig 102. Planta general del conjunto.



Fig 103. Croquis del camino.



Fig. 104. Perspectiva del camino y las cajas.

## Cementerio en Finisterre | Fragmentación libre

Como sucede en la mayoría de los casos previamente mencionados, el proyecto surge como respuesta frente al insuficiente espacio del recinto tradicional. En este caso se plantea la construcción de un cementerio civil en la *Costa da Morte*, en una ladera cercana al faro de Finisterre. Este lugar es un enclave único, una costa escarpada muy azotada por los temporales de viento y lluvia.

El nuevo cementerio de Finisterre lo lleva a cabo el arquitecto gallego César Portela. Sobre el emplazamiento afirma que: "La arquitectura que pide el cabo Fisterra, al menos la que a mí me pide, es una arquitectura entendida como prolongación del propio paisaje, disuelta en la naturaleza, silenciosa, casi inexistente..."<sup>1</sup> Este cementerio, que nace del propio paisaje, no se podría concebir en otra ubicación. Ya que construir en un emplazamiento determinado significa conocer las cualidades inherentes del lugar y aceptarlas para poder incorporarlas en el proyecto.

Proyectar un cementerio conlleva meditar acerca del rito de la muerte y de cómo debe ser el lugar que lo acoge. La ubicación en este caso es la que invita a reflexionar, ya que la arquitectura no es la presencia dominante del espacio. El arquitecto reduce la tipología tradicional de cementerio a lo esencial, los enterramientos. Los dispone aleatoriamente por la pendiente, en pequeñas piezas que cobijan en su interior los populares nichos. Estas cajas mirando al horizonte las organiza en torno a una red de caminos ya existentes que recorren la ladera del acantilado frente al mar. La relación entre la naturaleza y las piezas es máxima, ya que éstas se adaptan a la condición topográfica.

Es una intervención que respeta el carácter del paisaje original, a pesar de que la geometría de sus formas simples se contraponen con la configuración natural del paisaje. El cementerio se experimenta por medio de un camino concebido como un lugar de encuentro entre los vivos y los muertos, cuyo espectador y telón de fondo es el mar.

1. Carlos Martí, "Una conversación pausada entre Carlos Martí y César Portela", en *Cementerio Municipal en Fisterra 1997-1999*. (Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, 2010) 26.

## Límite

Desde la propia carretera que lleva al faro de Finisterre se divisa el comienzo de la senda. El umbral de entrada, que no se ha llegado a construir<sup>2</sup>, se planteaba junto al principio del camino descendente. Esta puerta era un acto simbólico, ya que era el único límite físico de un espacio que carece de cerramientos. Por lo que este umbral de entrada se concebía únicamente como un aviso al visitante del espacio al que estaba accediendo, mientras que las puertas del camposanto tradicional, además de diferenciar el carácter del espacio, preservan el interior del recinto.

"Nuestra cultura actual ha interpretado el cementerio como un recinto, un camposanto limitado, acotado, cerrado. Como un ámbito arquitectónico que tiene un adentro y un fuera. Por el contrario, la alternativa que aquí se contempla, viene de la mano de una tipología de cementerio libre en cuanto a su estructuración".<sup>3</sup>

En contraposición al recinto tapiado, Portela defiende un cementerio sin límites físicos, ya que lo que hace un espacio sagrado es su esencia. El elemento muro ya no existe. Se apuesta por la continuidad simbólica entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Hay una ruptura con el concepto tradicional de recinto, ya que es un espacio muy pautado y regulado, cuyo muro provoca un impacto arquitectónico en el entorno circundante. Frente a la supresión de este elemento, apuesta por límites de otra entidad.

En palabras de Portela, "aquellos que jalonaban los antiguos enterramientos celtas: el mar, el río, la montaña, el cielo. Un cementerio cuyos muros son la colina, la montaña, el río y el mar, y cuyo techo es el cielo".<sup>4</sup> Los límites son ahora los propios accidentes geográficos del lugar en el que se inserta, entre la pared de la colina descendente y el mar. Éstos, junto con el cielo, son los elementos encargados de dotar de carácter sagrado al lugar y capaces de despertar las emociones de los visitantes del cementerio.



Fig 105. Acceso al cementerio desde la carretera.



Fig 106. Comienzo de la senda.

2. El proyecto se plantea en diferentes fases. Para las fases posteriores se plantea la construcción de la puerta de acceso de piedra, conjuntos de paneles de doce nichos y un mirador sobre el mar. Actualmente todos estos elementos no se han realizado.

3. César Portela, "Cementerio en Finisterre", *Forma y memoria*. DPA n°18 (2012): 28.

4. Carlos Martí, "Una conversación pausada entre Carlos Martí y César Portela", en *Cementerio Municipal en Fisterra 1997-1999*. (Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, 2010) 27.

El mar es un continuo punto de referencia a lo largo de todo el camino. Durante el recorrido serpenteante por la ladera, se tiene un control visual del camino que aún queda por recorrer. Este itinerario en movimiento, se diferencia del estático espacio de las cajas funerarias por medio de unas pequeñas escaleras que se adaptan a la topografía existente, y actúan como límite físico entre ambos mundos.



Fig 107. Perspectiva general de la ladera en la que se sitúa el cementerio.



## Tránsito

A una altura de 105 metros sobre el nivel del mar, se sitúa el comienzo del camino que desciende cerca de 60 metros hasta llegar al grupo de los panteones construidos. La conexión entre ambos puntos de la ladera es un camino en zigzag, que permite salvar el desnivel generando un mayor recorrido de menor pendiente. Esta forma quebrada recuerda a la primera propuesta que pensaron Miralles y Pinós para su "Zementiri".

El primer tramo descendente en este cementerio desemboca en una plaza de acceso vinculada a los servicios generales. Éstos se organizan en torno al espacio público, generando un patio al cobijo de la montaña. Por un lado, se puede acceder a la sala de autopsias y al depósito de cadáveres, organizados en un módulo doble respecto a la dimensión base de las cajas de los panteones. Por otro lado, un pequeño módulo dispuesto de manera más libre alberga el oratorio, cuyo interior en penumbra es iluminado por un lucernario situado sobre el altar.

El carácter de estas piezas difiere de las que albergan los nichos, ya que por cuestiones de privacidad del programa que alberga, las visuales desde el interior de las cajas no se relacionan de una manera tan directa con el mar. Además, el conjunto de servicios se organiza sobre un podio de mampostería para enfatizar la diferenciación respecto al resto de las formas. Los servicios generales, junto con el espacio de la plaza contenido por un muro de contención que actúa de banco, se concibe como un punto de control y área de recibimiento situada en la parte superior de la intervención. En el caso de visitar el cementerio un día cualquiera, posiblemente sigas descendiendo sin realizar un alto en el camino.

Como ya he mencionado, el fragmentado cementerio se organiza en torno a los caminos ya existentes. Estos senderos que atraviesan el proyecto enlazan por un lado con el conocido faro, y por otro lado con la villa de Finisterre. Existen multitud de bifurcaciones a lo largo de todo el recorrido en alusión a los posibles caminos a elegir en la vida. Estos sinuosos caminos salpican la pendiente al igual que las pequeñas piezas que se disponen "ordenadamente desordenadas" por el territorio. Cada cubo podría ser una persona. Todos en apariencia son iguales<sup>5</sup>, pero conforme te aproximas a cada uno de ellos la esencia cambia. Se disponen autónomamente unos respecto a otros generando diferentes tensiones, ya que las compresiones y descompresiones del aire varían. La situación de cada uno de los cubos ofrece una perspectiva diferente.

5. Realiza una condición igualatoria de la muerte, ya que ante ésta todos somos iguales.



Fig 108. Estado actual del acceso a los edificios de servicios.



Fig 109. Interior del oratorio.



Fig 110. Edificio de servicios sobre el podio de mampostería.



Fig 111. Vista desde la parte superior del conjunto.





Fig 112. Cada cubo es una visión personalizada.



Fig 113. Espacio interior como transición espacial.



Fig 116. El camino ascendente cambia la percepción del conjunto.

Se accede a los panteones por medio de un bloque de escalones adaptado a la condición topográfica de cada pieza. Previo a los nichos, se dispone una transición espacial que actúa como umbral entre ambos mundos, y que relaciona al hombre con la naturaleza que le rodea, un resguardado lugar a contraluz situado frente a las tapas exteriores que aguardan los doce nichos. Desde cada una de estas piezas se ofrece al visitante una visión personalizada, cuya percepción varía en función de la ubicación.

El espacio enmarcado desde la profundidad interior, tiene como referente de nuevo las pinturas de Caspar David Friedrich.<sup>6</sup> Estos cubos son pequeños miradores hacia el infinito, espacios semiprivados donde reina la soledad.

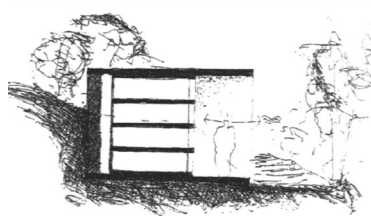


Fig 114. Croquis en sección del cubo. Fig 115. Croquis inspirado en los protagonistas del cuadro de Friedrich que miran desde el interior hacia el infinito.

Frente a los recogidos espacios de los cubos, se proyectan también plazas como altos en el recorrido. Éstas se corresponden con ensanchamientos de los caminos que generan espacios de reunión elevados. El espacio se define con ayuda de los módulos y los muros de contención-bancos. Estas plazas también aguardan tradicionales sepulturas en tierra.

A lo largo de todo el camino se van encontrando enterramientos que recuerdan a las vías romanas. Como se hacía antaño, la intención es avisar a los caminantes de la continua presencia de la muerte. El arquitecto utiliza este recurso para mostrar a los usuarios que la muerte es un hecho que hay que aceptar y confrontar. Este recorrido descendente termina en un mirador sobre el mar, pensado como una plataforma de meditación. Desde ésta, la percepción del conjunto cambia y el retorno es ahora un camino ascendente cuya mirada se centra en la montaña.

Esta última parada del camino, al igual que los panteones de nichos de cotas superiores y la puerta de acceso, no se han llegado a construir. Del mismo modo que no se ha experimentado el cementerio todavía, ya que no contiene ninguna sepultura.

6. El propio César Portela indica que cuadros de Friedrich como "Dos hombres contemplando la luna" de 1819 o "El caminante sobre el mar de nubes" de 1817, son fuentes de inspiración para este cementerio.



Fig 117. Vista de diferentes hórreos gallegos.

Construir en una zona determinada implica conocer la cultura del lugar. Este cementerio se puede describir como la poética de los cubos frente al mar. Estas piezas se pueden interpretar como una abstracción del tradicional hórreo gallego, reducido a lo esencial. Carlos Martí los denomina "Hórreos de la memoria":

"El hórreo adopta la forma, y a menudo incluso las dimensiones, de un sarcófago, es decir, separada del suelo que contuviera los restos de un difunto en posición yacente, tal como se acostumbra a enterrar a aquellos cuya memoria se quiere honrar de un modo especial [...] El hórreo, cuya forma tiene su origen en la preservación del alimento, y por lo tanto de la vida, acabe por evocar, mediante una luminosa paradoja, la idea de la transcendencia y de la muerte".<sup>7</sup>

Portela, por medio de la analogía con los hórreos, recrea una arquitectura atemporal que no ha cambiado a lo largo de los siglos. En alusión a éstos, por su parte delantera, los cajones parecen flotar respecto al suelo, mientras que por la parte trasera se entierran, vinculando los enterramientos a la tierra como en cementerios anteriores.

La materialidad adquiere gran importancia, ya que el cerramiento de los módulos son piezas de granito que se confunden con las rocas del lugar. En el caso de los módulos de servicios generales, la piedra se combina con acero Corten que, debido a la ubicación del proyecto, potencia aún más el aspecto corrosivo en contraste con las lajas de piedra. El proyecto resalta en su entorno, pero de manera natural. Estas pequeñas piezas de piedra podrían entenderse como pequeños monumentos funerarios que, debido a su condición abstracta de casa-tumba, recuerdan a los primitivos dólmenes.

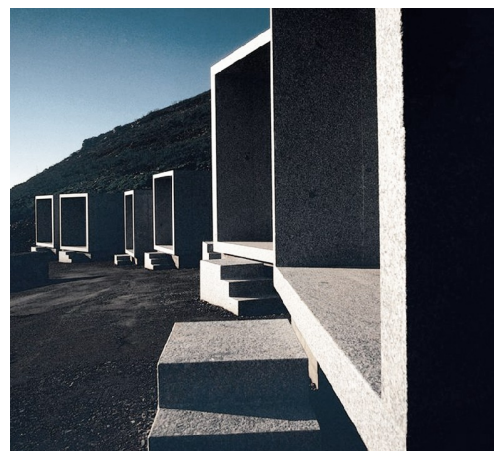


Fig 118. Los cubos son analogías abstractas del hórreo.



Fig 119. Materialidad del proyecto.

7. Carlos Martí, "Hórreos de la memoria", *Forma y memoria*. DPA n°18 (2012): 33.

En realidad, todas las piezas se pueden interpretar como un monumento homenaje a todos aquellos marineros que no volvieron de faenar, ya que Portela concibe este lugar en relación a la tradición gallega como un cementerio marino.



Fig 120. Vista de la implantación general de los módulos construidos.

En la sencilla forma del módulo repetido, radica la expresividad y la belleza. Tanto la geometría como la poética de las formas, recuerda a la influencia que tuvo Rossi sobre Portela<sup>8</sup>. Además, el *Land Art*, y en este caso Donald Judd<sup>9</sup>, es una referencia con sus formas cúbicas puras y la desnudez geométrica.

El cementerio de Finisterre es un gran escenario situado en un lugar sagrado, y en el que lo importante son los usuarios. A través del paseo por el acantilado, Portela les quiere transmitir sensaciones de paz, libertad y esperanza, para que de una manera amable les haga reflexionar a los caminantes acerca de la muerte como un trance inevitable.

César Portela define su cementerio cómo : "La Topografía, el Silencio, la Ausencia y la Memoria, son siempre los inspiradores y los protagonistas de este proyecto. La Arquitectura, el resultado, casi una consecuencia".<sup>10</sup>

---

8. "De Aldo como arquitecto yo distinguiría, ante todo, su extraordinaria labor teórica [...] nos enseñó que la arquitectura es mucho más que edificios; que además de espacios cerrados, cubiertos y privados, hay espacios abiertos y públicos, espacios vacíos que constituyen los intersticios entre los edificios y que, casi siempre, acaban siendo lo más importante" Como dice Portela: "Yo fui discípulo y amigo de Aldo Rossi". Fragmentos extraídos de "Una conversación pausada entre Carlos Martí y César Portela", en *Cementerio Municipal en Fisterra 1997-1999*. (Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, 2010), 19.

9. La obra de Donald Judd: "15 untitled Works in concrete", 1980-84.

10. César Portela, "Cementerio en Finisterre", *Forma y memoria*. DPA nº18 (2012): 29.



Fig 121. Poética de los cubos frente al mar.





## CONCLUSIONES

Como hemos visto a lo largo de los proyectos anteriores, los detalles y la maestría con que se resuelve cada una de las piezas que conforman el espacio arquitectónico, merecería un comentario más amplio, pero debido a la brevedad de la investigación me he centrado en la configuración espacial y simbólica.

Tras estudiar el cementerio como tipología y los ejemplos más significativos del último siglo, podemos decir que, aunque los cinco proyectos sean totalmente diferentes en cuanto a ubicación, escala y punto de partida proyectual, en todos los casos se acude a la historia como foco de inspiración. Es una referencia válida pero que se debe reinterpretar para adaptar a las necesidades actuales. Además, se reconocen pautas comunes en todos los espacios ya que se establecen conexiones y referencias cruzadas entre los cementerios.

Tradicionalmente el cementerio es un espacio de carácter introspectivo que encierra en su interior toda la capacidad evocativa, y cuyo emplazamiento no determina variaciones tipológicas, ya que el simbolismo de éste reside en su esencia y no en el lugar. Sin embargo, los casos estudiados nacen de la propia ubicación y de sus características. En función del proyecto se distinguen diferentes grados de relación entre arquitectura y naturaleza que responden a los entornos en los que se ubican.

El estudio se ha realizado a través de los tres puntos de vista que pueden explicar un cementerio, siempre pensando en el visitante puesto que es el que va a experimentar el espacio.

En primer lugar, hablamos de límite como un elemento físico que separa el mundo profano del sagrado y que nuestra memoria colectiva identifica. Pero este elemento causa un impacto en el entorno, y como hemos visto se puede reinterpretar por medio de la modificación de la topografía o directamente suprimiéndolo, abogando por una continuidad espacial como en Finisterre. Cuestiones como la importancia de cómo se llega al cementerio o cómo es el cruce de este límite, ya sea físico o simbólico, son estrategias repetidas en todos los proyectos.

El programa lo componen los servicios generales, las capillas y las áreas de enterramiento, que se concatenan por medio de diferentes caminos. Para éstos, se estudian en cada cementerio diferentes secuencias y estrategias como ascensos, descensos o largos ejes. Para conseguir que cada itinerario sea una nueva experiencia que acompaña a los usuarios. Se trata de un tránsito por la poética del cementerio que se descubre al caminar.

La poética no se confía únicamente en la iconografía religiosa del recinto, ya que actualmente en estos espacios deben tener cabida diversas culturas y cada vez se reservan estos símbolos para puntos más concretos. Además del recurso de la utilización de símbolos, cada vez mas abstraídos, se emplea la metáfora como herramienta de proyecto. Se materializa en los juegos de luces y sombras, en el uso del agua y en la vegetación y materialidad cambiantes, como muestra de la propia vida y del tránsito del tiempo hacia la muerte. También son recurrentes alusiones a la tierra como punto de partida y lugar de retorno, que se vinculan a los primeros enterramientos.

Estos elementos por sí solos no tienen una cualidad específica, pero a través de la interpretación, en función del estado de ánimo, se asocian específicamente a aspectos relacionados con la muerte que hacen reflexionar al usuario. En todos los recintos se plantean unas zonas determinadas donde pararse a meditar y observar el espacio que te rodea mientras te sumerges en tus pensamientos. Asimismo, es importante la presencia de la naturaleza en la escenografía, ya que ayuda a generar espacios llenos de vida en lugares donde lo que predomina es la muerte.

Los arquitectos son los encargados de reflexionar previamente acerca de la vida y la muerte para generar atmósferas que reconforten y mejoren el estado de ánimo de los usuarios, lo hacen como si fuera para ellos mismos. De hecho, varios de los arquitectos están allí enterrados y son ellos mismos un espacio del cementerio que proyectaron. Plasmaron el máximo sentimiento y sensibilidad en su obra, ya que se trata de una arquitectura que lo permite, debido a la elevada capacidad evocativa que alberga, frente a la baja carga funcional en comparación con otros equipamientos.

También decir que los cementerios estudiados ni se han aceptado todos de la misma manera ni provocan las mismas sensaciones en el usuario. El cementerio de Finisterre es el que rompe en mayor medida con el concepto tradicional. Quizás es por este motivo que no ha sido aceptado y comprendido por los ciudadanos, puesto que nadie ha sido aún enterrado en ese privilegiado entorno. Por otro lado, los arquitectos debido a su concepción propia de lo que debe ser un cementerio, abogan por reflejar un espacio más cercano y amable, u optan por mostrar una escenografía más dura como la propuesta en Módena.

No se debe olvidar que los antiguos recintos, aunque hayan quedado obsoletos como equipamiento debido a sus limitaciones físicas y funcionales, aguardan en su interior un patrimonio histórico como legado de las diferentes épocas y estilos. Son como catálogos de arquitectura<sup>1</sup> que se deben preservar a modo de museos al aire libre. Estos cementerios que nacieron con el cambio legislativo del siglo XVIII, supusieron una separación entre los vivos y los muertos que sigue patente en la actualidad. En esta ruptura se reconoce la actitud que tenemos actualmente ante la muerte, ya que como he mencionado anteriormente, la evolución del espacio funerario es un símbolo de la propia transformación de la sociedad. En los proyectos estudiados, se aboga por volver a las actitudes de antaño, de vivir la muerte con naturalidad, como un hecho que no es ni ajeno ni lejano y que se debe aceptar. Por ello, plantean estos espacios además de como lugar de visita, como un lugar agradable donde pasear y reflexionar.

El cementerio, debido a su condición de espacio para la conmemoración, se trata de una arquitectura creada para la eternidad, ya que está vinculada a través del tiempo con la ciudad y sus gentes. Es el lugar para la memoria, un espacio donde los propios usuarios aportan los sentimientos, y cuya rememoración se hace patente en el momento en que se señala un lugar determinado, la tumba. Este concepto actual de cementerio podrá variar en el futuro, ya que, debido a las transformaciones sociales y culturales y las nuevas demandas relacionadas con el rito de la incineración, generarán nuevas reflexiones acerca de cómo abordar este equipamiento.

---

1. Oriol Bohigas i Guardiola, "Los cementerios como catálogo de arquitectura", *CAU* n°17(1973): 56.





Tumba de Gunnar Asplund



Tumba de Carlo Scarpa



Tumba de Enric Miralles

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros

Aries, Philippe. 1984. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus.

Dirección General de Arquitectura y Vivienda. 1993. *Actas del I Encuentro Internacional sobre los cementerios Contemporáneos. Una arquitectura para la muerte*. Sevilla: Junta de Andalucía.

\_\_\_\_\_. 1993. Los cementerios contemporáneos. En *Cementerios de Andalucía*. 17-30. Sevilla: Junta de Andalucía.

Martí Arís, Carlos. 2010. *Cementerio Municipal en Fisterra 1997-1999. César Portela*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería.

Moneo, Rafael. 1973. *La Idea de Arquitectura en Rossi y el cementerio de Módena*. Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

\_\_\_\_\_. 2004. Aldo Rossi. En *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. 102-143. Barcelona: Actar.

Muntañola Thornberg, Josep. 2003. *Arquitectura: Proyecto y uso*. Barcelona: Edicions UPC.

Pérez Naya, Antonia. 2005. El cementerio rural gallego en la actualidad. Panorámica de una situación. En *SEMATA 17. Muerte y ritual funerario en la historia de Galicia*. 541-62. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

\_\_\_\_\_. 2011. La muerte silenciada. Arquitectura funeraria contemporánea. En *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 2-II*. 99-107. Ourense: Universidade da Coruña.

Pizza, Antonio. 2011. Cementerio municipal, Igualada (Barcelona) 1985-1991. En *Enric Miralles, 1972-2000*. 105-24. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Rossi, Aldo. 1984. *Autobiografía científica*. Versión castellana. Barcelona: Gustavo Gili.

\_\_\_\_\_. 1986. *Aldo Rossi: obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Wrede, Stuart. 1988. Paisaje y arquitectura. Lo clásico y lo vernáculo en Asplund. En *Asplund*. 35-44. Barcelona: Gustavo Gili.

## Tesis doctorales

Blanco Herrero, Arturo. 2015. Flujo laminar. El cementerio de Igualada y los procesos elásticos en la arquitectura de Enric Miralles y Carme Pinós. Tesis de Doctorado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Del Corral del Campo, Francisco J. 2008. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Tesis de Doctorado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

Fernández Elorza, Héctor. 2014. Asplund versus Lewerentz. Tesis de Doctorado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Rodríguez Fernández, Ángela Teresa. 2014. La metáfora. Herramienta característica de renovación arquitectónica tras el Movimiento Moderno. Tesis de Doctorado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Soria López, Francisco Javier. 2014. Arquitectura y naturaleza a finales del siglo XX 1980-2000. Una aproximación dialógica para el diseño sostenible en arquitectura. Tesis de Doctorado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

## Revistas y artículos

Cabello del Moral, Pedro. 2012. El cementerio de Fisterra paisaje y emoción en la linde del mar. *Artículo personal publicado en [www.academia.edu](http://www.academia.edu).*

Cejudo Ramos, Salvador. 2010. El cementerio del Bosque en Estocolmo, el paisaje y la memoria. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osasuna* 12: 132-135.

Dueñas Villamiel, Daniel. 2010. Enric Miralles. *Artículo personal publicado en [www.academia.edu](http://www.academia.edu).*

Espuelas, Fernando. 2012. Exitus. *Forma y memoria DPA* 18: 36-39.

Falconi Di Francesco, Luca. 2012. Una excursión a San Cataldo. *Forma y memoria DPA* 18: 24-27.

Fernández- Galiano, Luis. 2000. Cementerio civil Fisterra (La Coruña). *España 2000 AV Monografías* 81-82: 120-123.

\_\_\_\_\_. 2002. Capilla del cementerio, Estocolmo (Suecia). *Recintos religiosos AV Monografías* 95: 16-17.

\_\_\_\_\_. 2002. Cementerio de San Cataldo, Módena (Italia). *Recintos religiosos AV Monografías* 95: 34-36.

\_\_\_\_\_. 2002. Cementerio municipal, Igualada (España). *Recintos religiosos AV Monografías* 95: 38-40.

Martí, Carlos. 2012. Hórreos de la memoria. *Forma y memoria DPA* 18: 34-35.

Martínez Cavero, Pedro y Schriewer, Klaus. 2012. Reflexiones antropológicas sobre la historia y la actualidad del cementerio en Europa. *Revista murciana de antropología* 19: 9-26.

Martínez Santa-María, Luis. 2012. Un punto. El lugar de la memoria en algunos trabajos de Sigurd Leewrentz. *Forma y memoria DPA* 18: 14-19.

Massad, Fredy y Guerrero, Alicia. 2005. Cementerios, entre la vida y la muerte. *La Vanguardia*.

Miralles, Enric y Pinós, Carme. 1987. Zementiri: concurso parque cementerio. *Obradorio* 13: 70-78.

\_\_\_\_\_. 1992. Parque cementerio de Igualada. *On disseny* 135: 110-21.

Muntañola Thornberg, Josep. 2012. Arquitectura, proyecto y memoria. *Forma y memoria DPA* 18: 6-13.

Muñoz Perez, Laura. 2010. De la construcción reciente para el eterno descanso. La arquitectura mortuoria en la actualidad. *De Arte* 9: 235-242.

Pérez Naya, Antonia. 2013. Metáforas ocultas en los espacios de la muerte actuales. *Boletín académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea* 3: 29-36.

Portela, César. 2012. Cementerio en Finisterre. *Forma y memoria DPA* 18: 28-31.

Roig, Enrique. 1991. El espacio sagrado de la muerte. *Periferia* 10: 100-109.

Rossi, Aldo y Braghieri, Gianni. 1979. Cementerio de Módena. *Aldo Rossi: cuatro obras construidas. 2c Construcción de la ciudad n.14*: 28-37.

Rossi, Aldo. 2012. El cementerio de San Cataldo en Módena. *Forma y memoria DPA* 18: 20-23.

Valor, Jaume. 2012. Espacio, tiempo, arquitectura... y muerte. *Forma y memoria DPA* 18: 70-77.



#### Páginas web

Plataforma de difusión arquitectónica ArchDaily:  
[www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

Biblioteca de libros online de Google:  
[www.books.google.es](http://www.books.google.es)

Sitio web de Carlo Scarpa:  
[http://www.carloscarpa.es/Tumba\\_Brion.html](http://www.carloscarpa.es/Tumba_Brion.html)

Sitio web de César Portela:  
<http://www.césarportela.com>

Página en homenaje a Enric Mirallés:  
<https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2014/10/29/mp06-concurso-de-anteproyectos-de-construccion-de-un-nuevo-parque-cementerio-municipal-convocado-por-el-ayuntamiento-de-igualada-1983-85/>  
<https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2015/11/11/2a-parte-proyecto-nuevo-cementerio-de-igualada-fase-inicial-1987/>

Plataforma digital de visión de documentos online:  
<https://issuu.com/>

## Figuras

\_El papel del recinto conmemorativo a lo largo de la historia:  
Fig 1. Extraído de Pinterest (página web). Disponible en:  
<https://es.pinterest.com/pin/50623281434190588/>

Fig 2. Extraído de Museo Arqueológico de Alicante (página web). Autor fig: MARQ. Disponible en: <http://www.marqalicante.com/Paginas/es/Transcripcion-de-algunas-inscripciones-funerarias-de-LUCENTUM-P461-M1.html>

Fig 3. Extraído de: Martínez Caverro, Pedro y Schriewer, Klaus. 2012. Reflexiones antropológicas sobre la historia y la actualidad del cementerio en Europa. *Revista murciana de antropología* 19.

Fig 4. Extraído de: Pizza, Antonio. 2011. Cementerio municipal, Igualada (Barcelona) 1985-1991. En *Enric Miralles, 1972-2000*.

Fig 5. Extraído de: Roig, Enrique. 1991. El espacio sagrado de la muerte. *Periferia* 10.

Fig 6. Extraído de Pinterest (página web). Disponible en:  
<https://es.pinterest.com/pin/70439181649917800/>

\_Cementerio del Bosque en Estocolmo:

Fig 7. Extraído de Urbipedia (página web). Disponible en: [http://www.urbipedia.org/index.php?title=Cementerio\\_del\\_Bosque\\_\(Estocolmo\)](http://www.urbipedia.org/index.php?title=Cementerio_del_Bosque_(Estocolmo))

Fig 8. Extraído de Wikimedia (página web). Archivo: Caspar David Friedrich. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_002.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_002.jpg)

Fig 9 y 16. Extraído de Jotdown (página web). Disponible en: <http://www.jotdown.es/2013/04/el-cementerio-del-bosque-en-estocolmo-un-paseo-al-borde-de-la-vida/>

Fig 10. Extraído de: Pizza, Antonio. 2011. Cementerio municipal, Igualada (Barcelona) 1985-1991. En *Enric Miralles, 1972-2000*.

Fig 11, 17, 18, 24 y 28. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Anders Bengtsson. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/barracuda666/albums/72157627300522325>

Fig 12. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Emiliano. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/loungerie/15309610019/>

Fig 13. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Addison Godel. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/doctorcasino/27567747335/in/photostream/>

Fig 14 ,15 y 26. Extraído de Habitar (página web). Autor fig: Carlos Candia. Disponible en: <https://habitar.arq.blogspot.com.es/2013/02/el-cementerio-del-bosque.html>

Fig 19. Extraído de: Fernández-Galiano, Luis. 2002. Capilla del cementerio, Estocolmo (Suecia). *Recintos religiosos AV Monografías* 95.

Fig 20 y 21. Extraído de Sweetsweden (página web). Autor: Israel Úbeda. Disponible en: <http://www.sweetsweden.com/lugares/mi-visita-al-skogskyrkogard-el-cementerio-del-bosque-en-estocolmo/#.V9rtuoalTIU>

Fig 22. Extraído de Thinking the city (página web). Autor: Asier Santas. Disponible en: <https://thinkingthecity.wordpress.com/2016/03/28/recinto-y-universo-sigurd-lewerentz-y-carl-theodor-sorensen/>

Fig 23. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Malnosaj. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/malnosaj/4800609577/in/photostream/>

Fig 25. Extraído de Dtresilience (página web). Disponible en: <https://dtresilience.wordpress.com/2011/09/26/skogskyrkogarden/>

Fig 27. Extraído de: Fernández Elorza, Héctor. 2014. Asplund versus Lewerentz. Tesis de Doctorado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Fig 29. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Ilya Burlak. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/21642362@N08/22026087532/>

Fig 30. Extraído de Pinterest (página web). Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/188447565630450396/>

\_Cementerio Brion en San Vito d'Altivole:

Fig 31. Extraído de ETSAV departamento de EGA. (página web). Autor fig: Beltramini y Zannier. Disponible en: <http://etsavega.net/ra3/T3-Brion-cas.html#.V9BemZiLTIU>

Fig 32. Extraído de Google Maps (página web). Autor: Elaboración propia.

Fig 33. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Carolyn. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/archicat7/462672297/in/photostream/>

Fig 34. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Courtney Arabea. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/135630409@N02/21013229323/in/photostream/>

Fig 35 y 36 y 39 y 47, 51 y 52. Extraído de Carlo Scarpa (página web). Disponible en: [http://www.carloscarpa.es/Tumba\\_Brion.html](http://www.carloscarpa.es/Tumba_Brion.html)

Fig 37 y 38. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Tomo Yasu. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/dogpochi/4498678139/>

Fig 40 y 54. Extraído de Tectónica (página web). Disponible en: <http://tectonicablog.com/?p=78754>

Fig 41. Extraído de Pinterest (página web). Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/109212359692462902/>

Fig 42 y 44. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Reem Meir. Disponible en: [https://www.flickr.com/photos/reem\\_meir/albums/72157627749262167](https://www.flickr.com/photos/reem_meir/albums/72157627749262167)

Fig 43. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Brady Dorman. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/bradydorman/4430070688/in/photostream/>

Fig 45. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Fabrizio Pivari. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/pivari/8323233366/>

Fig 46. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Joanne Richardson. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/jehr/1992624847/>

Fig 48. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Samuel Ludwig. Disponible en: [https://www.flickr.com/photos/st\\_ludwig/6590961431/](https://www.flickr.com/photos/st_ludwig/6590961431/)

Fig 49. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Kendra jaen. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/kendrajaen/4502444420/>

Fig 50 y 53. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Francesco Giuseppe Rigoni. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/28089149@N08/>

Fig 55. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Christian Facchini. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/ilterzouomo/15789073278/in/photostream/>

\_Cementerio San Cataldo en Módena:

Fig 56 y 57. Extraído de: Rossi, Aldo. 2012. El cementerio de San Cataldo en Módena. *Forma y memoria DPA* 18.

Fig 58. Extraído de: Fernandez-Galiano, Luis. 2002. Cementerio de San Cataldo, Módena (Italia). *Recintos religiosos AV Monografías* 95.

Fig 59. Extraído de Google Maps (página web). Autor: Elaboración propia.

Fig 60 y 69. Extraído de las diapositivas de la asignatura de Composición IV.

Fig 61, 62 y 66. Extraído de Archdaily (página web). Autor fig: Laurian Ghinitoiu. Disponible en: <http://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldorossi>



Fig 63 y 64. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Thomas Nemeskeri. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/world3/8810656192/>

Fig 65, 67, 73 y 74. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Xavier de Jauréguiberry. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/25831000@N08/22527138226/in/photostream/>

Fig 68. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Manlisuh. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/mahlisuh/5259675419/>

Fig 70 y 71. Extraído de: Moneo, Rafael. 1973. *La Idea de Arquitectura en Rossi y el cementerio de Módena*.

Fig 72. Extraído de Pinterest (página web). Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/391883605054785971/>

Fig 75. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Addison Godel. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/doctorcasino/5023779242/>

\_Cementerio Nuevo en Igualada:

Fig 76 y 77. Extraído de Homenaje Enric Miralles (página web). Disponible en: [https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2015/11/11/2a-parte\\_proyecto-nuevo-cementerio-de-igualada-fase-inicial-1987/](https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2015/11/11/2a-parte_proyecto-nuevo-cementerio-de-igualada-fase-inicial-1987/)

Fig 78 y 94. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Leon. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/leonl/albums/72157626730481809>

Fig 79. Extraído de Robert Smithson (página web). Disponible en: [http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral-hill\\_b.htm](http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral-hill_b.htm)

Fig 80 y 81, 88, 89, 96, 100 y 101. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Masashige Motoe. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/motoe/3091755332/in/photostream/>

Fig 82. Extraído de Old Gardens (página web). Autor fig: Francesco Tonini. Disponible en: <https://oldgardens.wordpress.com/2013/03/05/igualada-cemetery-barcelona-spain/>

Fig 83. Extraído de Plataforma arquitectura (página web). Autor fig: David Cabrera. Disponible en: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-267850/clasicos-de-arquitectura-cementerio-igualada-enric-miralles-carne-pinos>

Fig 84. Extraído de Pinterest (página web). Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/316940892503487251/>

Fig 85. Extraído de Pinterest (página web). Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/404198135286597812/>

Fig 86. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Panovscott. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/panovscott/6308723446/>

Fig 87. Extraído de Pinterest (página web). Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/454582156115523581/>

Fig 90. Extraído de Pinterest (página web). Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/212795151115725096/>

Fig 91. Extraído de Pinterest (página web). Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/377176537524108905/>

Fig 92 y 93. Extraído de: Pizza, Antonio. 2011. Cementerio municipal, Igualada (Barcelona) 1985-1991. En *Enric Miralles, 1972-2000*.

Fig 95. Extraído de Grc Studio (página web). Disponible en: [http://www.grcstudio.es/portfolio/p-l-o-t\\_-11-parque-del-cementerio-de-igualada-miralles-pinos/](http://www.grcstudio.es/portfolio/p-l-o-t_-11-parque-del-cementerio-de-igualada-miralles-pinos/)

Fig 97. Extraído de Pinterest (página web). Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/424886546067004432/>

Fig 98. Extraído de Pinterest (página web). Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/329114685248208209/>

Fig 99. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Josep María Torra. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/jmtp/3635798612/in/photostream/>

\_Cementerio en Finisterre:

Fig 102, 103, 104, 114 y 115. Extraído de: Martí Arís, Carlos. 2010. *Cementerio Municipal en Fisterra 1997-1999*. César Portela.

Fig 105, 106 y 119. Extraído de Behance (página web). Autor fig: Juan Carlos Quindós. Disponible en: <https://www.behance.net/gallery/7731439/Cementerio-Finisterre-Csar-Portela>

Fig 107, 109, 110, 118 y 121. Extraído de César Portela (página web). Disponible en: <http://www.xn--csarportela-bbb.com/#/cementerio-municipal-de-fisterra/>

Fig 108, 111, 112 y 120. Extraído de La Voz de Galicia (página web). Autor fig: Jose Manuel Casal. Disponible en: <http://www.lavozdegalia.es/fotos/2011/06/08/01101307525747920615905.htm>

Fig 113. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Flor de campos. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/23945073@N03/2293554811/>

Fig 116. Extraído de Mini goes out (página web). Disponible en: <http://minigoesout.blogspot.com.es/2006/05/1-mini-out-trs-exemplos-contemporneos.html>

Fig 117. Extraído de García Barba (página web). Disponible en: <http://www.garciabarba.com/cppa/el-horreo-gallego/>

\_Conclusiones:

Fig 122. Tumba de Asplund. Extraído de: Fernández Elorza, Héctor. 2014. Asplund versus Lewerentz. Tesis de Doctorado.

Fig 123. Tumba de Scarpa. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Thomas Nemeskeri. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/world3/9094963754/>

Fig 124. Tumba de Miralles. Extraído de Flickr (página web). Usuario: Cecilia. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/7666989@N04/3683195752/in/photostream/>





# EL CEMENTERIO, UNA ARQUITECTURA PARA LA MEMORIA