



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Màster en Estudis Avançats en Història de l'Art

Treball Final de Màster

**La recuperació del gòtic als panteons del
Cementiri de Montjuïc (1883-1910)**

Alumna: Paula Cànovas i Carceller

Tutora: Rosa Alcoy i Pedrós

Curs 2022-2023

Aquest treball ha estat possible gràcies a la confiança que la doctora Rosa Alcoy ha dipositat en mi. Primer, per accedir a tutoritzar aquest treball sobre la recuperació del gòtic i, després, per obrir-me les portes a l'arquitectura funerària, un camp aleshores desconegut per mi i que ha estat una plaentera descoberta. Les nostres disteses trobades i les seves indicacions acurades han deixat una enriquidora petjada en aquesta etapa acadèmica a la Universitat de Barcelona. El pas pel Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art no hagués estat el mateix sense la bona acollida i l'escalf de la professora i doctora Guadaira Macías. Per últim, també voldria agrair a la doctora María Isabel Marín, la generositat mostrada en facilitar-me la consulta de la seva tesina, la qual ha estat un punt de partida cabdal per a endinsar-me en l'estudi del Cementiri de Montjuïc.

A la mare, per la infinita labor, paciència i estima.
Des del Novodèvitxi de Txékhov,
als guerrers de terracota del Mausoleu de Qin Shi Huang
i tants altres cementiris cèltics i medievals visitats,
siguin en territori franc o dels països catalans;
per criar-me en el delit de la recerca del gaudi artístic
i el record de personatges del passat. Que literats,
monarques patris i camarades i anònims compromesos,
en pau descansin.

*Presoner dels meus morts i del meu nom,
esdevinc mur, jo caminat per mi.*

El caminant i el mur (1954), Salvador Espriu

Índex

1. Introducció.....	6
1.1. Plantejament i delimitació.....	6
1.2. Hipòtesis i objectius.....	8
1.3. Metodologia.....	10
1.4. Estat de la qüestió.....	14
2. L'arquitectura neogòtica del canvi de segle.....	20
2.1. El neogòtic català.....	23
2.2. Una cruïlla de corrents.....	27
3. Els panteons neogòtics del Cementiri de Montjuïc.....	30
3.1. Un cementiri a la carena de la muntanya.....	30
3.2. Els panteons neogòtics.....	36
3.2.1. L'anàlisi estilística d'una tipologia.....	39
3.3. Panteons amb elements gòtics.....	40
-Panteó Manuela Gandia, Vda. Ferrer.....	40
-Panteó Família Agustí Goytisolo.....	42
-Panteó Família De La Riva.....	44
-Panteó Família Parellada.....	47
-Panteó de Marc Rocamora i Laporta.....	49
3.4. Panteons neogòtics.....	51
3.4.1. Els panteons neogòtics de l'arquitecte Josep Majó.....	51
-Panteó Carles Godó i Família.....	51
-Panteó Germans Collaso i Gil.....	57
-Panteó Seycher Vda. Josep Gener.....	61
3.4.2. Altres panteons neogòtics.....	66
-Panteó Josep Olano i Iriondo.....	66
-Panteó Nieto Ozores.....	69
-Panteó Ubiós i Ibarra.....	72

4. El llenguatge arquitectònic del neogòtic català.....	76
5. La tria de l'historicisme baixmedieval.....	92
5.1. El revival gòtic com a estil.....	99
6. Conclusió.....	101
7. Bibliografia i fonts.....	106

ANNEX D'IMATGES DELS PANTEONS I BREU PRESENTACIÓ D'AUTORS.....114

-Plànol del Cementiri de Montjuïc, dit <i>Lo Cementiri Nou</i> , publicat en 1883.....	115
-PANTEÓ DE MANUELA GANDIA, VDA. FERRER (1884).....	116
-PANTEÓ FAMÍLIA AGUSTÍ GOYTISOLO (1890).....	120
-PANTEÓ DE LA RIVA (1894).....	123
-PANTEÓ DE LA FAMÍLIA PARELLADA (1897).....	127
-PANTEÓ DE MARC ROCAMORA I LAPORTA (1909).....	130
-PANTEÓ CARLES GODÓ (1899), GERMANS COLLASO I GIL (1901) I JOSEP GENER (1902-1906).....	134
-PANTEÓ OLANO I IRIONDO (1896).....	145
-PANTEÓ FAMÍLIA NIETO (1900).....	149
-PANTEÓ UBIÓS IBARRA (1907).....	154

1. Introducció

1.1. Plantejament i delimitació

El present treball pren com a objecte d'estudi els panteons neogòtics del Cementiri de Montjuïc. És una tipologia de sepultura concreta, de la qual ens fixem en aquelles que tenen un predomini arquitectònic, i amb uns paràmetres estilístics en particular, ja que així s'acompleix amb la motivació d'analitzar la represa del gòtic en una categoria arquitectònica que constitueix una part fonamental en un espai acotat i que es va originar el 1883. És a partir d'aquest moment que la ciutat de Barcelona compta amb una necròpolis monumental, la configuració de la qual serà un procés lent i adequat al context historicoeconòmic –de transició, davant la crisi financera de la febre d'or i, alhora, d'iniciatives que promovien la reactivació monetària del capital–, social –amb l'auge de la burgesia industrial, la nova classe social imperant que va veure's enriquida amb la implantació de nous models de negoci, front el proletariat, que estava sotmès a viure i treballar amb unes condicions precàries, en el sistema de classes que caracteritza l'era contemporània¹ i artísticocultural –un panorama complex, en què en el romanticisme va emmenar a la proliferació d'un assortiment de tendències artístiques que van acabar no només convivint i sobreposant-se, sinó també fusionant-se, en molts casos, en un ric panorama de creació per a les arts–.²

El projecte del cementiri Nou va tenir una primera etapa constructiva, en la qual l'arquitecte municipal Leandre Albareda i Petit va estar al capdavant. Bona part del disseny que va imaginar va acabar portant-se a terme; tanmateix, el pla proposat per l'arquitecte Pere Falqués i Urpí fou adoptat, el 1911, per a la finalització de les obres i va deixar l'estructuració original inacabada. Aquest fet constitueix una primera raó per a la delimitació del marc.

Una segona raó es deu al fet que, quant a la cronologia dels estils en la història de l'art català, és en la dècada dels 1880 i 1890 quan el neogòticisme s'introdueix com un dels

¹ Per a més informació, vegeu JUTGLAR, Antoni. *Història crítica de la burgesia a Catalunya*. Barcelona: Dopesa, 1972; MALUQUER DE MOTES I BERNET, Jordi. *Història econòmica de Catalunya. Segles XIX i XX*. Barcelona: Proa, 1998 o SANTACANA, Joan. *Catalunya i la primera revolució industrial*. Barcelona: Albertí, 2023.

² A aquest assumpte, s'ha dedicat en els darrers anys la següent tesi doctoral, des dels estudis artístics comparats: RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Sandra María. "El Romanticismo y la integración de las artes. (Aspectos comparatistas de la literatura europea en relación a la pintura y las artes decorativas) Volumen I-II-III." Tesi doctoral, Universidad de Málaga, 2015.

revivals historicistes més ben considerats, si no el que més.³ Aquesta bona rebuda fa que l'esperit medievalista predomini en la suma de les arts, entre les quals les fórmules baixmedievales seran una opció vastament aplicada en l'àmbit constructiu. S'empra en tot tipus d'edificacions, però, en especial, en les públiques i en les de culte religiós. Aquest, doncs, serà un tema essencial a tractar, així com el lector advertirà, una vegada s'hagi introduït en una breu aproximació al clima general del qual Catalunya forma part. Al final de la centúria, però, aquest no serà l'únic tarannà, sinó que aquesta mirada cap al passat medieval serà pressa per altres tendències, com el Simbolisme, el Modernisme i el Noucentisme. Un ànim i unes màximes que conflüen en el moviment cultural de la Renaixença, cadascuna amb les seves particularitats.⁴ Totes elles, però, giraven els ulls cap a la història de la Catalunya medieval, sota l'estendard de defensa de la llengua i de la identitat pròpia.⁵ És el naixement d'un fenomen finisecular, en què Barcelona aflora com una metròpolis destacada vers el 1900. La predilecció pel neogòtic, en aquesta primera dècada, no decau, com així es mostra en bona part dels panteons que s'analitzen. No obstant això, el corrent modernista que tan fortament es desplega en els bells i luxosos immobles burgesos de l'Eixample s'imposa també en altres àmbits, com el funerari, i serà sobretot amb ell amb qui conviurà⁶ fins el 1910, una data rodona i que comporta el principi i el final d'una dècada, amb tot el que això suposa. És, per tant, amb aquesta data de pas que es tanca el nostre marc.

La tercera raó és que, a més, congenia amb l'abast cronològic que la doctora Marín Silvestre, a la seva tesi de llicenciatura,⁷ de 1986, dedica als corrents arquitectònics i escultòrics del mateix cementiri del sud-oest de Barcelona que nosaltres tractem. La seva anàlisi i descripció sobre els panteons que cataloga és un estudi clau i servirà de base per a l'estudi d'aquells que són considerats neogòtics. Més endavant serà exposat amb major

³ BAREY, André. *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista* (Barcelona: La Gaya Ciència; C. O. A. C., D.L, 1980), 86.

⁴ Vegeu ROVIRA i VIRGILI, Antoni. *Els corrents ideològics de la Renaixença catalana*. Pamplona: Urgoiti, cop. 2014.

⁵ Vegeu MORENO CULLELL, Vicente. "La Renaixença: l'articulació d'una nova cultura catalanista." *Sàpiens* (4 de febrer de 2011).

⁶ Els límits del Modernisme varien segons els diferents estudiosos: J.F. Ràfols, al seu *Modernismo y modernistas* (1949), data el moviment entre 1888 i 1907, mentre que O. Bohigas l'allarga fins 1926, prenent com a fita la mort d'Antoni Gaudí, i, per la seva banda, G. Collins el situa entre 1870-1930, com apunta BASSEGODA I NONELL, Joan, *Modernisme a Catalunya* (Barcelona: Edicions de Nou Art Thour, 1988): 17. Les heterogènies datacions no suposen una problemàtica per a aquest treball, no obstant això les considerem per tal d'afirmar que, des del punt de vista de la historiografia artística, nombrosos autors situarien la forquilla que estudiem dintre d'uns paràmetres modernistes.

⁷ L'equivalent al que avui s'anomena Treball Final de Màster (TFM), és a dir, el treball final dels estudis superiors cursats sent ja titulat d'un grau.

detall; tanmateix, és important esmentar que, més que no oferir una enumeració de panteons d'aquest estil, s'ha preferit analitzar un breu corpus d'aquests per tal d'abordar en profunditat la producció neogòtica realitzada durant aquests anys. A més, considerem que no pertocaria, puix és un primer estudi sobre la recuperació del gòtic a Montjuïc i la seva magnitud demanaria un treball més extens i perllongat en el temps. En el cas que futures investigacions siguin dirigides a indagar sobre aquest assumpte, caldria considerar novament el marc detallat i fer-ne una revisió per dictaminar si es parteix des de les mateixes bases o bé convé introduir alguna modificació, ja que és durant la forquilla de 1883-1910 on més informació i obres trobem documentades. Malgrat això, considerem que les raons exposades són prou fermes i que han estat les adequades per al bon rumb d'aquest assumpte que, per primer cop, es tracta a la necròpolis del sud-oest de Barcelona.

1.2. Hipòtesis i objectius

Sota el marc exposat, hom pot suposar que el tipus de construcció que estudiem naix perquè satisfà, més enllà d'una necessitat pràctica o funcional, uns interessos socials i religiosos d'un grup acomodat. Les condicions i l'espiritualitat dels quals ens permet hipotetitzar que són el reflex d'una doctrina religiosa –el catolicisme– i d'una classe social –la burgesia–, des d'un punt de vista marxista, o bé que és un art que reproduïx l'ordre i les creences sistematitzades que són imperants, prenent la noció del *gust* bourdiana. En qualsevol cas, aquesta constatació que assumim, de caràcter general, serà un dels eixos vertebradors del treball, ja que bona part de les fonts que estudien tant el cementiri de Montjuïc com les manifestacions artístiques d'aquest període l'enuncien.⁸ Per tant, és una base generalment acceptada des dels estudis socials i culturals que posen el focus en la creació artística finisecular i en el neogotisme, en particular. I és que és ben sabut que la presa del gòtic fou formulada d'aquesta manera pels teòrics que en són els seus màxims representants, sobretot quant a l'art ogival com a expressió d'una determinada religiositat. Però també fou considerada, en l'àmbit català, atenent a la qüestió de la recerca d'un estil nacional.⁹ Aquesta lectura ha estat aplicada al conjunt del territoris europeus en vista a

⁸ Vegeu RIERA, Carme. *Els cementiris de Barcelona*. Barcelona: Edhasa, 1981 o TORRAS, Albert. *El cementiri de Montjuïc*. Barcelona: Editorial Efadós, 2018.

⁹ Vegeu DOMÈNECH I MONTANER, Lluís. "En busca de una arquitectura nacional." *La Renaixensa: peridich de literatura, ciencias y arts*, T. 1, no. 4 (28 de febrer de 1878): 149-160; PUIG I CADAFALCH, Josep. "Lleis històriques de la vida dels estils arquitectònics." *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Vol. 14 (2000): 13-30.

l'afany romàntic que té un neguit sentimental per conèixer les arrels que configuren la seva identitat i que va conduir al concepte de *nació* a l'època contemporània. En el camp artístic, això es tradueix en els *revivals* historicistes, els quals “*no predicar un retorno al pasado, por el contrario anuncian proféticamente el retorno del pasado,*” com afirma Argan.¹⁰ En aquest sentit, la idea que el neogòtic és fruit d'una aspiració patriòtica de voler transportar o exaltar el germen de la catalanitat és una interpretació generalment divulgada i que s'ha pres com a conjectura per explicar el seu perquè. Més que no qüestionar-la –puix no és aquesta la nostra finalitat i ja hi ha fonts que així ho avalen al nostre context¹¹–, la prenem des del prisma de la Història de l'Art per examinar a què ens referim quan parlem d'*estil gòtic*. Aquesta no era una de les pretensions principals a estudiar, però, a mesura que s'ha anat avançant en el treball, s'ha entès que era un interrogant cabdal a tractar. Qualsevol persona coneixedora dels elements decoratius baixmedievals podrà captar, a primera vista, que la major part dels panteons analitzats prenen l'herència de les formes flamígeres o florides del nord, sovint emprades en edificacions religioses, com a model del llenguatge del gòtic. Per això, una primera hipòtesi era que el gòtic del segle XV devia ser el preferent a l'hora de projectar els panteons a Montjuïc, amb les dissemblances que suposa la creació artística en cadascuna de les seves contextualitzacions; és a dir, tot i que pogués ser aquest el motlle al qual s'aspirava, en cap cas el seu ús comportaria que les produccions executades poguessin ser titllades d'art gòtic, sinó de neogòtic. Aquesta idea ha hagut de ser provada: primer, a partir de la consulta de manuals d'art gòtic,¹² per a després acabar confrontant cadascun dels elements que trobàvem i que era rellevant considerar per tal de comparar les directrius de l'arquitectura gòtica catalana,¹³ amb la nòrdica i la francesa i com s'hi interrelacionen.

¹⁰ ARGAN, Giulio Carlo. “El revival.” A *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, per Giulio Carlo Argan et al., 7-28. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1977): 10.

¹¹ FUENTES CODERA, Maximiliano. “La Cataluña medieval en la construcción del nacionalismo *lligaire-noucentista*.” *Historia Contemporánea*, no. 45 (2012): 605-636.

¹² CIRICI I PELLICER, Alexandre. *Arquitectura gòtica catalana*. Barcelona: Lumen, 1973; KRUST, Hanno-Walter. “La tradición vitruviana y la teoría de la arquitectura en la Edad Media.” A *Historia de la teoría de la arquitectura*, editat per Alianza Editorial S.A, 35-48. Madrid: Alianza, cop. 1990 i ALBERT DE PACO, J. M. *El arte de reconocer los estilos arquitectónicos*. Barcelona: Editorial Óptima, S. L, 2007.

¹³ L'arquitectura gòtica catalana pot ser catalogada en tres períodes: el monàstic cistercenc; al XIII, el reial; al XIV i el burgès, al XV (CIRICI I PELLICER, Alexandre. *Arquitectura gòtica catalana*. Barcelona: Lumen, 1973): 8.) Aquesta estipulació és una visió que concep el transcurs de les arts d'una manera rígida i que els encasella com compartiments estancs. Una consideració que prenem en pines, així com em feia veure la doctora Alcoy; des d'un punt de vista sintètic, la tenim en compte, però essent conscients que son

Amb aquestes bases, el principal objectiu del treball és posar en valor la recuperació de l'art gòtic en el context català de finals del segle XIX i de principis del XX. Dos moments que congreguen en la consideració de l'historicisme medievalitzant i que, des de la nostra disciplina, poder interrelacionar-los és un motiu de deler personal. És una finalitat que ve d'un estudi introductor de confrontació de dos ambients i fórmules de creacions, en què s'ha prioritzat posar èmfasi en les similituds, en comptes de polaritzar-les. No neguem les discordances, perquè les hi ha, però, com s'especifica al mateix títol, la intenció ha estat estudiar "La recuperació del gòtic als panteons del Cementiri de Montjuïc (1883-1910)". És sota aquest marc que es fonamenta la darrera de les pretensions, que era submergir-nos en el domini funerari des de la Història de l'Art. El cementiris són recintes que amb poca freqüència són concebuts amb l'envergadura que els pertoca, sent oblidats o menystinguts, però mereixedors de ser dignament recordats i reivindicats com a camp d'estudi, atès que són espais de producció crucials per considerar el conjunt de les manifestacions de les arts. És per això que, des del punt de vista urbanístic i historicoartístic, Rodríguez Marín afirma que *"la arquitectura de una ciudad no puede entenderse en toda su integridad si no es contemplando a su vez el enorme esfuerzo creativo desplegado (...), donde podemos observar una gran diversidad estilística, tipologica y de materiales, a vez que la identificación de sus promotores y autores nos van proporcionando una lectura cultural y social de la Ciudad a la que pertenece el cementerio."*¹⁴

1.3. Metodologia

Pel que fa al mètode, el camí traçat s'ha iniciat amb l'estudi del Cementiri de Montjuïc, de caràcter general, per tal de recopilar tota la informació respecte a la seva estructura, el context i el destí que aconsegueix. El coneixement de la seva configuració ha estat primordial per familiaritzar-nos amb els diferents recintes i agrupacions i poder passar a plantejar-nos de quina manera es valorarien els panteons neogòtics alçats. Vam concloure que, donada la monumentalitat i la vasta extensió de l'indret, totes les construccions no podrien ser estimades, per això es va tenir en compte que, si les agrupacions 2, 3, 4, 5 i 8,

uns paràmetres que no s'adiuen amb la realitat de la producció de les arts, les condicions de les quals no s'inscriuen dintre uns límits tan purs i exactes.

¹⁴ RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José. "Despertar al museo dormido: valores históricos y culturales del cementerio de San Miguel". *Academia Malagueña de Humanidades "Santo Tomás"* (Málaga: Grupo33, 2006): 22.

era on major presència hi havia de panteons familiars, també seria on més n'hi hauria, de neogòtics. Unes quantes visites al cementiri van ser necessàries en aquest període, per tal d'habituar-nos a l'espai i per revisar els diferents panteons-capelles en estil neogòtic. El nombre d'obres a considerar continuava essent molt elevat, per això es va optar per seguir un criteri d'autoria i els que ens semblaven els més interessants, donada la seva fesomia. És en aquest punt transitori on es va considerar demanar cita prèvia a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona per poder consultar, *in situ*, els expedients i els plànols d'alguns dels panteons que en aquesta fase van ser contemplats. A continuació, es van sospesar les diferents possibilitats fins acabar de determinar aquells escollits, sense perdre de mira els límits temporals i espacials en què s'havia d'efectuar el treball i la seva càrrega. Una vegada els panteons van ser escollits, es va començar la recerca pròpiament dita del nostre objecte d'estudi: produccions artístiques que, en la disciplina de la Història de l'Art, són alhora la font directa d'estudi. Amb el llistat estipulat, nombroses visites al cementiri de Montjuïc han estat efectuades per tal de fer un treball de camp previ a la seva descripció, anàlisi i interpretació. Les fotografies preses han ajudat a anar corroborant els possibles dubtes que sorgien en el procés d'examinació. A la vegada, continuàvem indagant sobre l'historicisme medieval, el gòtic i el neogòtic i l'arquitectura del canvi de segle, en el context europeu i català, tant en l'àmbit urbà com en el funerari. En realitat, la consulta bibliogràfica no ha cessat fins el moment final, tot i que aquelles prioritàriament consultades han procurat ser seleccionades el més acuradament possible, tenint en compte el nucli i l'acotació del treball, per la qual cosa en hem vist obligats a posposar o descartar altres fonts concernents. Diverses biblioteques s'han visitat en aquest procés, entre les quals destaquem la Biblioteca Funerària de Cementiris de Barcelona, perquè ens va obrir les portes a accedir a un fons especialitzat. A més, la consulta fou del tot fructífera, puix a partir d'ella es va aconseguir poder consultar la tesi de llicenciatura que la doctora María Isabel Marín Silvestre, en 1986, va dedicar als corrents arquitectònics i escultòrics del Cementiri, donada la impossibilitat de consultar-la, en obert, al repositori de la Universitat de Barcelona. Gràcies a la seva amabilitat, es va poder revisar quins panteons havien estat documentats i analitzats. Amb aquesta base i algunes visites més al Cementiri, s'ha acabat confeccionant el treball que el lector té entre les mans.

Quants als enfocaments contemplats, en primer lloc, s'ha considerat la concepció formalista, entenent que és el conjunt de formes el que crea un estil. És una noció que no

podem obviar, puix qüestionem la recuperació d'un art passat i això ho fem des d'un examen estructural i comparatiu de les formes.¹⁵ Ens basem en una metodologia pròpia de l'escola alemanya en què Alois Riegl n'és representant. Prenem el seu llegat, perquè entenem que és just una voluntat artística (*kunstwollen*)¹⁶ –conduïda per la sensibilitat sociocultural d'una col·lectivitat– la que va dur al poble català a prendre l'estil gòtic,¹⁷ malgrat que les tesis de Puig es decantin vers el determinisme semperià. Això no obstant, “*la forma actual de comprendre l'art arquitectònic explica la conservació dels estils*”¹⁸, com ell titula un dels seus apartats; i és amb aquest raonament que diem que del gòtic se'n formula el neogòtic: un nou llenguatge originat en el si d'una època històrica, més enllà de la seva materialitat. És una concepció historiogràficament construïda, sí, però que, com Schapiro explica, és fonamental per tractar la seva formació, el canvi, les correspondències interiors, així com també és un criteri espai-temporal i un mitjà de relació,¹⁹ perquè el seu estudi històric ens dota d'una noció hegeliana fortament arrelada. Ara bé, tenim present que, com apunta Alcoy, ni les formes són neutres, ni en qualsevol cas són “*una simple erupción en la epidermis de la historia*”,²⁰ sinó que, tornant a Schapiro, són “*un sistema de formas con una cualidad y expresión significativa por medio del cual se hace visible la personalidad*” i, sobretot, “*el vehiculo de expresión de un grupo, con el que se comunican y establecen ciertos valores de la vida religiosa, social y moral, sugiriendo las formas de un modo emotivo.*”²¹

Tot estudi com el nostre, en bona mesura, no deixa d'estar atrapat en uns paràmetres formals. Nogensmenys, no sucumbim als valors dels *connoisseurs*, sinó que optem per eixamplar el camp de visió a l'estudi historicoartístic com un dispositiu cultural. Aquest fou el rumb predominant en la centúria passada que s'interrelacionava de manera

¹⁵ URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *Historiografía del arte* (Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2017): 82.

¹⁶ RIEGL, Alois. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1980.

¹⁷ Parlem d'*estil* i no de *gust*, perquè encara que sí que considerem la preferència que aquest darrer implica, ens situaria en el terreny de l'estètica i no pròpiament de la disciplina de la Història de l'Art, en què la recuperació d'un conjunt de característiques dotades d'un sentit, és a dir, l'*estil*, és l'objecte que ens ocupa. Així ho reflexiona també SALA GARCÍA, Teresa-M. “La classificació estilística en les arts decoratives del segle XIX. Algunes consideracions.” *Matèria*, no. 1 (2001): 216. Sobre aquest afer, vegeu BOZAL, Valeriano. *El gusto*. Navalcarnero (Madrid): A. Machado Libros, S. A., 2008.

¹⁸ PUIG I CADAFALCH, Josep. “Lleis històriques de la vida dels estils arquitectònics.” *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Vol. 14 (2000): 13-30.

¹⁹ SCHAPIRO, Meyer. “Estilo.” *A Estilo, artista y Sociedad, editat per Editorial Tecnos S. A.*, 71-118. Teoría y filosofía del arte (Madrid: Editorial Tecnos, S. A., 1999): 71.

²⁰ ALCOY I PEDRÓS, Rosa. “Creadores de estilo en el arte medieval.” *Matèria*, no. 1 (2001): 82.

²¹ SCHAPIRO, Meyer. “Estilo.” *A Estilo, artista y Sociedad, editat per Editorial Tecnos S. A.*, 71-118. Teoría y filosofía del arte (Madrid: Editorial Tecnos, S. A., 1999): 71.

bidireccional –inclús Panofsky va aplicar el marc hermenèutic de la *història sense noms wölffliana*²²– i del qual prenem el seu afany totalitzador, en rebutjar tractar les obres com a objectes aïllats. La seva imbricació en la cultura és una directriu que alguns formalistes tenien present, havent-se format sota l'aixopluc de Jacob Burckhardt, considerat el pare de la *història de la cultura*. És per això que, a banda d'una anàlisi descriptiva, ens hem assegurat de llegir les obres com a manifestacions culturals, considerant els preceptes baixmedievals que devien conèixer i sobre els quals s'han configurat, perquè, com adverteix Schlosser, tot repassant les fonts de la història de l'art medieval, “*no debemos pensar con todo que se trate únicamente de documentos iconográficos externos, de mayor importancia para la historia de la cultura que para la auténtica historia del arte; de hecho nos introducen en la esencia del arte medieval.*”²³ Aquesta unió és possible traslladar-la a l'època contemporània, prenent teories de culturalistes com la de Colquhoun, qui entén que “l'arquitectura pertany al món de les formes simbòliques en el qual tots els aspectes de l'obra es presenten de manera metafòrica, i no literal. Hi ha una lògica de les formes, que no és idèntica, però, a la lògica que intervé en la solució dels problemes empírics de la construcció. Els dos sistemes de pensament no són consecutius, sinó paral·lels.”²⁴ És una tesi clara que entén l'obra com un part d'un tot metonímic: “l'arquitectura pot existir únicament en el context de les seves condicions sociològiques, tècniques i econòmiques, i tan aviat com deixarà de fer-ho, morirà.”²⁵

És per això que, en darrer lloc, no podíem passar per alt l'enfocament historicosocial, el qual aporta el seu propi significat. La relació entre art i societat és plural i complexa, per això permeten ser llegides des de distintes posicions analítiques –sigui atenent als fenòmens artístics *i o en* una societat, o bé considerant l'art com un camp propi amb uns vincles relativament autònoms²⁶–. Això no obstant, allò social és sobretot un sistema de relacions en què la posició que els agents ocupen és del tot rellevant per analitzar com es reben i produeixen les manifestacions artístiques, com també la seva ideologia. Aquests dos aspectes són tinguts en compte a l'hora de tractar els panteons neogòtics, els quals no deixen de ser uns projectes encarregats per una determinada classe social. En tant que

²² “Wölfflin, Heinrich”, Lee Sorensen, <https://arthistorians.info/wolfflinh>. (Consultat el 18-12-2022).

²³ SCHLOSSER, Julius von. *El arte de la Edad Media*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1981): 54.

²⁴ COLQUHOUN, Alan. *El simbolisme cultural de l'arquitectura i la crisi del moviment modern* (València: L'Estel, 1974): 40.

²⁵ COLQUHOUN, Alan. *El simbolisme cultural de l'arquitectura i la crisi del moviment modern* (València: L'Estel, 1974): 43.

²⁶ Sobre això, podeu consultar HEINICH, Nathalie. *La sociologia del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

edificació, la casa mortuòria respon a una finalitat pràctica, però com a objecte sociocultural és un contenidor posseïdor de significats. La tríada art, cultura i societat contrarien la seva autonomia, així com defensa el pensament marxista, el qual apliquen historiadors de l'art com Hauser, Antal o Hadjinicolau. Seguint la metàfora de la superestructura i la infraestructura, es conclou que hi ha una relació recíproca i causal entre les dues capes, entre les quals l'art, com a part dels fenòmens ideològics, forma part de la primera. Totes elles condensen les creences i els interessos dels comitents que les encarreguen i de la classe dominant del sistema de classes imperant i que, en aquest cas, com recorda Argan, “*la época de los revivals coincide con la toma del poder por parte de la burguesía*”.²⁷ Una aplicació que ens revela com l'art neogòtic és reflex d'un grup dominant i de les seves aspiracions religioses i nacionals. Unes formulacions historicistes que beuen de la imatge de la tradició pàtria i que es reivindiquen com una gramàtica en harmonia amb els interessos i l'esperit cap on es vol caminar.

1.4. Estat de la qüestió

Si bé la consulta bibliogràfica ha estat extensa, pocs són els estudis que, des de la disciplina historicoartística, s'han dedicat al Cementiri de Montjuïc. Menys encara en trobem pel que fa a la recuperació del gòtic als seus panteons; no hi ha cap investigació específica que es dediqui pròpiament al seu estil historicista baixmedieval. És per això que, per tal de poder tractar la qüestió que ens ateny, el present treball s'ha abordat amb el suport de distints enfocaments i disciplines.

D'entrada, des del vessant funerari, les publicacions sobre el Cementiri de Montjuïc han estat fonamentals per poder situar adequadament l'objecte d'estudi dintre la necròpolis en què es troba. En particular, les guies que s'han dedicat a divulgar-lo ens han servit per introduir-nos en la seva història, en la seva configuració i en els apunts historicoartístics més rellevants, des del mateix moment de la seva creació fins a l'actualitat. Una atenció

²⁷ ARGAN, “El revival,” 14.

que ha estat dedicada per autors com Roca i Roca,²⁸ Sotillos,²⁹ Riera,³⁰ Aguadó,³¹ Torras³² i Martí-López,³³ entre d'altres, a nivell internacional. Articles de premsa del *Diario de Barcelona* i de *La Vanguardia* es feien ressò dels avanços de les obres del cementiri i dels panteons que es construïen, per això alguns dels seus números ens han permès fer-nos una idea de la valoració dels panteons neogòtics en l'època,³⁴ així com el recull per part de Pons i Trabal³⁵ o l'article de Vega y March.³⁶ Si les reflexions del darrer han estat instructives per comprendre l'art funerari a principis del segle XX, per al darrer terç del segle, no podíem obviar la tesi de Bohigas dels "cementiris com a catàlegs d'arquitectura"³⁷, ni la de Barey,³⁸ sobre el seu art "com a mirall d'una complexitat" i qui, alhora, fixa l'època d'esplendor del neogòtic català vers el 1880-1890.

Aquest estil fou el predominant en l'arquitectura funerària a Catalunya, com ho explica Lacuesta.³⁹ Una fenomen global de què es fan ressò nombrosos cementiris internacionals –amb casos precedents com el cementiri públic de Londres a Little Ilford, amb edificacions que prenen bé el gòtic primitiu o el flamíger, entre neogòtiques sepultures (1865),⁴⁰ el Cimitero Monumentale de Milà (1866), amb reminiscències del gòtic pisà,⁴¹ o el de Rookword (Flemington, Austràlia), amb estacions ferroviàries en estil gòtic radial

²⁸ ROCA I ROCA, Josep. *Barcelona en la mano: guía de Barcelona y sus alrededores*. Barcelona: E. Lopez, editor, 1884.

²⁹ SOTILLOS, Ángel. *Guía práctica del cementerio nuevo (sud-oeste)*. Barcelona: Librería religiosa, 1920.

³⁰ RIERA, Carme. *Els cementiris de Barcelona*. Barcelona: Edhasa, 1981.

³¹ AGUADÓ, Neus. *Guía del Cementerio de Montjuïc*. Barcelona: Institut Municipal dels Serveis Funeraris de Barcelona, 1993.

³² TORRAS, Albert. *El cementiri de Montjuïc*. Barcelona: Editorial Efadós, 2018.

³³ MARTÍ-LÓPEZ, Elisa. *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Cementiris de Barcelona S.A., 2008.

³⁴ BASSEGODA I MUSTÉ, Bonaventura. "Cuestiones artísticas: La Nueva Necrópolis de Barcelona." *Diario de Barcelona*, 15 de novembre, 1905.

³⁵ PONS I TRABAL, Joan Baptista. *Monumentos Funerarios coleccionados por Juan Sta. Pons, arquitecto*. Barcelona: Juan Santa Pons y C^a, S. en C^a. Editores, Librería "Arte y Ciencias". 46, Pelayo, 46. [19--].

³⁶ VEGA Y MARCH, Manuel. "Arte funerario." *Arquitectura y Construcción*, no. 124, (Novembre de 1902): 318-322.

³⁷ BOHIGAS, Oriol. "Los cementerios como catálogo de arquitectura". *CAU: construcción, arquitectura, urbanismo*, no. 17, (Gener/Febrer 1973): 56-58.

³⁸ BAREY, André. *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*. Barcelona: La Gaya Ciència; C. O. A. C., D.L, 1980.

³⁹ LACUESTA, Raquel i GALCERÁN, Margarita. "Arquitectura funeraria en Cataluña: del Ochocientos al Noucentisme." A *Una Arquitectura para la Muerte. I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos*, editat per Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 61-65. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1993.

⁴⁰ STEVENS CURL, James, "Arquitectura y paisaje en los primeros cementerios británicos," a *Una arquitectura para la Muerte. I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos*. ed. per Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1993), 155.

⁴¹ GINEX, Giovanna i SELVAFOLIA, Ornella. *Monumentale. Museo a cielo aperto* (Milà: Silvana Editoriale Spa, 2002): 6.

com a lloc de pas d'unes processons fúnebres inusuals⁴²–, com també dintre la demarcació territorial de l'Estat –com el pioner Cementerio Histórico San Miguel (1810), de Màlaga⁴³, el de Ntro. Padre Jesús de Murcia (1883)⁴⁴ o l'alacantí de Vinalopó (1886)⁴⁵. Per a Montjuïc, però, és la tesi de llicenciatura de la doctora María Isabel Marín Silvestre la que ha marcat un punt d'inflexió del tot rellevant,⁴⁶ puix estudia els corrents arquitectònics al nostre mateix recinte. Les seves consideracions generals sobre l'estil neogòtic en els panteons de predomini arquitectònic han estat uns fonaments claus sobre el qual desenvolupar el nostre treball, des d'una mirada concreta. Aquesta mateixa font fou una de les bases per al treball de final de màster de Montserrat Oliva,⁴⁷ el qual també s'ha considerat, ja que, tot i ser un estudi patrimonial i que posa èmfasi en les obres escultòriques, se centra en el Cementiri del Sud-oest i aporta dades rellevants.

D'una banda, però, cal matisar que el neogòtic no fou l'única opció artística que es va dur a terme en el període. Convivia amb altres -ismes, entre els quals predominava el Modernisme en l'àmbit català. Sobre aquesta darrera tendència era rellevant examinar estudis com els de Bassegoda,⁴⁸ Cirici⁴⁹ i Ràfols.⁵⁰ Una barreja de la qual es van fer ressò tant els edificis urbans com les necròpolis, com estudiava la doctora Alcoy al Cementiri

⁴² STEVENS CURL, James, “Arquitectura y paisaje en los primeros cementerios británicos,” 155.

⁴³ RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José. *Despertar al museo dormido: valores históricos y culturales del cementerio de San Miguel*. Academia Malagueña de Humanidades “Santo Tomás”. Màlaga: Editorial Grupo33, 2006.

⁴⁴ NICOLÁS GÓMEZ, Dora. *La morada de los vivos y la morada de los muertos: arquitectura doméstica y funeraria del siglo XIX en Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1994; “El estilo neogótico a finales del siglo XIX en la arquitectura funeraria del cementerio de Ntro. Padre Jesús y otros cementerios del municipio.” *Murgetana*, no. 85 (1992): 21-32.

⁴⁵ FRANCES MARTÍ, José, GARCÍA SIMÓN, José Luis i VARELA BOTELLA. “Vinalopó architetture funeraria: Cimiteri nel XIX. Architettura funeraria del Vinalopó: Los cementerios en los siglos XIX-XX.” *A Cimiteri multiculturali. 2º Congresso Specialistico Internazionale sui Cimiteri Monumentali: Conoscenza, Conservazione e Restyling*, editat per CICOP Italia. Centro Internazionale per la Conservazione del Patrimonio Architettonico-Italia, 65-83. Itàlia: CICOP Italia, 2013.

⁴⁶ MARÍN SILVESTRE, María Isabel. “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.” Tesi de Llicenciatura, Universitat de Barcelona, 1986.

⁴⁷ OLIVA ANDRÉS, Montserrat. “Patrimoni i gestió cultural del Cementiri de Montjuïc. Rutes per l'escultura de la mort.” Treball Final de Màster, Universitat Oberta de Catalunya i Universitat de Girona, 2019.

⁴⁸ BASSEGODA I NONELL, Joan. *Modernisme a Catalunya*. Barcelona: Edicions de Nou Art Thor, 1988

⁴⁹ CIRICI I PELLICER, Alexandre. L'arquitectura al temps del modernisme.” A *El temps del Modernisme. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1979/80*, editat per Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 102-121. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985.

⁵⁰ RÀFOLS, J. F. *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días. Tomo primero*. Barcelona: Editorial Millá, 1951; *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días. Tomo segundo*. Barcelona: Editorial Millá, 1953 i *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días. Tomo segundo*. Barcelona: Editorial Millá, 1954.

de Lloret de Mar.⁵¹ És en la línia d'aquesta investigació que ens hem emmirallat, ja que, a banda de l'anàlisi de les sepultures, tracta el context funerari, social i cultural com a marc. D'altra banda, el neomedievalisme va desplegar-se en el conjunt de l'arquitectura civil i religiosa, pública o privada, dintre la producció de les arts. Per a constatar que aquesta era assenyalada com la idònia, per bona part de teòrics, ha calgut l'aproximació al pensament d'arquitectes de l'època, mitjançant els treballs Poblador⁵² sobre el neogòtic i les propostes de quina devia ser l'arquitectura nacional, així com el mateix Domènech i Montaner anunciava a *La Renaixensa*, el 1878.⁵³ Un article que ha estat recurrentment citat per als estudiosos que investiguen sobre l'assumpte i, per tant, una font ineludible. Com explica Fontbona⁵⁴ sobre el neomedievalisme català i com analitzen Moneo Vallés i Solà-Morales Rubió, arquitectònicament,⁵⁵ i Fuster i Martí, en vincle amb la literatura,⁵⁶ hi havia una pretensió que lloava la tornada al passat que prenia el model propugnat per teòrics com Pugin, Viollet-le-Duc o John Ruskin. Que el gòtic era l'art millor considerat a Anglaterra, com és lògic, és un fet que es palesa als treballs de Cerdà i Surroca⁵⁷, i així s'ha constatat mitjançant l'aproximació a la traducció dels textos de Ruskin⁵⁸ i del seu deixeble, William Morris.⁵⁹ Una lloança que fou compartida per Viollet, als seu

⁵¹ A l'espera del nou llibre sobre el recinte que la doctora publicarà, amb una nova mirada i dades actualitzades, consulteu ALCOY I PEDRÓS, Rosa. "Aspectos artísticos del nuevo cementerio de Lloret de Mar: 1891-1912." Treball fi d'estudis, Universitat de Barcelona, 1982 o *El Cementiri de Lloret de Mar. Indagacions sobre un conjunt modernista*. Lloret de Mar: Ajuntament de Lloret de Mar, 1990.

⁵² POBLADOR MUGA, "El descubrimiento de la arquitectura medieval: Josep Puig i Cadafalch." A *Leciones de los maestros: aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española. Seminario celebrado a Saragossa, 26, 27 i 28 de noviembre de 2009*, coord. per María Pilar Biel Ibáñez i Ascensión Hernández Martínez, 91-110. Saragossa: Institución "Fernando El Católico" (C.S.I.C), Excma. Diputación de Zaragoza, 2011 i "El neogótico y lo neomedieval: nostalgias del pasado en la era de la industrialización." A *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*, editat per Concha Lomba i Juan Carlos Lozano, 119-144. Saragossa: Institución "Fernando El Católico" (C.S.I.C), Excma. Diputación de Zaragoza, 2014.

⁵³ DOMÈNECH I MONTANER, Lluís. "En busca de una arquitectura nacional." *La Renaixensa: periodich de literatura, ciencias y arts*, T. 1, no. 4 (28 de febrer de 1878): 149-160.

⁵⁴ FONTBONA I DE VALLESCAR, Francesc. *Neomedievalismes al segle XIX. Lliçó inaugural del curs 1999-2000*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2000.

⁵⁵ MONEO VALLÉS, José Rafael i SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi de. *Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet le Duc*. Monografía 1.17. Composición-Curso doctorado. Barcelona: ETSAB, 1975.

⁵⁶ FUSTER I MARTÍ, Albert. "Literatura y arquitectura en el cambio de siglo. Diversidad de lo moderno." Tesi doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2014.

⁵⁷ CERDÀ I SURROCA, Mariàngela. "Neomedievalisme dins el Modernisme català". A *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes / LVII. Miscel·lània Joaquim Molas*, Vol. 2, coordinat per Josep Massot i Muntaner, 137-155. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008 i

⁵⁸ RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla, 2000

⁵⁹ MORRIS, William. *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocràcia*. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2013.

Dictionnaire,⁶⁰ perquè representava l'esperit religiós, així com enraona Panofsky⁶¹ per la seva vinculació al pensament escolàstic, i nacional, ja que amb aquesta finalitat patriòtica fou exaltada la Catalunya medieval, segons afirma Fuentes Codera, des d'un punt de vista històric.⁶² Amb tot, unes idees que no podem obviar per ser la tria estilística dels panteons estudiats i són l'opció més idònia per a exaltar les glòries catalanes i l'espiritualitat de la burgesia. L'auge d'aquesta classe es correspon amb l'època dels revivals historicistes, com explica Argan.⁶³ L'historiador de l'art italià és una referència obligada per tractar aquest assumpte i les seves tesis ens han servit per interrogar el seu significat i, a partir d'aquestes reflexions, qüestionar la terminologia "eclecticisme".

Per últim, dintre el ventall d'interpretacions sobre l'estil, hem optat per seguir les tesis d'autors com Riegl, Schapiro o Puig i Cadafalch.⁶⁴ A l'apartat "El llenguatge arquitectònic del gòtic al neogòtic català" s'han repassat els elements formals i ornamentals considerats propis de l'estil baixmedieval català, tot contrastant-los alhora amb els d'altres països, per discernir les semblances i dissemblances en la configuració dels panteons. Per a aquest fi, ens hem valgut de les característiques distintives que en determinen diferents estudiosos sobre el període, en l'àmbit català,⁶⁵ i d'altres manuals, de caràcter més general.⁶⁶ Prenem les paraules de Solà-Morales per declarar que, malgrat que no tots ells són medievalistes, el que destaca en cadascun d'ells és "la relació que en els seus llibres és capaç de proposar i desenvolupar entre els fets arquitectònics i altres fets artístics i culturals d'una mateixa època".⁶⁷ Una anàlisi que s'ha arrodonit atenent als

⁶⁰ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle/ Architecture. Tome 1-9*. Paris: Édition Bance-Morel, 1854-1868.

⁶¹ PANOFKY, Erwin. *Arquitectura gòtica y pensamiento escolástico*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1986. [A Gothic Architecture and Scholasticism. Latrobe, Pennsylvania: The Archabbey Press, 1951.

⁶² FUENTES CODERA, Maximiliano. "La Cataluña medieval en la construcción del nacionalismo *lligaire-noucentista*." *Historia Contemporánea*, no. 45 (2012): 605-636.

⁶³ ARGAN, Giulio Carlo. "El revival." A *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, per Giulio Carlo Argan et al., 7-28. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1977.

⁶⁴ RIEGL, Alois. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1980; SCHAPIRO, Meyer. "Estilo." A *Estilo, artista y Sociedad, editat per Editorial Tecnos S. A.*, 71-118. Teoría y filosofía del arte (Madrid: Editorial Tecnos, S. A, 1999): 71.

PUIG I CADAFALCH, Josep. "Lleis històriques de la vida dels estils arquitectònics." *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Vol. 14 (2000): 13-30.

⁶⁵ PLADEVALL I FONT, Antoni (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 2*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2002-2009. També algunes consideracions referides a CIRICI I PELLICER, Alexandre. *Arquitectura gòtica catalana*. Barcelona: Lumen, 1973.

⁶⁶ ALBERT DE PACO, J. M. *El arte de reconocer los estilos arquitectónicos*. Barcelona: Editorial Óptima, S. L., 2007.

⁶⁷ Vegeu les consideracions de Solà-Morales a: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. "Alexandre Cirici. 1914-1983." <https://www.escriptors.cat/autors/ciricia/idees> (Consultat el 26-7-2023).

estudis dedicats a l'art del gòtic per part de Julius von Schlosser⁶⁸ i Michael Camille,⁶⁹ així com d'altres com Busch i Lohse, per a l'arquitectura europea particularment.⁷⁰

⁶⁸ SCHLOSSER, Julius von. *El arte de la Edad Media*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1981.

⁶⁹ CAMILLE, Michael. *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Madrid: Akal, 2005.

⁷⁰ BUSCH, Harald i LOHSE, Bernd. *Arquitectura del gótico en Europa*. Madrid: Ediciones Castilla, S. A., 1965.

2. L'arquitectura neogòtica del canvi de segle

L'anhel de resurrecció artística se'ns presenta com una constant històrica. Si bé al segle XVIII, amb el Neoclassicisme, s'apostava per fer reviure les formes clàssiques que triomfaven durant l'època clàssica grecolatina, a finals de la centúria, el moviment romàntic va dirigir aquesta mirada vers el món medieval. Les excavacions i campanyes arqueològiques estaven orientades cap a les civilitzacions primitives europees, considerades la font de la saviesa. És per això que tot erudit, estudiós o aficionat havia de realitzar el viatge del *Grand Tour*, on podria admirar les ruïnes i els marbres que, junt les creacions artístiques de l'època, eren lloades i interpretades de manera ideal. Una mirada mitificada que va començar a perdre pes i a considerar altres períodes.

Països com Anglaterra mai van deixar de posar el focus d'atenció en el medievalisme, no obstant això, és el 1742, amb la publicació del tractat *Gothic Architecture Improved by rules and proportions*, de l'arquitecte Batty Langley, que el gòtic va començar a enlairar-se com l'objecte d'estudi de gran interès. En la pràctica, obres com l'Inverary Castle (1745-1761), a Escòcia, de Robert Morris o la casa de Strawberry Hill, a Twickenham (1748-1753), del literat Horace Walpole marquen un indicatiu del tipus de construccions vindran durant els següents segles, on el neogòtic era un estil ja assentat. A Àustria, la construcció dels castells com el de Guillem IX de Hesse (1790-1799), a Kassel, o el de Francesc II (1798-1801), a Frazensburg, exemplifiquen unes primeres edificacions a centreeuropa que es vinculen amb l'illa britànica.⁷¹

A principis del XIX, l'observació de les restes i l'aproximació subjectiva per mitjà de les emocions van deixar de ser metòdicament aplicades, així com la mimesi, que va substituir-se pel recurs retòric de l'ècfrasi, que tractava, “*según Krieger, de “pedirle al lenguaje que, a pesar de su caracter arbitrario y de su temporalidad, se detenga en una forma espacial” a fin de salvar el abismo entre objeto y sujeto, y de certificar, a través de la narración que presenta ante el sujeto, el recuerdo y la vigencia de su vinculo.*”⁷²

Una introducció romàntica que permetia establir un vincle amb l'arquitectura històrica, puix més que una anàlisi superficial, implicava fer parlar l'obra per poder endinsar-se en ella, de manera emotiva.⁷³ Aquesta nova forma de procedir fou aplicada per arquitectes

⁷¹ FONTBONA I DE VALLESCAR, *Neomedievalismes al segle XIX. Lliçó inaugural del curs 1999-2000*, 6.

⁷² FUSTER I MARTÍ, “Literatura y arquitectura en el cambio de siglo. Diversidad de lo moderno,” 28.

⁷³ FUSTER I MARTÍ, “Literatura y arquitectura en el cambio de siglo. Diversidad de lo moderno,” 28.

com el francès Eugène Viollet-le-Duc, qui, després d'acomplir amb les pautes i l'enfocament academicista regulat, es va decantar per una metodologia que li permetés penetrar en la història, en la memòria i en la identitat d'allò estudiat. Va acabar posicionant-se amb una preferència cap al l'estudi del món medieval, com el crític d'art i teòric anglès John Ruskin. Tot i que eren antagonistes quant als procediments a seguir en la restauració patrimonial, ambdós privilegiaven l'art gòtic com el més esplendorós. El darrer argumentava aquesta primacia al capítol "The Nature of Gothic", dintre de *The Stones of Venice*, vol. II (1853), atenent que els artífexs gòtics resolien els elements morals de les edificacions des d'una directa i interna religiositat i amb l'amor que professaven al treball.⁷⁴ Aquests valors constituïen el motor d'unes creacions artístiques que no es podien comparar amb la manera d'operar en l'actualitat. Com afirma A. Ferrer, "desde el primero de los escritos de Ruskin, *The Poetry of Architecture* de 1838, hasta uno de los últimos de Viollet-le-Duc, la *Histoire de l'habitation humaine* de 1875, la arquitectura y la casa son entendidos como la condensación de la historia humana. (...) Tanto Viollet como Ruskin describen al sujeto sensible y a la vez creador que es víctima de esta tensión entre vida y muerte, entre pasado y presente, en una dicotomía sobre la que se desarrollará gran parte de la creación literaria de la segunda mitad del s. XIX."⁷⁵

Al llarg del vuitcent, aquest enfocament va anar calant a mesura que el romanticisme es generalitzava en tots els camps i, en especial, en el de les arts. El sentimentalisme, el somni o la identitat eren alguns dels trets que componien l'ideari dels artistes i teòrics, entre els quals destaca l'anglès Augustus Welby Northmore Pugin com un dels preferents en l'àmbit arquitectònic. A les seves primeres publicacions, com *Gothic Furniture* (1835) o *Contrasts* (1836), ja feia una defensa fèrria de l'art gòtic en comparació a qualsevol altre i, sobretot, amb el de la cultura secular. Un pensament que apel·lava l'estil identitari anglès i que fou nombrosament acceptat per la societat britànica fins al punt que l'arquitecte Charles Barry va demanar-li que participés amb ell en la reconstrucció de l'incendiat Palau de Westminster. Aleshores ja s'havia autoproclamat com serf del cristianisme –per si en quedava dubte, un any després va publicar *The true principles of pointed or Christian architecture* (1841)–, però si el que calia era respectar l'estil nacional i tradicional de cada territori, el *gothic revival* era l'opció més oportuna per al Parlament.

⁷⁴ FUSTER I MARTÍ, "Literatura y arquitectura en el cambio de siglo. Diversidad de lo moderno," 30-31.

⁷⁵ FUSTER I MARTÍ, "Literatura y arquitectura en el cambio de siglo. Diversidad de lo moderno," 32.

Mentre que el terme *romànic* fou creat per l'historicisme del XIX, la paraula *gòtic* ja era emprada al segle XV per referir-se a l'art ogival. Ambdós s'originaren per ser aplicats a l'arquitectura, amb el sentit pejoratiu que acompanyava la percepció de l'Edat Mitjana com una època obscura que havia de ser cosa de gots i bàrbars; considerada indigna per a l'Europa de les llums. Una visió positiva d'aquest període va capgirar la seva significació com una època modèlica per als moviments dels nazarens germànics i dels preraphaelites anglesos. Teòrics com William Morris es van fer ressò de qualitats que presentava l'estil *perpendicular*, havent-se submergit en lectures com *Past and Present* (1843), de Thomas Carlyle, o *The Stones of Venice* (1851-1853), de John Ruskin, i es va abanderar no només de la seva estètica, sinó també de la seva ideologia i del model de treball gremial.⁷⁶ Per a ell, l'arquitectura era “*el verdadero «arte democrático», que comprende y resume todas las artes populares.»*⁷⁷

La ferotge industrialització anglesa va comportar unes condicions de treball mecàniques i mecanicistes que ofegaven el proletariat. En aquest ambient de Revolució Industrial, l'ordre social i els modes de producció van ser alterats. El moviment catòlic *Oxford Movement* va oferir una primera via d'escapament de la rígida societat victoriana per a ell i el preraphaelita Edward Burne-Jones. Es van conèixer a la Universitat, mentre aquell cursava els estudis de Teologia, i prompte van fer bona lliga, ja que ambdós apreciaven les històries fantàstiques i sagrades de temps passats front a l'utilitarisme i la febre per la maquinària. Practicaven un idealisme evasiu que els va portar a exaltar el treball cooperatiu i manual del sistema gremial i a prescindir de la lògica de la raó liberal; i és que l’“*homo economicus*” era la eterna protesta de la “*filosofia de la vida*” romàntica⁷⁸ que s'havien proposat de transformar. Després de tantejar l'arquitectura de la mà del

⁷⁶ Així es constata al seu assaig *How we live and how we might live* (1887), on afirma: “[...] Mantengo que el estado de competencia del hombre con el hombre es propio solo de las bestias, y que el de asociación es humano; creo que el paso de la competencia subdesarrollada de la Edad Media, aherrojada por las relaciones personales del feudalismo y los intentos de asociación de los trabajadores gremiales, a la competencia del *laissez-faire* plenamente desarrollada del siglo XIX, está haciendo surgir de su propia anarquía, y por los mismos medios por los que intenta perpetuarla, un espíritu de asociación fundado en ese antagonismo que ha producido todos los cambios previos en la condición humana y que un día abolirá todas las clases, adoptará forma definida y práctica y sustituirá la competición por la asociación en todo lo que se refiere a la producción e intercambio de los medios de vida. Más aún, creo que, dado que ese cambio será beneficioso en múltiples formas, también dará especial oportunidad para un renacimiento del arte, que ahora agoniza, sofocado por las talegas del comercio competitivo.” MORRIS, *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocracia*, 107.

⁷⁷ MORRIS, *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocracia*, 17.

⁷⁸ HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. 3, trad. Per A. Tovar i F. P. Vayas-Reyes (Barcelona: Editorial Labor, 1993), 127.

neogòtic George Edmund Street i la pràctica plàstica dels preraphaelites⁷⁹ –fortament inspirada en els primitius flamencs i en les mítiques llegendes del cicle artúric, tenien la pretensió de crear pintures pures i sinceres que expressaren la glòria divina que domina abans de l’art de Rafael–, Morris es va adonar que el seu domini es trobava en les arts decoratives i, amb l’èxit de la companyia Morris, Marshall, Faulkner & Co. que en 1875 va esdevenir Morris & Co, es va proclamar el màxim exponent de les Arts & Crafts.⁸⁰ Amb seus dissenys d’estampacions de motius naturals, si almenys no podia acabar amb les desigualtats socioeconòmiques, sí que tenia la voluntat d’oferir uns articles bells per a la decoració de la llar que pogueren pal·liar, en arribar a casa, la dura jornada laboral a la fàbrica. La seva famosa divisa “*I do not want art for a few, any more than education for a few, or freedom for a few*” (“No vull l’art per a uns pocs, així com tampoc l’educació per a uns pocs, o la llibertat per a uns pocs”) fa palès el seu ideari: un socialisme utòpic que vol acabar amb els privilegis promoguts per la diferència de classe.⁸¹

2.1. El neogòtic català

A Catalunya, els romàntics no van fer seves les tesis marxistes de la lluita de classes com el motor de història, amb l’enfrontament entre proletariat i capital que anunciaven Friedrich Engels i Karl Marx, al *Manifest comunista* (1848), en ple any de Revolucions. El fervor pel medievalisme va arribar unes dècades després i es va reivindicar com un gust burgès. El Modernisme va abraçar, com a part de la seva estructura profunda, un *neomedievalisme estilitzat* que, segons Cerdà i Surroca, s’inspira “en l’imaginari medieval: cavalleria, heràldica, trobadors, gremis artístics i artesans, jocs florals,

⁷⁹ Sobre els Preraphaelites, podeu consultar BARRINGER, Tim. *Reading the Pre-Raphaelites*. New Haven: Yale University Press, 2012; MOREL, Guillaume. *Les préraphaélites. De Rossetti à Burne-Jones*. Paris: Éditions Place des Victoires, 2015 i BIRCHALL, Heather. *Preraphaelitas*. Köln: Taschen, 2018. També vaig fer el següent treball: CÀNOVAS I CARCELLER, Paula, *Comentari historicoartístic de La Belle Iseult (1858): una anàlisi metodològica comparada*. Treball per a l’assignatura Historiografia i Teoria de l’Art, Màster en Estudis Avançats en Història de l’Art, Universitat de Barcelona (2022).

⁸⁰ El Museu Nacional d’Art de Catalunya (MNAC) va dedicar a William Morris i el moviment de les Arts and Crafts una exposició, el 2018, el catàleg de la qual es pot consultar: FONTÁN DEL JUNCO, Manuel i ZOZAYA ÁLVAREZ, María (com.) *William Morris i companyia: el moviment Arts & Crafts a Gran Bretanya. (Exposició celebrada a Madrid, Fundación Juan March, del 6-VIII-2017 al 21-I-2018, i a Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, del 22-II-2018 al 21-V-2018)*. Madrid: Fundación Juan March/Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 2018.

⁸¹ Sobre el seu ideari, hi ha el pòstum treball de Thompson: THOMPSON, E. P. *William Morris. De romàntic a revolucionari*. València; Institució Alfons el Magnànim Centre València d’Estudis i d’Investigació, 1988. i la Tesi doctoral de la professora Calvera: CALVERA, Anna. “Sobre la formació del pensament de William Morris.” Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1988.

cerimònies rituals, tradicions o santoral. Però, ahora, en l'encertada recuperació, dins aquest món canviant, del rondallari, cançoner, llegendari, mitologia populars i tradicionals".⁸² Unes tradicions folklòriques i medievals que eren reivindicades com l'origen de la cultura artística catalana,⁸³ tenint com a model el nou tarannà dels països europeus que s'estenia arreu i, com és evident, també va arribar al territori de parla catalana.⁸⁴ Un amor a l'Edat Mitjana es professava en la primera generació romàntica a Catalunya, així com s'encarrega de fer-ho veure Maestre.⁸⁵ En la dècada dels trenta, però, encara seria un moment massa prest per referir-se amb bons ulls al valor patrimonial medieval: si bé la crema de convents del 1835 i el discurs antigoticista de Renart i Arús així ho anuncien,⁸⁶ l'enrenou de veus d'indignació sobre la destrucció del convent dominic de Santa Caterina, la publicació de *Los condes de Barcelona vindicados* (1836), de Pròsper de Bofarull, o la referència a obres medievals als volums I i II de Pau Piferrer sobre Catalunya, a *Recuerdos y bellezas de España* (1839), de Francesc Xavier Parcerisa⁸⁷, començaven a anivellar la balança. En les següents dècades, el pes va acabar

⁸² CERDÀ I SURROCA, "Neomedievalisme dins el Modernisme català," 140.

⁸³ A CERDÀ I SURROCA, "Neomedievalisme dins el Modernisme català," 141, es reproduïx el següent fragment d'una conferència sobre la *Pintura gòtico-catalana en el siglo XV*, pronunciada a l'Ateneu Barcelonès, el 31 d'octubre de 1892, per l'escriptor i crític d'art Raimon Casellas. És una mostra esclaridora per entendre la lectura de l'art medieval en marc cronològic que proposem, per això el reproduïm aquí també: "No busquemos, pues, el arte catalán en el renacimiento italiano, que coincidió con su muerte; busquémosle en los siglos anteriores, en los que tuvo de abundante y próspero, aunque naturalmente informado en los ideales y caracteres de aquellos tiempos que para Cataluña lo fueron de poderío y esplendor (...) La suerte que corriera la pintura gòtico-catalana debía ser forzosamente la del Norte, ya que nuestra arquitectura ojival otra cosa no permitía (...) se produjo, a la mitad de aquel siglo, esta obra insigne que llamamos: La Virgen de los Concelleres, precioso incunable donde va contenido todo el canon de la pintura moderna, que acababa de nacer en los Países Bajos." Un posicionament que ha estat també valorat per la doctora Alcoy, a ALCOY, Rosa. "La Catalogna alla ricerca dell'Italia Medievale: pittura, studi, ideologia e immagini." A *Medioevo: arte e storia. Atti del convegno internazionale di studi Parma, 18-22 settembre 2007*, editat per Arturo Carlo Quintavalle, 316-339. Milà: Electa, 2008.

⁸⁴ Sobre això, vegeu CERDÀ I SURROCA, Mariàngela. *Els preraphaelites a Catalunya. L'art total: modernisme simbolista*. Barcelona: Ònix Editor, 2017.

⁸⁵ Vegeu MAESTRE, Vicente. "La visió romàntica de l'arquitectura gòtica catalana," a *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, dir. per Antoni Pladevall i Font (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2002-2009), 315-318.

⁸⁶ Així ho exposa Francesc Fontbona: "L'any 1836 l'arquitecte i intel·lectual Francesc Renart i Arús deïa en un discurs a l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona que els temples gòtics derivaven de la «depravación del gusto romano», i tot i que els valorava «por su espaciosidad, magnificiencia y gentileza y por la armonía de sus partes en general» acabava dictaminant que eren «en particular destestables». Sobre això ho deïa no per les característiques tècniques dels monuments gòtics, que ell aprovava, sinó pel seu ornat, que el considerava «en todo absurdo y desarreglado, y todo, en fin, una mala entendida profusión de irregularidades continuas».", a FONTBONA I DE VALLESCAR, *Neomedievalismes al segle XIX. Lliçó inaugural del curs 1999-2000*, 2000.

⁸⁷ Com diu el seu títol complet, està "destinada a dar a conocer sus monumentos, antiguedades, paisajes etc.", entre les quals es difonien obres artístiques d'interès històric com la Catedral, a PIFERRER, *Recuerdos y bellezas de España. Tomo I: Cataluña. 1ª parte. Ilustración de Francisco J. Parcerisa*. Barcelona: Ediciones Facsímiles de la Editorial Barcino. Facsímile de la edició de 1839. Barcelona, 1939, III A.T.), 775. Podeu consultar també l'obra escanejada lliurement, en línia, per la Biblioteca Nacional de España, a <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000187033&page=1>. (Consultat el 26-6-2023).

per situar-se cap al costat contrari, amb la instal·lació de les estàtues de Jaume I i de Fiveller, a la nova porta de la Casa de la Ciutat de Barcelona, el 1841, per Josep Bover, la iniciativa que va suposar en l'època la reproducció de la *Creació de l'escut del casal de Barcelona* (1843), a Roma, per Claudi Lorenzale o la creació de la Comissió de Monuments Històrics i Artístics de la província de Barcelona (1844). En arquitectura, un dels primers exponents del neogòtic fou la remodelació del Palau Reial de Barcelona (1846) com el nou Pla de Palau o l'església parroquial neoromànica de les Corts (1848), per Josep Oriol Mestres. Als anys cinquanta, nombrosos arquitectes van començar a optar per aquesta tendència medievalitzant, entre els quals destaca Elies Rogent: des d'un disseny de convent neogòtic (1851) com a projecte final a l'Academia de San Fernando fins a la projecció de l'edifici de la Universitat de Barcelona (1863-1868). Aquest model fou emprat, sobretot, per als edificis civils i religiosos, com la façana de la Catedral de Barcelona –projecte d'Oriol Mestres, del 1860, que fou acabat per August Font, entre 1887-1990–.⁸⁸ I més encara si tenim en compte que, amb l'expulsió dels jesuïtes de França (1886), molts d'ells van acabar refugiant-se a Catalunya, on demanarien la construcció de parròquies i esglésies, per seguir professant el seu ofici –i, possiblement, amb el neogòtic francès com també l'estil patri de les veïnes terres franques–.⁸⁹ L'ús d'aquests en l'espai públic respon a un “*universalismo*” que compartien teòrics de tots els camps socials i humanístics, com Eugeni d'Ors i Prat de la Riba, per als qui “*el sustrato de esta idea y de la edificación mitológica que el segundo hizo de la Ciudad como entidad substitutiva en términos retóricos, pero equiparables en términos prácticos, de la de la nación.*”⁹⁰ Un referent simbòlic en què resulta del tot digne seguir el llegat des fundadors llegendaris de la pàtria catalana. Un llegat que es tradueix en l'adopció del model medieval dels òrgans juridicolegislatius, així com la llengua i el conjunt de les manifestacions artístiques.

⁸⁸ Per al conjunt de dades esmentades, vegeu FONTBONA I DE VALLESCAR, *Neomedievalismes al segle XIX. Lliçó inaugural del curs 1999-2000*, 7-10. El mateix autor va dirigir una obra de cinc volums dedicada al Modernisme català: FONTBONA I DE VALLESCAR, Francesc (coord.). *El Modernisme*. Barcelona: Edicions L'Isard, 2004. Algunes d'elles també són referides per VÉLEZ, Pilar. “Vies de difusió de l'estètica gòtica,” a *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, dir. per Antoni Pladevall i Font (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2002-2009), 318-321.

⁸⁹ BAREY, *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, 87.

⁹⁰ FUENTES CODERA, “La Cataluña medieval en la construcción del nacionalismo lligaire-noucentista,” 635.

A l'espai domèstic, el fenomen neogòtic també va tenir la seva amb la confecció d'un repertori d'interiors.⁹¹ A les façanes de l'Eixample, el goticisme hi tenia certa presència, però sovint estant subjecte al predomini d'una factura modernista que revestia els habitatges nobles com florits jardins verticals. La *Casa Terrades*, popularment anomenada la Casa de les Punxes (1905) és una construcció preferent, atès que Josep Puig i Cadafalch va aplicar tant elements gòtics per a la part ornamental com per a l'estructural, ja que "l'arquitecte té consciència de l'estil i l'estudia, i se li revela com una manifestació òptima per a algunes de les noves obres que haurà d'encarar".⁹² La projecció d'aquest immoble de sis torres coronades per sis agulles còniques mostra el coneixement dels professionals catalans de l'arquitectura gòtica europea.

És obvi que no podem entrar a valorar el ric ventall d'edificacions barcelonines que es van executar seguint un estil neogoticista. Com afirmava el mateix Puig, "és ple de dificultats parlar d'arquitectura, que és un art hermètic fins per als qui el practiquen, sacerdots d'un misteri que no sabem esbrinar."⁹³ Aquest adverteix que la manca de coneixement de les fórmules pot acabar convertint la pràctica artística en un folklore.⁹⁴ Aquest no és el cas del *revival historicista*, per molt que alguns s'esforcin a creure-ho, ans el contrari: tota construcció presenta certs punts enigmàtics i reconèixer-ho palesa la voluntat d'enfrontar-se a un exercici d'autocrítica i de millorar. La humilitat és el primer pas per aconseguir superar-se a un mateix en la *praxi*, així com comptar amb els coneixements tècnics adequats. El seu bagatge estava format per unes bases sòlides⁹⁵ i, a

⁹¹ Segons apunta Teresa-M. Sala, el neogòtic sol ser titllat, als documents de l'època, com "gòtic modernitzat", a SALA GARCÍA, Teresa-M. "La classificació estilística en les arts decoratives del segle XIX. Algunes consideracions." *Matèria*, no. 1 (2001): 212.

⁹² Així ho constata la doctora R. Alcoy, a *Art i encanteri. Teoria de la representació medieval i postmedieval* (Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2021): 88. La mateixa autora va dedicar un llibre a la tasca de restauració que Puig i Cadafalch va dur a terme, a ALCOY I PEDRÓS, Rosa i BESERAN I RAMÓN, Pere. *Puig i Cadafalch i la restauració de monuments*. Barcelona: Institut Amatller d'Art Hispànic, 2002. A més de la recent publicació sobre l'arquitecte català: GÓMEZ, Víctor. *Josep Puig i Cadafalch i la recerca de la modernitat*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019. Aquesta aportació segueix l'atenció que historiadors de l'art han dedicat anteriorment a l'arquitecte i polític català, com BASSEGODA I NONELL, Joan. *Puig i Cadafalch*. Barcelona: Nou Art Thor, D.L., 1985; PERMANYER Lluís i CASALS, Lluís. *Josep Puig i Cadafalch*. Barcelona: Polígrafa, cop. 2001 o ALCOLEA, Santiago. *Puig i Cadafalch*. Barcelona: Institut Amatller d'Art Hispànic, Lunwerg, cop. 2006.

⁹³ PUIG I CADAFALCH, "Lleis històriques de la vida dels estils arquitectònics." *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 13.

⁹⁴ PUIG I CADAFALCH, "Lleis històriques de la vida dels estils arquitectònics," 24.

⁹⁵ Així ho repassa la doctora Lacuesta, en el cas de diferents arquitectes, com LACUESTA, Raquel. *La història de l'art de l'arquitectura català explicada per arquitectes. Discurs d'ingrés de l'acadèmia electa Il·lma. Sra. Dra. Raquel Lacuesta Contreras, llegit a la Sala d'Actes de l'Acadèmia, a Casa Llotja, el dia 18 de juny de 2014. Discurs de resposta de l'acadèmic numerari Il·lm. Sr. Francesc Fontbona i de Vallescar. Barcelona, 2014.* Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2014. En el cas de Puig i Cadafalch particularment, vegeu FREIXA, Mireia i RIU-BARRERA, Eduard (ed.). *Josep Puig i Cadafalch*

més de conèixer la cultura pròpia, s'havien assegurat de mantenir-se al corrent del que ordien els seus veïns estrangers.⁹⁶ Així com ells, la tendència medievalista fou pressa en plena Renaixença per bastir vertaderes obres d'art en èpoques tan complexes com a l'anomenada *fin de siècle*.

2.2. Una cruïlla de corrents

Simbolisme, modernisme i noucentisme són alguns dels apel·latius referits al tipus d'art que conviu a la Catalunya de tombant del segle XIX-XX: una cruïlla en què tradició i modernitat es presenten com els dos eixos en què es configuren els corrents.⁹⁷ És durant la dècada transitòria del 1880 i 1890, que va excel·lir el neogòtic, segons precisa A. Barey.⁹⁸ Amb ell, un seguit de novetats van filtrant-se des de França, des de la literatura a la resta de les arts⁹⁹ (pintura, escultura, literatura, vitralls, forja, arts del llibre,¹⁰⁰ etc.). Autors insignes dins de la literatura catalana se'n feien ressò, com Apel·les Mestres –el qual confessa, *La Casa Vella – Reliquiari* (Barcelona, 1912), que “l'edat-mitja palpitava en mi, més com un somni, com el record d'una vida viscuda, d'una altra infància molt allunyada”,¹⁰¹–, Santiago Rusiñol –amb les seves narracions i exposicions al Cau Ferrat, amb als finestrals gòtics que l'Ajuntament de Sitges rebutjava¹⁰²–, Alexandre de Riquer –qui recorre a un medievalisme idealitzant, per exemple, a *Rosablanca (Conte romàntich)*– o Prudenci Bertrana –amb la catedral gòtica de Girona com a protagonista

fach, arquitecte de Catalunya (1867-1956). Recull de les actes del Congrés celebrat els dies 18-21 d'octubre de 2017 i altres escrits dedicats. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2021.

⁹⁶ DOMÈNECH I MONTANER, “En busca de una arquitectura nacional,” 156: “Mes ¿per que repetir lo que ja han fet popular en volums complerts Viollet-le-Duc, Boutmy y tants y tants y tants altres?”

⁹⁷ SURROCA I CERDÀ, Mariàngela. “Modernisme: Transvasament de correnties.” A *Actes del Quinzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Universitat de Lleida, 7-11 de setembre de 2009. La literatura i les arts. Vol 2.*, coordinat per Imma Creus Bellet, Maite Puig, Joan Ramon Veny Mesquida, 175-181. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, 2010. Sobre el Noucentisme, veieu també LACUESTA, Raquel, PUIGVERT, Joaquim M. i VIDAL I JANSÀ, Mercè. “Models i referents internacionals en l'arquitectura i el paisatge urbà noucentistes.” A *Noucentismes. El Noucentisme català en el context cultural europeu*, editat per Jordi Falgàs i Joaquim M. Puigvert, 31-66. Girona: Documenta Universitaria, Universitat de Girona i Fundació Rafael Masó, 2020.

⁹⁸ BAREY, *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, 86.

⁹⁹ ALCOY I PEDRÓS, Rosa. *El Cementiri de Lloret de Mar. Indagacions sobre un conjunt modernista* (Lloret de Mar: Ajuntament de Lloret de Mar, 1990), 36-37.

¹⁰⁰ Recentment s'ha publicat el següent article sobre com també la producció de llibres va formar part d'aquesta onada goticista: RAMAZZA, Elena. “Ripensare i confini: l'incursione degli architetti modernisti nel lettering di ispirazione medievale”, *LOCUS AMENVS*, núm 20 (2022), 117-138.

¹⁰¹ CERDÀ I SURROCA, “Neomedievalisme dins el Modernisme català,” 142.

¹⁰² CERDÀ I SURROCA, “Neomedievalisme dins el Modernisme català,” 144.

de *Josafat* (1906)–, entre molts altres. Un elenc d’homes que lloen el model de dona lànguida i virtuosa, com la *Belle dame sans merci* o la *Donna angelicata* estilnovista. Un cas ben palès són els versos de *La muntanya d’ametistes* (1908 i 1933) de Guerau de Liost, el sonet final del qual evoca la *Divina Commedia* (1308-1320), de Dante, on fa figurar la mateixa Beatriu a dalt del gòtic pinacle.¹⁰³

La transformació urbana i arquitectònica va alterar la producció funerària. Un repertori de solucions estilístiques van ecllosionar als cementiris que van ser vistos com un espai d’interès rellevant: com a dipòsit d’un tresor arqueològic i històric,¹⁰⁴ segons E. Horstein apuntava el 1868, i com un art funerari, en paraules de Vega y March, el 1902.¹⁰⁵ En bona mesura, sorgeix perquè la nova classe burgesa està disposada a invertir en la producció d’una sepultura que “es transforma en “monument”, en maqueta respecte a la seva funció original; en maqueta que ha invertit el seu caràcter de projecte per a convertir-se en resultant”.¹⁰⁶ Una consideració patrimonial, tenint en compte que en aquell últim terç de segle es van celebrar mostres pioneres d’art antic –l’*Exposición Retrospeciva* (1867), per l’Academia de Bellas Artes de Barcelona, o la *Exposición arqueológico-artística* (1868), a Vic– i que les organitzacions que es van engendrar –com l’Associació Catalana d’Excursions Científiques i l’Associació d’Excursions Catalana, que constituïrien el posterior Centre Excursionista de Catalunya, i l’Asociación Artístico-Arqueológica de Barcelona– feien una important labor en la promoció del col·leccionisme i, sobretot, en la defensa de la conservació. Per tant, una sensibilitat per la preservació dels objectes artístics que va tenir l’Exposició Universal de Barcelona de 1888 com la gran fita d’exhibició dels béns artístics i culturals del poble català.¹⁰⁷

L’alcalde Francesc de Paula Rius i Taulet va impulsar aquesta nova infraestructura per reanimar l’economia que havia estat debilitada per la crisi de la Febre de l’Or (1876-

¹⁰³ El sonet de *La muntanya d’ametistes* diu així: “Oh, Beatriu eterna! Oh poesia santa! / De la natura deixo el cercle i, admirat, / te trobo com un àngel de clara llum ornat / que espera, dret encara, al viantant que canta.” CERDÀ I SURROCA, “Neomedievalisme dins el Modernisme català,” 153-154.

¹⁰⁴ Així ho constata la cita que es recull a ALCOY I PEDRÓS, *El Cementiri de Lloret de Mar. Indagacions sobre un conjunt modernista*, 27.

¹⁰⁵ VEGA Y MARCH, “Arte funerario.” 320.

¹⁰⁶ ALCOY I PEDRÓS, *El Cementiri de Lloret de Mar. Indagacions sobre un conjunt modernista*, 30.

¹⁰⁷ Així consta a CORNUDELLA, Rafael, FAVÀ, Cèsar i MACÍAS, Guadaira. *El Gòtic a les col·leccions del MNAC*. Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya; Lunwerg, D.L, 2011): 9 i també al següent treball dedicat a les exposicions artístiques que van tenir lloc durant aquesta etapa a la ciutat de Barcelona: OJUEL SOLSONA, Maria. “Les exposicions municipals de belles arts i indústries artístiques de Barcelona (1888-1906).” Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2014 i a GARCIA CLAVERO, Manel. “Vers la modernitat. Les exposicions internacionals de Belles Arts de Barcelona 1902-1918.” Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2023.

1878), que a tants havia enriquit, però *a gran pujada, gran baixada*. Aquest mateix alcalde ja abans havia ideat, com a part del paquet de mesures que haurien de capgirar la desastrosa economia, la creació d'un nou cementiri, el qual era necessari per donar resposta a la superfície saturada del neoclàssic cementiri de Poblenou. Contràriament a aquest, on el neoclàssic hi predominava entre la confluència d'estils, l'arquitectura funerària del de Montjuïc va estar marcada per l'empremta del neogòtic.¹⁰⁸ És un fet propi dels necròpolis finiseculars i d'aquesta manera queda documentat, sigui en textos d'època o posteriors. Per tant, un camp interessant historicoartísticament parlant al qual ens endinsarem per mirar de dictaminar la transcendència que va tenir la recuperació de l'estil del gòtic als seus panteons. Tanmateix, no perdem de vista que és una manifestació rica i àmplia on juguen un paper el conjunt de les arts; l'escultura, la forja i els vitralls acompanyen l'arquitectura en la noció wagneriana d'art total.¹⁰⁹

¹⁰⁸ BAREY, *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, 116.

¹⁰⁹ Richard Wagner va recuperar el terme *Gesamtkunstwerk* (traduït com "obra d'art total"), del filòsof alemany Karl Friedrich Eusebius Trahdorff, a *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst* 2 Bde. (1827), al seu *Art and Revolution* (1849).

3. Els panteons neogòtics del Cementiri de Montjuïc

*“Le capital et l’art se sont associés pour faire de Montjuich une grande oeuvre qui honore les ancêtres et soit un titre de gloire pour les générations futures”.*¹¹⁰

3.1. Un cementiri a la carena de la muntanya

El 17 de març de 1883 s’inaugurava a Barcelona el Cementiri de Montjuïc¹¹¹ que, com un temple clàssic, se situava d’esquenes a la ciutat i donava la benvinguda als mariners a l’oceà de l’asfalt. També conegut com el Nou o el del Sud-oest, aquest nou espai va alçar-se a la carena de la muntanya, a una altitud entre 50m i 150m, com una monumental iniciativa de renovació urbana i que cobria una necessitat davant la manca d’espai de l’antic cementiri del Poblenou. La construcció fou impulsada per l’alcalde de Barcelona d’aleshores, Francisco de Paula Rius i Taulet, qui va encomanar el projecte a l’arquitecte Leandre Albareda i Petit. Una vegada efectuat l’acord municipal d’obres del 24 de febrer de 1882,¹¹² dos mesos més tard de l’acord del gener de 1883, la nova necròpolis va obrir les seves portes. Només una part estava acabada, però hi havia un anhel en mostrar les fites ciutadanes per remeiar la situació de penombra amb l’especulació financera, d’uns, i les penúries i la pobresa que havien d’afrontar, d’altres, que va accelerar els esdeveniments. Així, el 22 de març de 1883 més de tres mil persones van visitar la carena sud-oest on es va emplaçar i el 22 d’agost del mateix any, va acudir-hi el rei Alfons.¹¹³

Aquest lloc que anteriorment havia estat ocupat per terrenys agrícoles va presentar-se com la ubicació ideal, davant l’escassetat d’espai que ofegava la ciutat que no podia seguir el ritme del creixement econòmic i demogràfic accelerat. Amb la industrialització, no només s’hi van alçar fàbriques, magatzems o alts forns, també nous habitatges per al

¹¹⁰ Paraules d’una guia de l’època recordades per BAREY, *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, 117.

¹¹¹ La diferent nomenclatura per la qual es coneix el Cementiri ha estat objecte de certa confusió i també de controvèrsia etimològica. Segons l’historiador Agustí Duran, el nom provindria del terme hebreu *Mons Judaicus*, cosa que es convé amb les inscripcions datades del segle VII i XIV, de l’antic cementiri jueu, en funcionament fins la destrucció del call, sobre el qual es va fundar la necròpolis contemporània, així com s’explica a AGUADÓ, *Guia del Cementiri de Montjuïc*, 49-50.

¹¹² RIERA, *Els cementiris de Barcelona*, 191.

¹¹³ MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.” (Tesi de Llicenciatura, Universitat de Barcelona, 1986), 15.

proletariat que va emprendre l'èxode rural cap a la gran urbs amb la promesa d'un treball que hauria de portar-lo a una vida millor. L'activitat frenètica i les aglomeracions van incentivar una onada d'epidèmies i una mala salubritat que s'havia de contrarestar, seguint l'higienisme i el racionalisme tecnològic com a principi urbà. El cementiri va aconseguir amb la ubicació, tal com s'explicitava a l'informe funerari de 1858 realitzat per un equip multidisciplinari de professionals –Joaquim Gil i Josep de Letamendia; catedràtics de Medicina, Francesc Domènech, catedràtic de Química i Josep Arnau, professor d'ornat de Belles Arts–.¹¹⁴

La càlida rebuda del cementiri Nou contrasta amb el rebuig del primer cementiri municipal de Barcelona: el de Poblenou, inaugurat el 13 de març de 1775, però que no fou reprès fins el 1768, una vegada el bisbe Josep Climent va aconseguir una àrea amb propietats que anteriorment havien estat en mans dels jesuïtes.¹¹⁵ La configuració pionera d'aquest recinte mortuori va avançar-se a l'ordre de la Real Cèdula que el monarca Carles III va promulgar el 3 d'abril de 1768 en què s'implantava la obligatorietat de construir els cementiris als afores i d'incloure les sepultures dintre dels temples. Una norma que va estendre's havent pres com a model la satisfactòria experiència que la mateixa reialesa havia dut a terme dos anys abans, al Real Sitio de la Granja de San Ildefonso.¹¹⁶ Premissa il·lustrada que resultava massa innovadora per ser abraçada per la ciutadania. Aquest canvi es va implantar com a conseqüència d'un seguit de Reials Ordres que van succeir-se amb regularitat.¹¹⁷ Tot i això, les mentalitats es regien encara pel costum del soterrament dintre el recinte urbà, al costat de les parròquies, i amb les sepultures en terra, a prop de les seves llars. La clausura dels antics fossars parroquials fou un fenomen generalitzat arreu d'Europa a finals del XVIII, guiat per l'imperatiu de lleis científiques i medicosanitàries com l'higienisme que prevenien la propagació de malalties, alhora que promovien un nou paradigma urbà. Aquest caràcter epidèmic no fou una novetat en

¹¹⁴ AGUADÓ, *Guia del Cementiri de Montjuïc*, 21.

¹¹⁵ VENTEO, Daniel. "El cementerio de Poblenou: memòria de la Barcelona contemporània." *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, no. 65 (hivern 2005): 9.

¹¹⁶ RODRÍGUEZ MARÍN, "Despertar al museo dormido: valores históricos y culturales del cementerio de San Miguel". *Academia Malagueña de Humanidades "Santo Tomás"*, 9.

¹¹⁷ Aquestes es troben publicades a l'apartat dedicat als cementiris de la Secció Legislativa del *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña* (Vid, Anuario para 1914, pp. 22 i 23 de la "Sección Legislativa), així com s'explicita en ALCOY, Rosa. *El cementiri de Lloret de Mar* (Santa Coloma de Farners: Ajuntament de Lloret de Mar, 1990), 23. La doctora Alcoy remet a les següents obres que podem consultar sobre aquest assumpte: González Díaz, Alicia. "El Cementerio español en los siglos XVIII y XIX." *Archivo Español de Arte*, t. 43 (1970): 289-320; Redondo Cantera, María José. "Aproximación a la escultura funeraria española del siglo XIX." *II Congreso de Historia del Arte* (Valladolid, Octubre de 1978): 145-150; Redonet, Luís. "Enterramientos y cementerios." *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXX (1947): 131-170; a més dels Reglaments destinats a l'ordenament dels cementiris.

l'època, el que sí que ho va ser fou la manera d'encarar aquestes problemàtiques: per primer cop aquests efectes van ser tractats des d'una perspectiva sociosanitària i no com una condemna apoteòtica amb què s'havia de lidiar. La pràctica funerària va sotmetre's a ser reformada amb la construcció de cementiris de nova planta extramurs i de recinte tancat, cosa que va comportar la introducció d'una tipologia i, com a conseqüència, que la mort fos un assumpte de gestió pública, finançada per iniciativa particular o per fons públics. L'Església veure com se li refutava un monopoli administratiu que havia gaudit des d'antull, motiu pel qual va situar-se en el banc de l'oposició.¹¹⁸ Tanmateix, a tocar les portes del segle XIX, es va anar assimilant la nova configuració que es regia per les mateixes directrius urbanístiques que la ciutat, aplicant el nou pla ortogonal en quadrícula, encara que amb solucions específiques que s'adaptaren a la seva topografia. Una complexa tasca que requeria d'una planificació idònia i que va comportar que els cementiris s'estructuraren “*como un reflejo de la moderna planificación urbana y de la arquitectura coetánea: la arquitectura de autor.*”¹¹⁹

El disseny d'Albareda per a Montjuïc era monumental, amb una àmplia part d'accés en forma el·líptica i un capella central que constituïria el centre del conjunt. Aquest es dividia en dues zones de la mateixa mida que confluirien amb els diferents departaments i serveis. La realitat, però, fou que mentre que el costat oest sí que va ajustar-se al traçat acordat, l'est va patir problemes topogràfics que suposaren que el punt neuràlgic de la plaça romangués en pendent. La divergent alçada del relleu va poder salvar-se amb la implantació de graderies, que anivellaven a la vegada que servien com a rutes d'accés. Les escales del bell mig constituïen el camí més curt, si no, les irregulars i canviants vies pavimentades oferien una opció més llarga però idònia per a oferir una adequada comunicació a tots els indrets.¹²⁰ Així doncs, una superfície que es veia com una transposició innovadora on “*se combina el caracter monumental de los cementerios de*

¹¹⁸ Sobre el refús eclesiàstic a la implantació d'aquesta nova tipologia, n'és una mostra significativa l'afectació que s'expressa en les tesis de textos com Gaume, Monsenyor. *El Cementerio en el siglo decimonono o la última palabra de los solidarios*. Barcelona, 1878. Així es fa constar en ALCOY I PEDRÓS, Rosa. *El Cementiri de Lloret de Mar. Indagacions sobre un conjunt modernista*. Lloret de Mar: Ajuntament de Lloret de Mar, 1990.

¹¹⁹ LACUESTA i GALCERÁN, “Arquitectura funeraria en Cataluña: del Ochocientos al Noucentisme,” 62.

¹²⁰ MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 10-11.

Génova y Pisa con el tipo de los parques funerarios de Nueva York y Filadelfia”¹²¹, segons s’advertia a la guia de *Barcelona en la mano: guia de Barcelona y sus alrededores* (1884).

Entre 1883 i 1910 va desenvolupar-se la primera etapa constructiva que correspon al primer projecte del cementiri. En el primer any, la capella estava acabada i comptava amb una panòpia d’elements necessaris per a l’acte de benedicció que s’efectuaria el 17 de març. Només hi havia tres panteons acabats, a banda d’unes poques tombes entre nínxols i hipogeus. Molts estaven en vies de construcció, és per això que no es va perdre temps en sepultar el primer cadàver del cubà José Fontrodona i Vila, a la Via de Sant Josep (número 14 de l’agrupació 3a). Les obres avançàvem a poc a poc, i és que hi havia constants modificacions i dificultats financeres que afectaven el projecte, com també va passar en l’Eixample d’Ildefons Cerdà. En tot cas, els periòdics locals del *Diario de Barcelona* i *La Vanguardia* es feien ressò de les bones noves de l’evolució del cementiri i anunciaven dades com una subhasta de nínxols de dipòsit i la construcció lateral de la porta de la via de Santa Eulàlia, que tot i ésser concebuda com un accés provisional, continua avui sent una de les principals.¹²² El 1885, l’arquitecte Albareda declarava que estaven enllestits els plans del traçat de la capella central, entre galeries, hipogeus i panteons.¹²³ El 1886, hi havia bancs per al descans, plantacions noves per al cultiu de vegetació i certs elements com cartel·les i fonts que li donaven forma. El 1887, es van realitzar millores rellevants, així com noves plantacions, el dipòsit de cadàvers que antecedia la gran escalinata, nous graons i prolongacions en les vies durant el 1888, a més de 6.000 hipogeus i 60 carrers entre vies i agrupacions que s’alçaren en 1890. La seva aparença començava a veure’s arrodonida en la dècada, malgrat que molts serveis es trobaven encara en espais temporals, però ja era una obra lloada en els mitjans. Valga d’exemple un fragment del *La Vanguardia* que assegurava que “*uno de los cementerios que merecen la preferencia del público, desde el día en que se inauguró hace siete años, es el cementerio nuevo, debido a su pintoresca situación, la belleza de sus perspectivas, el gusto que en general preside tanto las construcciones particulares como en la disposicion del mismo.*”¹²⁴ En els següents vint anys, van acabar per succeir-se constants

¹²¹ ROCA I ROCA, *Barcelona en la mano: guia de Barcelona y sus alrededores*, 251.

¹²² MARTÍ-LÓPEZ, *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*, 37.

¹²³ Així consta en *Diario de Barcelona*, el l’edició del matí del dijous 19 de març de 1885, com es recull a MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 22.

¹²⁴ MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 32. Per obtenir una major precisió sobre la integració dels diferents elements

reformes, entre les quals cal destacar les diferents ampliacions del recinte catòlic, del lliure i la incorporació d'un de nou, el 1905, de caràcter protestant.¹²⁵ Des del punt de vista historicoartístic, cal remarcar el fet que la Junta de Cementeris va acordar ornamentar les tombes i els panteons amb frisos de mosaics venecians dibuixats pel mateix Albareda¹²⁶, que el 1892 fou elogiat perquè “*la impresión general que produce el cementerio del Sudoeste, es la misma que causan las nuevas necrópolis de las ciudades del extranjero, porque en ellas reina la suntuosidad artística*”¹²⁷ o pel seu “*aspecto grandioso, con su variedad inmensa de Construcciones funerarias y sus jardines, combinación feliz del carácter de los cementerios italianos con los parques fúnebres de las principales ciudades de América del Norte*”¹²⁸, en 1894. Una bona valoració artística que no cessa en els anys i que el situen com el preferent per a la ciutadania de Barcelona.¹²⁹

Pel que fa a la tipologia del cementiri, és un recinte natural obert –en raó que uns límits materials establerts impediéssin un creixement orgànic i el comprimirien en excés– i que s’inscriu dintre el model dels de muntanya: una gran escalinata d’accés actua com l’eix longitudinal que conflueix en una gran plaça porticada a partir de la qual s’obren altres espais. A banda i banda, diferents terrasses-camí condueixen a les diferents agrupacions. Si els cementiris de Mataró i de Lloret de Mar es caracteritzen perquè els panteons se situen en un primer terme una vegada sobrepassada la porta d’entrada i altres, com els d’Arenys de Mar i el de Cambrils,¹³⁰ perquè els panteons s’ubiquen en les terrasses superiors; podríem dir que la monumentalitat de Montjuïc l’ha dut a configurar-se com un model híbrid, puix tot i que en primera instància sembla contemplar la primera

constructius del cementiri, vegeu les millores detallades anualment a MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 91.

¹²⁵ MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 174.

¹²⁶ MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 34.

¹²⁷ Així consta en *La Vanguardia*, a “Los Cementerios”, nº 4306, dimarts 1 de novembre de 1892, p. 1-2, segons recull MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 29.

¹²⁸ Així consta en *La Vanguardia*, a “La Semana en Barcelona”, nº 4136, diumenge 4 de novembre de 1894, pàg. 1, segons recull MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 45.

¹²⁹ Es diu que, a diferència d’altres cementiris de la ciutat de Barcelona, “*En el del Sudoeste en cambio, la traza general, la belleza de sus lineas, las hermosas obras de arte que encierra, las diferentes perspectivas de que goza, son alicientes que motivan la preferencia del público*”. Així consta en *La Vanguardia*, a “Notas Locales”, nº 4848, dimarts 3 de novembre de 1896, p. 2, segons recull MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 49.

¹³⁰ LACUESTA i GALCERÁN, “Arquitectura funeraria en Cataluña: del Ochocientos al Noucentisme,” 62.

tipologia, l'expansió del recinte ha acabat unint ambdues per poder allotjar un vast nombre de sepultures. No en va, podria haver-se emmirallat amb altres cementiris de disseny racional i ornamental. I és que Montjuïc –com tots els cementiris de l'època– és un projecte que té en compte les diverses necessitats i les inclinacions religioses i socials. D'una banda, això es palesa en els distints recintes que hi ha, puix que a banda del catòlic predominant, hi ha un recinte lliure per al soterrament dels agnòstics, els maçons o els d'altres –o cap– creences espirituals. Una dicotomia que és un símptoma de progrés en l'època, tenint en compte la religió imperant, així com també cal destacar un espai per als fetus avortats, el tanatori i les instal·lacions medicoforenses i de serveis administratius dintre el jardí de tall versallesc. D'altra banda, expressa l'organització jeràrquica del sistema capitalista atorgant uns compartiments diferenciats que són tancats en una classificació social esglaonada: panteons, hipogeus, altres sepultures de major o menor mida, nínxols disposats en fileres amuntegades i fosses comunes, en les quals ni un sol rètol recorden el difunt.¹³¹

Diferents categories d'edificació que es construeixen segons el nivell socioeconòmic de l'usuari que l'habitarà i de la família que ha de costejar-la. Una estructura que es vertebrava a partir de la propietat, com sempre ha estat, atès que abans ja només reis i nobles s'enterraven a les esglésies. Al tombant el segle XIX, veiem com es continua reflectint aquesta jerarquia, malgrat les aspiracions de construir una societat més democràtica i progressista, però encapçalada per la classe dirigent en què el mateix Albareda s'inclouia.

El 1911, un altre projecte ideat per Pere Falqués va substituir la concepció inicial que havia començat perfilar-se una trentena d'anys abans. Tanmateix, entre les aportacions que va idear el primer com a arquitecte i dissenyador del recinte, destaquen les línies que acoten els distints sectors del cementiri en l'emplaçament, així com també la part més antiga construïda i la porta que roman dempeus. Petjades que, junt a les sepultures edificades, són un rastre que ens permet reescriure la primera fase de la més gran i important necròpoli de la ciutat comtal.

¹³¹ Aquesta distinció ens la recorda TORRAS, *El cementiri de Montjuïc*, 65 i també es deixa veure a MARTÍ-LÓPEZ, *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*, 27, puix se cita l'oferta de preus establida la classe social, per al Cementiri de Poblenou, d'acord amb un document datat de 1843: "Compra d'una sepultura, 36 duros; enterrar un cadàver, 1 pesseta; compra d'un nínxol, 4 duros; enterrar un cadàver, 2 rals; sepultures comunes, 3 pessetes (els pobres, de franc)." Aquells que no podien pagar la sepultura eren soterrats a la fossa comuna.

3.2. Els panteons neogòtics

El cementiri de Montjuïc acull distintes modalitats de sepultures. Els panteons es revelen com les tombes més colossals i que despertem un major interès historicoartístic davant altres tipologies més ordinàries i austeres.

El terme *panteó*, prové del mot llatí “*pantheon*”, el qual ve i del grec “*pántheon*”, conformat per la unió de *pan* (tot) i *theos* (déu), així doncs, la seva definició més exacta des del punt de vista etimològic és la de “Temple dedicat als déus”.¹³² Aquesta noció pot semblar que no s’adeqüi al motiu o a la funcionalitat que demanda un cementiri, actuant com a espai de sepultura per a una persona corrent. Si indaguem una mica més en el seu significat, però, entendrem que la paraula que a l’Antiga Roma s’emprava per a les edificacions que erigien culte a les deïtats paganes, més tard va passar a ser utilitzada també per a aquelles construccions que es consagraven a la memòria d’homes il·lustres. El més popular d’època clàssica és el Panteó de Roma o simplement d’Agripa, en al·lusió al seu constructor. Més tard restaurat per Adriano, va esdevenir un arquetip per a nombroses edificacions sepulcral i encara avui roman en l’imaginari col·lectiu després de tants segles. El neoclàssic Jacques-Germain Soufflot va prendre aquesta tipologia, al XVIII, per alçar una església en honor a la santa patrona de París: santa Genoveva. Ara bé, a diferència de l’originari caràcter sagrat, la promulgació d’un ideals laics amb la Revolució Francesa (1789) van dur l’arquitecte francès a destinar-la com a homenatge de grans personalitats nacionals. Aquesta dedicatòria va promoure que, des de llavors, aquesta índole constructiva fos entesa com un monument funerari, sovint col·lectiu, que agrupava tombes reials, eclesiàstiques, d’honorables i, per extensió, d’un qualsevol grup de mortals. Aquesta segona accepció del terme és la que ens interessa, atenent al marc cronològic i social en què es van configurar els distint tipus de panteons del Nou Cementiri que, a finals del segle XIX, a Barcelona.

Com dèiem, aquestes obres en l’era contemporània es construeixen a la memòria de persones corrents, però sempre amb un marcat component social elevat. La burgesia s’imposa com l’estrat que corona el nou sistema de classes imperant amb la Revolució Industrial. Bona part d’ells se sotserren en el recinte catòlic, la qual cosa no ens ha d’estranyar, puix a banda de ser la religió de predominant envergadura en totes les capes

¹³² *Diccionario técnico: arquitectura y construcción* (Barcelona: Instituto Monsa de Ediciones, S. A, 2001), 375.

de la societat, més encara s'arrela a les capes benestants; els interessos compartits forgen una aliança institucional. Per tant, d'entre les diferents tipologies, l'edificació considerada de primera categoria –com no ser-ho, si s'associa a les divinitats– resulta la idònia per desplegar el prestigi social i econòmic de les famílies de llinatge noble i industrialment enriquides. Així doncs, de la mateixa manera que l'Eixample s'omplia d'immobles luxosos que eren objecte d'admiració, la llar funerària era confeccionada amb els mateixos paràmetres estètics i econòmics que van fer del cementiri un nou terreny especulatiu. Aquests van començar a impregnar el recinte des del 1884, tot i que, a condició de la seva prompte datació, són d'una mida petita i d'un caire més intimista.¹³³ En particular, els catòlics solen constituir-se d'una capella amb altar, generalment erigida en pla terrenal, i d'una cripta que allotja els sepulcres.¹³⁴ La seva arquitectura és variada, nogensmenys, dintre els diversos estils que hom pot contemplar, en conjunt transmeten una austeritat majestàtica que ateny a l'objectiu d'ostentació que, com indica el seu sentit intrínsec, “afalaga la vanitat”¹³⁵.

Des del punt de vista estilístic, la barreja lingüística¹³⁶ és la tònica i, dintre la pluralitat, el model historicista esdevingué la preferència estètica més nombrosa. El neogòtic i el neoromànic van ser les tendències principals per a les construccions datades de finals del segle XIX i principis del XX–la qual cosa s'entén amb el fenomen dels *revivals* explicat adés–, en una habitual combinació d'uns primers motius pròpiament modernistes que construïen l'ornamentació vegetal i floral. La producció funerària del modernisme català ha estat elogiada atès que en l'acte de visita als difunts ens trobem contemplant obres dels grans noms de l'arquitectura (Puig i Cadafalch, Sagnier o Gallissà) i l'escultura modernista i noucentista (Campeny, Clarasó o Llimona). Per a alguns, com Bohigas, la seva execució no és tant potent com la ciutadana,¹³⁷ tanmateix, el que importa és que reprenien fórmules historicistes, sobretot les medievalitzants. La unió d'aquests tarannàs complica l'establiment d'uns límits purs que no siguin fàcilment difusos, és per això que s'ha optat per classificar aquests casos com obres eclèctiques. La mescla i continuïtat

¹³³ MARTÍ-LÓPEZ, *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*, 184.

¹³⁴ CALZADA ECHEVARRÍA, Andrés. *Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003), 596.

¹³⁵ DIEC2. Institut d'Estudis Catalans. “Ostentació.” <https://dlc.iec.cat/Results?EntradaText=ostentaci%C3%B3&operEntrada=0> (Consultat el 26-7-2023).

¹³⁶ A BOHIGAS, “Los cementerios como catálogo de arquitectura”. *CAU: construcción, arquitectura*, 57-58, es distingeix, en grans trets, quatre grans grups estilístics en l'art funerari: les formes clàssiques (gregues o romanes), les formes barroques, els revivals immediats d'estils històrics o exòtics (neogòtic, neoegepi, neoromànic, neobizantí, neoàrab, etc.) i noves interpretacions formals.

¹³⁷ BOHIGAS, “Los cementerios como catálogo de arquitectura,” 58.

artisticocultural entre la tradició i la modernitat fou ben rebuda fins al punt que, en la recerca d'un estil nacional català,¹³⁸ s'abanderaven les primogènites formulacions del gòtic com a fonament d'una singular fesomia urbana. Ha estat amb el pas dels temps, però, que la mirada al passat ha estat pervertida com un revisionisme retardatari que ha abocat a l'oblit la valoració d'un sistema arquitectònic que fou el predilecte per tants.

La preferència arquitectònica del neogòtic es configura de la mà de la vertebració urbanística: el cementiri eclèctic i modernista, a diferència del neoclàssic, s'estructura a partir d'un seguit de parcel·les individuals tant la burgesia com els mateixos artistes despleguen la seva potencial virtuositat. La representativitat social es regia o bé per una moderna noció de clam a la pèrdua de l'existència –representada habitualment amb figures femenines, d'esplendorosa i jove bellesa, de to melancòlic, que personifiquen el lament i la preocupació de la vida caduca del *Cant Espiritual* (1909-1910) de Joan Maragall–, o bé per una exultació religiosa que té una punyent càrrega simbòlica que s'elabora com una crida cap a l'eternitat, el nou estadi de la vida que promet el món celestial. El revival s'adequa a aquesta segona pretensió, ja que reprèn un antic sistema de formes simbòliques que resulten, a la vegada, innovadores, puix passa per alt les clàssiques d'arrel pagana que envaïen el segle passat. Aquestes aplicacions “*representan mejor que cualquier otro estilo una determinada estabilidad de la burguesía, afianzada por unas estructuras ideológicas que, en el caso de la muerte, se concretaban en la seguridad de una trascendencia religiosa y en la ineludible correlación virtud-premio de felicidad eterna*”, com explica Bohigas.¹³⁹ L'eternitat i la glòria espiritual fou anunciada, de manera excepcional, per algunes famílies com la Batlló amb un panteó neoegipci (1889),¹⁴⁰ excavat a la roca, obra de Josep Vilaseca. Altres, com la nissaga dels Amatller, van inclinar-se pel període altmedieval en la comanda d'una massissa església neoromànica, a mode de capella-panteó (1912-1915), a Emili Sala Cortés. En Montjuïc, però, les tombes neogòtiques constitueixen la base del cementiri, perquè si el que es tractava era d'apel·lar al més-enllà celestial, la historiografia artística s'havia encarregat de sepultar aquest com el moviment que, de manera prodigiosa, expressava la glòria en el món terrenal. Així, el neomedievalisme va sobrepasar els límits temporals de

¹³⁸ DOMÈNECH I MONTANER, “En busca de una arquitectura nacional,” 149-160.

¹³⁹ BOHIGAS, “Los cementerios como catálogo de arquitectura,” 58.

¹⁴⁰ Vegeu la fitxa monogràfica a MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 163-175.

l'historicisme i va instaurar-se “*por tradición catolico-funeraria*”,¹⁴¹ fins i tot ben entrat el segle XX.

3.2.1. L'anàlisi estilística d'una tipologia

La distribució dels panteons neogòtics s'integra dins la dispersió tipològica que caracteritza el conjunt. Les agrupacions 6, 7 9 i 11 estan poblades generalment per nínxols, al contrari que les agrupacions 2, 3, 4, 5 i 8, on hi ha una acusada presència de panteons familiars isolats que creen, ensems, un conjunt heterogeni.¹⁴² A base d'aquest fonament, és també en aquestes darreres superfícies on la represa de l'estil baixmedieval s'exhibeix en major llustre i quantitat.

La doctora María Isabel Marín Silvestre fa, per primera vegada, a la tesi de llicenciatura *El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.* (1986), un treball de catalogació de cinquanta sepultures, les quals comenta detalladament fruit d'una tasca documental i d'arxiu en què aporta un seguit de dades específiques sobre la construcció, els plànols i el seu ressò en la premsa del moment. De les diferents tipologies, ens hem basat, concretament en els panteons de predomini arquitectònic qualificats de neogòtics per qüestions estilístiques –bé pels elements estructurals, bé pels decoratius o bé per ambdós–. Aquesta revisió constitueix una primera secció, que presentem a continuació, seguint l'ordre cronològic donat per l'autora. Els de l'arquitecte Josep Majó s'han agrupat en una subsecció, donat que va idear tres panteons en aquesta mateixa línia. Pel seu interès singular, els hem analitzat novament. Tot seguit, es presenten altres panteons neogòtics que mai abans han estat analitzats ni comentats, més enllà de ser documentats en una breu fitxa catalogràfica o de ser mencionats en la premsa o en bibliografia específica. Una aportació que conclourà amb una revisió de les característiques que els conformen per veure si, efectivament, reprenen l'art gòtic i, en cas afirmatiu, de quina mena de llenguatge estem parlant, contraposant-les amb les coordenades arquitectòniques catalanes en època baix medieval.

¹⁴¹ LACUESTA i GALCERÁN, “Arquitectura funeraria en Cataluña: del Ochocientos al Noucentisme,” 63.

¹⁴² TORRAS, *El cementiri de Montjuïc*, 63.

3.3. Panteons amb elements gòtics

-PANTEÓ MANUELA GANDIA, VDA. FERRER¹⁴³

Any: 1884.

Mestre d'obres: Jeroni Granell.

Escultor: Rafael Atché.

Constructor: Isidre Gosh.

Superfície total: 4,7 m. de costat x 9 m. de façana.

Superfície de la capella: 3 m. de costat x 4,5 m de façana.

Alçada total: 7 m.

Situació en el plànol: nº 1.

Localització: Via de santa Eulàlia, nº 6 i 7. Agrupació 2a.

Només d'un any després que s'inaugurés el Cementiri data aquest panteó de planta regular, com també la seva capella. És una construcció feta amb carreus de la pedrera de Montjuïc i sobre una base constituïda per quatre suports macissos, a cada costat, que fan, alhora, la funció de contraforts. El seu aspecte és robust, com si d'una fortificació és tractés, i la seva estructura angular està reforçada, verticalment, amb quatre pinacles cònics –els quals prenen una forma de gallons menys apuntada que la ideada, com consta

¹⁴³ Les dades són proporcionades de MARTÍ-LÓPEZ, *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*, 209, 226 i 232 i especialment, per al comentari, MARÍN SILVESTRE, "El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.," 92-98. A la pàg. 93 de la darrera, podem trobar reproduït el comentari del *Diario de Barcelona*, nº 306 (1 de novembre de 1884): 12499, que diu així: "El de Dña. Manuela Gandía Vda. de Ferrer, por D. Gerónimo Granell. (...) Es notable es de la Sera. Viuda de Ferrer por contener en el interior de la capilla un gran cuadro en mosaico hecho en Italia, y que en tiempo atrás estuvo de manifiesto en Casa Parés". A més, consta referenciat a PONS I TRABAL, Joan Baptista. *Monumentos Funerarios coleccionados por Juan Sta. Pons, arquitecto*. Barcelona: Juan Santa Pons y C^a, S. en C^a. Editores, Librería "Arte y Ciencias". 46, Pelayo, 46. [19--]. i a OLIVA ANDRÉS, "Patrimoni i gestió cultural del Cementiri de Montjuïc. Rutes per l'escultura de la mort," 126, on se'ns aporta el número d'expedient del projecte de panteó (N. 58505.1), que es pot consultar a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona a: Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. "[Projecte de construcció d'un panteó, propietat de Manuela Gandia vídua de Ferrer, als solars números 6 i 7 de la vida de Santa Eulàlia, agrupació 2a del cementiri del sud-oest (Montjuïc)]". https://catalegarxiuunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=manuela+gandia+v%C3%ADdua+de+ferrer&start=1&rows=1&sort=msstored_typology%20asc&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and (Consultat el 19-7-2023).

als dissenys dels plànols—. Descansen sobre un pedestal que s'inscriu a l'estructura que emmarca el recinte i que, a la façana principal, acull dues columnes que permeten la configuració d'un arc de mig punt. Aquestes són petites i es componen per basa, fust llis —sense les fileres en ziga-zaga dissenyades—, capitell vegetal i, a sobre, un fris que recorre l'edificació. Les dovelles ornamenten el va d'entrada del frontis triangular, que revesteix la part alta amb un seguit de dents de serra esglaonades. A un nivell superior, la cornisa s'omple de palmetes en cada lateral de la coberta que es tanca a dues aigües, i és que la teulada es projecta més enllà de les façanes laterals, atorgant un caràcter una mica més estilitzat i que trenca amb una factura que, globalment, podríem dir que es complimenta per unes directrius esquematitzants. A més, el punt mig es corona amb una escultura en marbre d'un àngel: una figura hieràticament alçada que dirigeix el cap vers un costat, mentre sosté una espasa entre les mans i la recolza al seu davant. També és remarcable que, entre altres motius que hom pot observar a la façana principal, hi ha el del Crismó o monograma de Crist. La resta són més austeres, atès que s'opta per uns paraments llisos.

La cripta subterrània allotja dos arcosolis, com indica la sepultura al nivell del terra per on hi ha la baixada. En aquest nivell, dues reixes corregudes remarquen la situació del panteó: un treball de forja de plantes verticals, amb fullatges i flor, entre palmetes, que serveixen com a preàmbul del recinte d'una sola nau, que acull l'altar. És en aquest espai obert on es presenta un mosaic de tesselles acolorides i que representa la Pietat.

Quant al predomini arquitectònic que ens ateny, la barreja d'elements de distints períodes l'inscriu en un estil híbrid. L'arc de mig punt ens recordarà més al romànic, així com el fet que la seva construcció és atapeïda, atès que no hi ha massa distància entre els murs. Tanmateix, el fet que s'aposti per una forma apuntada és un indicatiu de la voluntat de l'autor per incorporar una formulació que té un peu posat en l'estil neogòtic, així com les dents de serra que esmentàvem com a recurs ornament són l'element que millor representa que aquest coneixeria els elements propis de l'arquitectura del gòtic. A més, la iconografia angèlica també cal que sigui esmentada, puix, tot i que no és exclusiva d'aquest moviment, sí que fou apreciada i nombrosament representada en les manifestacions artístiques medievals.

-PANTEÓ FAMÍLIA AGUSTÍ GOYTISOLO¹⁴⁴

Any: 1890.

Arquitecte: P. De Miquelerena.

Escultor: Germans Juyol.

Marbristes: Germans Ventura.

Superfície total: 5,4 m. de façana x 4,5 m. de costat.

Superfície de la capella: 3 m. de costat x 4,5 m de façana.

Alçada: 12 m.

Situació en el plànol: nº 11.

Localització: Via de sant Pere, nº 17. Agrupació 1a.

El panteó-capella dels Goytisolo és una obra de planta regular i rectangular amb una creu inscrita. S'ubica en un terreny que dista de ser ras –ja que és el primer que dóna accés d'un solar empinat–, tanmateix, troba solució per salvar el desnivell i erigir-se dignament en l'agrupació que li correspon. Per tant, una estructura simètrica i equilibrada amb cantonades que es perfilen amb entrants triangulars. Els carreus de pedra constitueixen les façanes compactes, la principal de les qual s'obre amb la porta d'accés. Un arc apuntat i rematat amb una creu florida a la clau afaïçona l'entrada, amb dos graons. Dues fines columnes geminades amb basa, sobre pedestal, sostenen les arquivoltes. La decoració escultòrica de motius vegetals es desplega a l'alçada dels capitells, de les dovelles i de la motllura exterior conopial de la portalada. Al seu va, una gran creu llatina ocupa el gruix d'un atapeït enreixat amb formes lobulars que, a la zona inferior, emmarca la data de

¹⁴⁴ Les dades són proporcionades de MARTÍ-LÓPEZ, *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*, 231 i, especialment, per al comentari, de MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.” 176-183. A la pàg. 177 de la darrera, podem trobar reproduït el comentari a “En el Cementerio Nuevo”, *La Vanguardia*, nº 1631 (diumenge 2 de novembre de 1890): 2, que els cita entre els que són acabats de construir aquell any i que són dignes de ser esmentats: “*Los panteones particulares terminados en el presente año y que son dignos de mencionarse pertenecen a las familias Codoñet, Chopita, Fortuny y Guitizolo*”. A més, consta referenciat a PONS I TRABAL, Joan Baptista. *Monumentos Funerarios coleccionados por Juan Sta. Pons, arquitecto*. Barcelona: Juan Santa Pons y C^a, S. en C^a. Editores, Librería “Arte y Ciencias”. 46, Pelayo, 46. [19--] i a OLIVA ANDRÉS, “Patrimoni i gestió cultural del Cementiri de Montjuïc. Rutes per l'escultura de la mort,” 219-220, com obra dels Germans Ventura.

construcció amb una placa negra opaca. La zona alta de la façana inclou unes filactèries amb el nom dels propietaris del panteó, repetint la mateixa disposició escalonada del seguit d'arcades cegues. La zona alta es compon per una sanefa de traceries lobulades i florals, sota una altra vegetal de la cornisa. La mateixa solució es troba a cada façana, ja que són sanefes corregudes i travessen inclús els entrants, com també la teulada a dos aigües que tanca cadascun dels costats, tot i que la principal de les quals es recorre amb croquets estilitzats. La intersecció del conjunt, que internament es resol amb una volta de creueria, a l'exterior s'acaba amb un triangle piramidal. Aquesta forma del remat fa la funció d'una gran cuculla, que destaca per contrast, malgrat la seva esveltesa i sobrietat. Per últim, una creu –avui, perduda– coronaria el punt alt. Així, hi ha una estilització i un gust pel detall que es perfecciona en minuciositat, en comparació amb els dissenys dels plànols, on el revestiment dels elements decoratius presenta una major simplicitat.

Mentre que la façana posterior és llisa, les laterals tenen un va de llum circular; un òcul que s'adorna internament amb un joc de traceries apuntades i lobulades que componen trisqueles i creus florides, a més de la banda fullada de ritme ondulant. Aquestes, internament, contenen vitralls que no arriben a discernir-se, des del punt de vista de l'exterior. Un tipus de finestral que recorda a les emblemàtiques rosasses del gòtic, i és que és un edifici que concentra la decoració a la part superior, mentre que deixa la resta del mur nu. Una solució harmònica que atorga protagonisme a la geometria constructiva i a una estructura de predomini vertical.

La factura del conjunt i els elements esmentats (arc apuntat, òculs, cuculla, arcades cegues, formes lobulars, etc.) segueixen unes directrius arquitectòniques que rememoren l'estil i l'ordre baixmedieval, és per això que, amb tot, podem afirmar que és una edificació de “*tendencia neogótica (...). Vemos pues todos los elementos decorativos, son propios del arte gótico.*”¹⁴⁵ Per tant, digne de ser referenciat.

¹⁴⁵ MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 178-179.

-PANTEÓ FAMÍLIA DE LA RIVA¹⁴⁶

Any: 1894.

Arquitecte: Antoni M. Gallissà.

Escultor: Eusebi Arnau.

Escultors decoradors: Germans Juyol.

Forja: Esteban Andorrà i Francesc Tiestos.

Superfície: 5 m. de façana x 5 m.

Alçada: 10 m.

Situació en el plànol: nº 19.

Localització: Via de santa Eulàlia, nº 15. Agrupació 3a.

Aquest panteó familiar és una obra de planta regularment quadrada, on s'inscriu un cercle per a la capella, al nivell del terra, i un octògon, a un nivell més baix, per a la cripta. És una estructura arquitectònica que es tradueix, exteriorment, amb quatre frontis de carreus de pedra de Montjuïc. A partir de quatre grans pilars s'aixequen els elements sustentants que tanquen els costats, reforçats mitjançant quatre grans contraforts que s'integren als angles, entre la profusa decoració. La part de sota es cobreix amb unes motllures uniformes de formes rectilínies, un gust que es repeteix a l'embolcall de les pilastres de tres costats amb obertures cegues i les quatre imponents escultures de mussols guardians

¹⁴⁶ Les dades són proporcionades de MARTÍ-LÓPEZ, *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*, 116, 165, 191, 212, 226 i 236 i, especialment, per al comentari, de MARÍN SILVESTRE, "El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.," 240-251. Es troba referenciat a PONS I TRABAL, Joan Baptista. *Monumentos Funerarios coleccionados por Juan Sta. Pons, arquitecto* (Barcelona: Juan Santa Pons y C^a, S. en C^a. Editores, Librería "Arte y Ciencias". 46, Pelayo, 46. [19--]): 9. Lám. III. També consta a OLIVA ANDRÉS, "Patrimoni i gestió cultural del Cementiri de Montjuïc. Rutes per l'escultura de la mort," 157, 158, 243 i 246. A la pàg. 158 es referencia a l'expedient de l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona: Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. "Els germans de la Riva sol·liciten els antecedents del panteó número 15 de la via de Santa Eulàlia, agrupació 3a del cementiri del sud-oest [Montjuïc]. [Arquitecte: Josep Plantada i Artigas]." https://catalegarxiuunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=de+la+riva&start=17&rows=1&sort=msstored_typology%20asc&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and (Consultat el 19-7-2023). Una fotografia de la reixa es pot consultar a: Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. "Reixa del panteó de la família de La Riva." https://catalegarxiuunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=de+la+riva&start=45&rows=1&sort=msstored_typology%20asc&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and (Consultat el 19-7-2023).

els acabaments dels angles arrodoneixen l'aspecte defensiu. La basa està també decorada amb columnetes baixes, costats florits i quadrats amb cercles vegetals que anuncien l'ornamentació dels capitells, dintre un àbac florit i que es corona amb un parell de gàrgoles. La seva figuració és d'animals maquiavèlics i la direcció horitzontal crea un joc de sortints que contraresta amb els florits pinacles verticals, en forma apuntada.

La façana principal s'antecedeix de quatre escalons, les baranes dels quals són baixes i estan ornamentades amb escuts, a la part interior, i fullatges, entre passamans de costats arrodonits. Les seccions entre l'escala i els contraforts estan acabades amb uns elements circulats que es decoren epigràficament amb les lletres J H S i una creu, a la dreta, i l'alfa i l'omega, a l'esquerra. Enmig, hi ha una reixa baixa acabada amb vidre que diu "Família De La Riva", entre cercles florits i barrots ondulants que fan de serratge. És un format de tanca que s'adequa a la decoració en pedra d'arreu de l'edificació, com els costats del va d'entrada principal a tocar del llindar, i és per això que es repeteix a les parts baixes dels finestrals. Unes formes cargolades i vegetals que es reprenen al timpà apuntat que acull una creu florida –tot i que menys que la ideada a l'alçat–, amb fruits i unes filactèries amb "Requitem dona domine". I, al tancament del gablet, de nou, una creu entre calats tripètales i un floró sobre una base poligonal, al frontó triangular que es recorre amb *crochets*.

Així doncs, els arcs de forma apuntada que vertebrin cadascuna de les façanes són rematats per gablets atimpanats que repeteixen la mateixa estructura que la de la principal. Ara bé, les laterals es vertebrin per un gran finestral compost per un arc apuntat amb tres cercles amb creus quadrilobulades en triangle, a sobre d'una arcada triple amb tancament conopial. Cadascun dels vèrtex s'adorna amb pètals circulars, mentre que els capitells opten per diferents espècies de fullams. Les bases triples sobre plints descansen al travesser on hi ha un triangle que acull una creu grega lobulada i amb adorns foliats, com els que la revesteixen. La zona inferior compta amb dos estructures semicirculars superposades en les quals es llegeix, en lletra gòtica: "Camet enim tua et mortui resurgent et nos inmutatiimus", al lateral dret, i " A ariat voiscum dominus misericordiam sicut Cristius cum mortuis", a l'esquerre. Aquests anuncien la forma circular dels costats de la planta de la cripta, a la qual s'accedeix per la façana posterior. La darrera es divideix en dos parts: la baixa, per la porta de ferro forjat que dona accés a la cambra mortuòria, dins una gran motllura que estructura la forma arrodonida, i l'altra, amb un finestral cec que està revestit per arquets cònics i apuntats, entre lòbuls i flors, dins un va apuntat.

El sostre es cobreix amb una gran llanterna amb una successió de finestrals apuntats. El cos macís alterna cada faceta amb sis figures escultòriques, sota una basa florida, amb un abillament i una actitud singular. La terrassa culmina amb creus sortints dels angles triangular i fullatges que es recolzen amb els dossers de columnes amb cercles vegetals.

La zona interior consta d'una sola nau. La seva estretor no és motiu per deixar d'escatimar una abundant decoració interior: marbres de colors rogencs i blancs es combinen amb un treball de pedra, al terra, per crear formes com si d'una catifa es tractés. L'altar central és marbre de *griotte* junt altres de Tortosa i Alacant, amb una banda que reprèn els escuts esculpits al sòl, entre flors. Dos reclinatoris es disposen davant el frontal, que s'ornamenta amb una creu geomètrica, mentre que l'ara exhibeix les sacres. Darrere la central, s'erigeix una creu gòtica en forja que acull una escultura daurada de Jesucrist Crucificat. Aquests són els components principals que hom pot albirar, a banda de la decoració geomètrica dels vitralls i el tancament del sostre que hom no arriba a copsar. En tot cas, digne de ser referenciat per la riquesa i perquè *“dicho panteón que es de dibujo excelente y correcto, está trabajado para una pulcritud extraordinaria”*, com s'afirmava al *Diario de Barcelona*, nº 304, el dijous 3º d'octubre de 1895, a l'Edició Matí.¹⁴⁷

El mateix comentari de premsa el lloava i el qualificava d'estil gòtic, identificació que concorda amb la qualificació de “neogòtic” per part del Cementiri de Montjuïc. És cert, pren elements goticistes (arcs apuntats, gablets, lòbuls, gàrgoles, pinacles, llanterna, etc.) i accentua aquest caràcter inclús amb la tipografia emprada, però es distingeix sobretot per la decoració vegetal. Per tant, és difícil de classificar, per això, prenem les paraules de la doctora Marín que *“se encuentra dentro del neogótico, pero excesivamente florido y ornamentado. Tal vez las estructuras, no son fielmente seguidas, pero la primera impresión, que es la ornamental, es orientada al estilo gótico”*.¹⁴⁸ Dit això, concloem que és un panteó de predomini arquitectònic amb suficients trets per ser identificat de neogòtic florit. Considerat de disseny excel·lent i d'una pulcritud extraordinària,¹⁴⁹ l'entrada fou restaurada el 1924, per l'arquitecte Josep Plantada, tanmateix, això no va alterar que l'obra vista com un veritable “panteó artístic”, fins avui.

¹⁴⁷ Vegeu la reproducció completa del comentari del *Diario de Barcelona* a MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 242.

¹⁴⁸ MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 245.

¹⁴⁹ MARTÍ-LÓPEZ, *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*, 191.

-PANTEÓ FAMÍLIA PARELLADA¹⁵⁰

Any: 1897.

Arquitecte: Enric Sagnier.

Escultor: Bernadas i Pujol.¹⁵¹

Marbristes: Germans Franzi.

Forja: Esteban Andorrà i Francesc Tiestos.

Superfície: 5 m. de façana x 7 m de costat.

Alçada: 3,6 m.

Situació en el plànol: nº 22.

Localització: Via de sant Olegari, nº 18. Agrupació 5a.

El panteó dels Parellada és una obra de pedra provinent de Girona. En un recinte de planta regular –constituït per un marc reforçat per tres suports a la façana posterior i quatre, a la resta–, s'alça una estructura de predomini horitzontal, a cavalles entre el rectangle i el quadrat. És una obra ordenada mitjançant vuit columnes de baixa estatura que reposen sobre eminents pedestals; lloses de cimentació quadrades robustes i llises que fan de sustentació, en cada costat. Aquestes es recobreixen per una tira de contraforts, els quals presenten motius lobulars en la zona alta del cos sec. A més, adopten uns fullatges escultòrics com a remat, fent joc així amb els quadrangulars capitells interiors. La seva geometria massissa és desproporcionada, però seva successió atorga ritme a l'obra, que es clou amb una teulada a dos aigües. La façana principal es diferencia per les

¹⁵⁰ Les dades són proporcionades de MARTÍ-LÓPEZ, *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*, 214, 223 i 227 i, especialment, per al comentari, de MARÍN SILVESTRE, "El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.," 276-283. A la pàg. 277, es proporciona com a referència documental l'Expedient del Cementiri, el Projecte original de l'any 1896, el Registre del Capatàs del Cementiri del S.O., BAREY, André, "L'Arquitectura funerària com a mirall d'una complexitat", *Cuadernos de Arquitectura y urbanismo*, nº 139 i, des del punt de vista periodístic: *Diario de Barcelona*, nº 304 (diumenge 31 d'octubre de 1887) 12589 i "Los Cementerios", *La Vanguardia*, nº 5569 (dimarts 1 de novembre de 1898): 4. També consta referenciat a PONS I TRABAL, Joan Baptista. *Monumentos Funerarios coleccionados por Juan Sta. Pons, arquitecto*. Barcelona: Juan Santa Pons y C^a, S. en C^a. Editores, Librería "Arte y Ciencias". 46, Pelayo, 46. [19--].

¹⁵¹ Per a més informació, vegeu SOLER ÀVILA, Xavier. "L'escultor Josep Maria Barnadas i Mestres (1867-1939)". *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Vol 16, núm. 2 (2002): 27-98 i SOLER ÀVILA, Xavier. "L'obra escultòrica de Josep M. Barnadas a Granollers". *Lauro: revista del Museu de Granollers*, núm. 28 (2005): 25.

característiques pròpies del frontis d'entrada: un va d'accés central creat per una obertura apuntada que es reitera als costats. Aquesta, però, es remata amb dos triangles que li reforcen l'aspecte quadrangular i, enmig, un floró. L'ornamentació vegetal esmentada es reprèn a la sanefa foliada del llindar que fa de fris i que recorre el perímetre de la capella. Així doncs, a la portalada, una reixa de ferro forjat té a la banda florida superior una creu de sant Jordi que fa de flor de la planta amb dos palmetes, sobre base de línies apuntades, i dues altres més florides a la banda inferior. Els costats laterals apuntats són idèntics; un equilibri i una simetria unida mitjançant la inscripció "Familia Parellada", una inscripció, entre uns trilobulats que s'adornen amb dos fullams i dalt d'un bloc revestit amb tres mènsules suspeses. La forta voluptuositat es rebaixa amb la decoració, que té una major profusió a la zona alta, puix els angles triangulars s'ornamentarien, a l'interior, amb una banda d'elements ovals, i la de l'exterior es reprendria en forma de garlanda de fullams. Tampoc s'ha conservat el fullam que coronaria el vèrtex central.

Un gran arc de mig punt constitueix els frontis laterals. A la dovella central, hi ha el crismó, amb les sigles XP, entre el mateix tipus de repertori foral que basteix la zona superior de la superfície. Dues bandes en remat de fletxes invertides trenquen amb una disposició que repetidament segueix la línia de l'horitzó. Les sigles de "R.I.P." aporten epigrafia a una ornamentació vegetal que acaba en quatre cegues arcuacions trilobulats. Els adorns s'arrodoneixen amb les gàrgoles que es disposen als contraforts centrals.

El seu estil es configura amb elements estructurals i ornamentals bona part d'ells neogòtics (arcs apuntats, contraforts, gàrgoles, arcuacions cegues, motius lobulats) que l'aproximen a un llenguatge baixmedieval.¹⁵² Difereix d'altres obres, sobretot, perquè la seva tipologia no és la del model de capella-panteó que segueixen altres obres citades; és un tipus configurat amb la noció de sepulcres laterals com a eix estructural. Una solució que li atorga horitzontalitzat, un tret gòtic mediterrani i que recorda l'herència romànica, i que resulta interessant per il·lustrar les diferents formes que pren neogòtic a Montjuïc. I és que la seva traça densa i ferma no deixa indiferent, com advertia el comentari de *La Vanguardia*, nº 5569, en data de dimarts 1 de novembre de 1896, a "Los Cementerios".¹⁵³ Posseeix unes qualitats que, en l'àmbit funerari, transmeten el pes de l'eternitat.

¹⁵² A MARÍN SILVESTRE, "El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.," 279 es diu que es un "*Panteón de estilo neogótico.*"

¹⁵³ Vegeu la producció del comentari de premsa de *La Vanguardia* a MARÍN SILVESTRE, "El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.," 276.

-PANTEÓ DE MARC ROCAMORA I LAPORTA¹⁵⁴

Any: 1909.

Arquitecte: Juli M^o. Fossas i Emili Sala Cortes.

Escultor: Josep Campeny.

Constructor: Mariano Pau.

Superfície total: 62,5 m².

Superfície: 12,5 m. de façana x 5 m. de costat.

Alçada: 9 m. aproximadament.

Situació en el plànol: n^o 48.

Localització: Via de sant Oleguer, n^o 19, 114 i 115. Agrupació 5a.

El darrer dels panteons és el de la família Rocamora, que consta d'una planta rectangular. Fou enderrocat i només es conserven la base amb les escultures de la façana principal (Figs. 29, 30, 31 i 32). Segons les imatges i descripcions que d'ell en tenim, sabem que la façana principal es conforma per tres cossos de tancament arrodonit, els laterals del qual són més baixos. El conjunt té un crepis de tres graons com a avantsala del va

¹⁵⁴ Les dades són proporcionades de MARTÍ-LÓPEZ, *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*, 219 i 227 i, especialment, per al comentari, MARÍN SILVESTRE, "El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.," 490-497. A la pàg. 491, es proporciona com a referència documental l'Expedient del Cementiri, Registre del Capatàs del Cementiri del S.O., l'Arxiu Fotogràfic Mas: n^o 1371-B i 1365-B. Quant a la premsa, vegeu *Diario de Barcelona*, n^o 306 (diumenge 1 de novembre de 1908): 12824, on es diu que "Merece atención especial el panteón propiedad de D. Antonio Rocamora Pujolá, dirigido por el arquitecto Sr. Fossas, e(l) cual es obra de bastante importancia por sus dimensiones y su labor arquitectonica un tanto complicada."; "Crónica," *Diario de Barcelona*, n^o 296 (dijous 28 d'octubre de 1909. Edició Nit.): 14638; "Los Cementerios," *La Vanguardia*, n^o 12889 (diumenge 1 de novembre de 1908. Edició Matí.): 4; "Los Cementerios," *La Vanguardia*, n^o 13243 (dijous 28 d'octubre de 1910): 10 i *La Ilustració Catalana* (novembre de 1910): 706. També consta a OLIVA ANDRÉS, "Patrimoni i gestió cultural del Cementiri de Montjuïc. Rutes per l'escultura de la mort," 101, 122, 123 i 124. A la pàg. 123 del darrer, s'aporta la referència a l'expedient: Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. "Antoni Rocamora [i Pujolà] sol·licita construir un panteó als solars números 19, 114 i 115 de la via de Sant Oleguer, agrupació 5a del cementiri del sud-oest [Montjuïc]. [Arquitecte: Emili Sala i Cortés]." https://catalegarxiuunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=%22Antoni+Rocamora+%5Bi+Pujol%C3%A0%5D+sol%C2%B7licita+construir+un+pante%C3%B3+als+solars+n%C3%B0+19+114+i+115+de+la+via+de+Sant+Oleguer%2C+agrupaci%C3%B3+5a+del+cementiri+del+sud-oest+%5BMontju%C3%AFc%5D.+%5BArquitecte%3A+Emili+Sala+i+Cort%C3%A9s%5D.%22&start=0&rows=1&sort=msstored_typology%20asc&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and (Consultat el 20-7-2023).

d'entrada, constituït per un arc de mig punt, amb arquivoltes, que descansa sobre el llindar. Dues columnes de fust llis el flanquegen, mentre que, exteriorment, dues pilastres llises acaben amb una estructura que, a mode de motllura, és una cobrijunta que fa de pedestal de les estàtues, que reposen sota dosserets piramidals amb traceries amb dos petites creus a dalt. A la seva alçada, neix una estructura que utilitza la portalada atrompetada per a la configuració de la silueta d'una creu i que es decora amb fullatges i amb creu inserida en un cercle, a la zona central. Al damunt, hi ha una sòbria obertura de columnes geminades que creen set vans. Per últim, l'arc apuntat es revesteix amb un grup escultòric, en un fons mosaic de tesselles acolorides i entre ornamentació vegetal. Dos pinacles amb arcuacions i que acaben amb torreta, reforcen l'estructura alta del cos central. Aquestes tenen motius geomètrics florits a la vertical i es coronen amb dues petites creus més. La forma cruciforme té un paper predominant al panteó, puix es repeteix al centre, amb una florida central, i també com a coronació dels cossos laterals, en ferro forjat. Els dos blocs que la tanquen segueixen el mateix esquema, tot i que els carreus de pedra de Montjuïc només s'interrompen amb una finestra bífora de fust en espiral, amb arcs lobulats. La zona inferior s'adorna amb senzilles arcuacions cegues i, a dalt, amb un timpà cec que es revesteix amb un crismó i altres motius vegetals. La forma apuntada del cos circular s'acompanya amb un contrafort més, a cada costat. Els pilars laterals s'abillen amb decoració de creus, cercles i floridures que culminen amb una gerro escultòric amb teles que remarca la forma semicircular. Les façanes laterals compten amb una petita finestra semicircular i es distingeixen per un cos sobresortit que trenca amb l'eix vertical dominant. Són sarcòfags sostinguts per columnes amb un àngel escultòric assegut, a cada lateral, i una creu amb el Crismó, per al relleu central.

Pel que fa a la intersecció dels cossos, es clou amb una coberta més elevada a la part central, per això és un creuer heterogeni polilobulat. Sobre ell, un tambor amb tesselles policromades alça una cúpula de relleus de bronze fos i una gran creu. Per tant, emprant pedra de Montjuïc, marbre blanc i bronze com a materials constructius. Es tracta d'una capella-panteó d'estil lliure, amb l'articulació d'ítems de distints períodes culturals. No podem qualificar-lo, per tant, com un panteó neogòtic, puix per damunt de tot es regeix per una tipologia de construcció híbrida en què domina el model bizantí. Tot i això, té alguns elements gòtics (pinacles, dossers, traceries, arcades cegues, contraforts o arcs apuntats) que el fan mereixedor de ser esmentat.

3.4. Els panteons neogòtics

3.4.1. Els panteons neogòtics de l'arquitecte Josep Majó

-PANTEÓ DE CARLES GODÓ I FAMÍLIA¹⁵⁵

Any: 1899.

Arquitecte: Josep Majó i Ribas.

Escultor: Josep Reynés i Gurguí.

Marmolistes: Mas Tarrach.

Constructor: Isidor Majó.

Forja: José Bassió.

Superfície: 5 m de façana x 6 m. de costat.

Alçada: 11 m.

Situació en el plànol: nº 25.

Localització: Via de sant Francesc, segona filera.

El panteó-capella dels Godó és una obra de planta quadrada dins un recinte també quadrangular, amb tres dels seus quatre costats idèntics. La façana posterior es compon per tres blocs poligonals que repeteixen una estructura en punta. Com la planta interior ens indica, cadascun dels cantons es tanca amb un entrant lateral que trenca amb la uniformitat dels murs. Seguint un ordre simètric, unes escales que vertebraven el bell mig del conjunt són l'accés a la cripta, on se superposen dos arcosolis quadrats amb tapa semicircular. La distribució és vertebrada per una volta que descansa sobre arcs apuntats que sorgeixen de quatre grans pilars. L'exterior es tanca amb una coberta a dues aigües i

¹⁵⁵ Podeu consultar l'expedient del projecte de construcció de la capella-panteó de Carles Godó i Família a: Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. “[Projecte de construcció d'un panteó, propietat d'Antònia Lallana vídua de Godó, al solar 6 de la via de Sant Francesc, agrupació 8a del cementiri de Montjuïc].” Nombre d'expedient/dossier: 58508.51 i codi classificació S139. https://catalegarxiuunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=%3A*&start=0&rows=1&sort=msstored_typology%20asc&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=mssearch_hyn27&fv=%22S139+%5BProjecte+de+construcci%C3%B3+d%27un+pante%C3%B3+de+ropietat+d%27Ant%C3%B2nia+Lallana+v%C3%ADdua+de+God%C3%B3+al+solar+6+de+la+via+de+Sant+Francesc%2C+agrupaci%C3%B3+8a+del+cementiri+de+Montju%C3%AFc%5D.%22&fo=and (Consultat el 27-6-2023).

un transsepte resol l'encreuament de base octogonal. Una fletxa reitera la forma apuntada i que fa joc amb els gablets del frontis. A sobre, una agulla de ferro amb motius curvilinis i en creu llatina amb costat foliats. El creuer té anell decorat amb punts i línies amb puntes triangulars que, perpendicularment, conformen una petita creu quadrada.

Des de la façana principal, hom accedeix al recinte mitjançant tres graons amb una base llisa que recorre la part baixa. El va d'entrada es tanca amb arquivoltes amb fulles de col arriçada i un lllindar. A sobre, un timpà l'emmarca a l'alçada dels pinacles que, a cada costat, descansen sobre els contraforts que comprimeixen la càrrega. Les laterals presenten un ampli finestral rectangular en arc apuntat que ocupa pràcticament tot el mur. La posterior s'articula de manera poligonal amb tres cossos idèntics que segueixen l'estructura esmentada: una estreta i llarga finestra apuntada s'enquadra entre contraforts amb pinacles i, en conjunt, una triangular successió de pics configuren el front.

El ferro forjat i el marbre blanc són els materials que s'utilitzen per als components ornamentals, mentre que els petits carreus de la construcció són fets de pedra de Lleida. Pel que fa a la decoració exterior, un repertori de motius engalanen les diferents façanes. La principal conté un relleu vegetal recargolat que envolta l'arquivolta i que culmina amb un crucifix amb traces botàniques. Les puntes acabades en triangle segueixen l'estil que la creu de ferro, paral·lela, a la part superior. Així també, l'arc apuntat està compost per una serigrafia de fulles quadrangulars. És una vegetació heterogènia que varia del fullatge ornamental dels ganxos, que és igual en totes les formes peraltades de les façanes. El timpà central presenta, en relleu, una escena on un personatge dempeus, amb els braços estesos i una cama flexionada. La seva fesomia és fina i estilitzada i s'entreveu un cos musculat pres de vitalitat. Sosté una vara a la mà dreta i duu una túnica de plecs enrotllats. A cada costat, una figura agenollada enquadra la composició, s'abilla amb diferents capes de robes i mostren respecte a la figura que els separa. El de l'esquerra, amb els braços oberts i una cama geno-flexionada, el mira directament. El de la dreta, en canvi, amb un to reflexiu i un dolç aspecte, dirigeix els ulls tancats lleugerament cap endavant, alhora que duu les mans al pit. Una actitud contemplativa que contrasta amb l'estupor que caracteritza l'altra meitat. En tot cas, ambdós són éssers alats, les plomes dels quals estan minuciosament acabades amb el tremp, tècnica que proporciona una tàctil finesa al conjunt. A més, s'aprofita el marc estructural per disposar aquesta figura masculina en un espai més elevat, just a sobre del signe de les lletres gregues Alfa i Omega, un apel·latiu de Jesús que engloba el tot, seguint l'Apocalipsi (1:8, 21:6 i 22:13). Un signe, per tant,

que dona les claus per entendre que el tema és l'Elevació de Crist.¹⁵⁶ De nou, una iconografia idònia per a la casa terrenal de descans de l'ànima que ha volat cap al cel.

Just a sota, la inscripció permet conèixer que el panteó pertany a “Carlos Godó y familia”. Entre la porta de ferro forjat, hi ha la figura d'un home vell, amb una ondulada barba que contrasta amb la poca cabellera. La seva mirada està perduda i els instruments de les mans emfatitzen el seu poder. Les ales, però, reforcen el caràcter de missatger. No és un ésser angèlic, puix la potestat que d'ell emana palesa que el seu rang és superior: és Déu. El Pare Totpoderós es presenta just al lllindar de l'ostentosa porta i que s'harmonitza amb l'arquitectura: cinc pinacles amb traceria actuen com a sostre d'arcs ogivals que, de manera bífora, naixen d'uns barrots que alternen un fust llis o recargolat. Aquests culminen, dalt i baix, amb motius vegetals i geomètrics que recuperen la filigrana de la traceria que dona forma a la pedra blanca del conjunt. Així, la façana es flanqueja amb contraforts rematats amb pinacles i dosserets amb caragols de ganxo i traceries. Les escultures són figures femenines, de mida natural i exemptes, dretes i descalçades. El teixit dens dels vestits transmeten la tècnica dels panys i el seu cap està cobert amb un mant curt. Presenten una actitud calmada de gust idealitzat: una tanca els ulls, mentre que l'altra alça la mirada. Es reprèn, per tant, la dicotomia dels àngels del timpà. La de la dreta sosté entre les mans un calze; la de l'esquerra recolza una gran ancora al seu davant. Uns atributs que les identifiquen com dues de les virtuts teologals: la Fe i l'Esperança.

Grans finestrals s'obren a les façanes laterals, amb ornamentació abarrotada. A la part inferior, l'aparell llis es decora amb siluetes estructurals de quatre arcs trilobulats. A sobre, una tira de quatre creus gregues amb traceria quadrilobulada. La superior està configurada per quatre arcs ogivals de petites dimensions, seguint el gust dels finestrals geminats. Les columnes s'alcen sobre un pedestal, amb basa, fust llis i capitell vegetal amb diferents espècies de plantes, entre les quals hi ha fulles d'heura, de vinya i d'acant. Sobre aquest, s'alça un rosetó de quatre cercles amb trifolis i una creu de sant Andrés acabada en punta les annexiona; dues altres creus gregues i en punta ocupen part dels espais restants. Els costats interiors de la rosassa s'omplin amb mitges creus foliades, mentre que, als exteriors, hi ha formes de gota amb un petit cercle. A l'arc ogival principal, una fulla d'acant s'obre de manera frontal al vèrtex, i unes quantes més decoren la

¹⁵⁶ Vegeu el comentari dedicat a l'escultura del Josep Reynés al present panteó, a *La Veu de Catalunya*, n° 145 (divendres, 26 de maig de 1899, Edició del Vespre): 2. Aquest es troba reproduït a MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 304-305.

mènscula dreta. A l'esquerra, s'opta per l'heura. Segons els dibuixos preparatoris, l'arquivolta reprendria els mateixos elements de la façana principal; tanmateix, avui roman llisa. Sí que s'albira la creu foliada de formes contorsionades, a la part superior.

El revestiment exterior de les finestres coincideix amb el dels tres finestrals de la façana posterior, també concebut diferent al que es va acabar fent. L'estructura segueix la mateixa tipologia dels cossos, amb lleugeres diferències: la part inferior del va d'arc ogival és aparellada, amb només els contorns de dos arcs trilobulats i les dos creus quadri lobulades, a sobre. A partir del plànol, sabem que el projecte inicial ideava que fos traceria trilobulada la que s'inserís dintre dues formes quadrades, com també que els finestrals es tanquessin amb dues mitges parts de fullatge, en comptes del motiu trifoliat. En tot cas, aquest darrer resulta més escaient per al format vertical. Un únic cercle de quatre lòbuls corona els dos arcs que creen dos petits finestrals geminats, sobre la mateixa estructura sustentant adés detallada. La part baixa del cos central s'adorna per dues fileres verticals de deu quadrats lobulars. L'estructura de creu quadrilobular sobre rectangle trilobulat està present arreu del conjunt, també als contraforts que reforcen els murs. Els pinacles són revestits amb traceria i cargols de ganxos que confereixen un aspecte de torretes i, a un nivell mig, s'esculpeixen les gàrgoles. La iconografia de bestioles està dominada per porcs senglars i ocells malèfics que s'abillen com guerrers. La coberta reprèn la representació d'éssers animals, amb caragols de pedra de gran mida. Una fauna i flora variada que revesteix el panteó artísticament d'un món de natura imaginada.

A l'interior, el punt neuràlgic és l'altar, que s'ubica a la capçalera que crea l'absis semicircular, atorgant un aspecte privatiu i sagrat. Paral·lelament als capitells dels pilars, un revestiment de motius vegetals adorna el llindar. L'ara s'alça sobre dues petites columnes amb basa, fust llis i un marcat collarí del capitell, emmarcades per un mosaic quadrat amb el símbol del crismó, dins una estructura de catifa amb sanefes estilitzades. La taula de dues altures està profusament adornada amb espirals, les mateixes que al retaule que la presideixen. Es representa Crist sobre la Creu, amb la cartella i el pany de puresa, els dos únics elements que no poden faltar en un dibuix esbossat. La nuesa i l'afflicció són emfatitzades per un escorç amb els braços oberts –marcats pels estigmes– i el cap caigut vers el costat dret. Un retorç que actua com a record del sacrifici de Jesús: va obrar la reconciliació i, satisfent la justícia de Déu, va alliberar els homes del mal i va assegurar la seva salvació. Per tant, un fet oportú per ser representat en un panteó del recinte catòlic. Els dos luxosos sarcòfags, disposats a cada banda l'altar, contrasten amb

el blanc del crucifix i l'obscur marbre del fust, en pedra d'Alacant. Junt ells, dues corones penjen d'una làmpada. El terra es pavimenta d'un marbre fosc vermellós i dibuixa una creu d'esvelts relleus, una de les lloses de les quals condueix a la cripta familiar.¹⁵⁷

La llum tamisada entra pels vitralls policromats amb distints motius figurats. Els de la façana posterior són formes geomètriques amb elements vegetals: la fulla groga amb triangle invertit en magenta, color que opera en fulles de la creu del davall. Els lòbuls emmarquen en groc unes fulles blaves que aixopluguen una estructura quadrada de tons taronges que acaben en quatre fulles verdoses enmig d'un punt roig. Aquestes es reprenen en la successió dels finestrals ogivals, on les fulles s'agrupen dins el mateix punt roig però, ara, dins un fons blau. Són acolorides sanefes verticals que s'embolcallen amb fulles, com pistils florals. El fons és sempre blau cel i una doble silueta groguenca que s'adorna amb verds aplics quadrangulars. Quant als de les façanes laterals, són una mica més variats, puix combinen vegetació i geometria amb representacions de sants. Els del costat són idèntics, amb fulles verdoses amb un punt anyil sobre vermell dins un fons també vermellós, similars a les de la rosassa. Les dues seccions centrals allotgen personatges sota dossers en forma de pinacle gòtic amb traceries que es coronen, a cada costat, amb bàculs. Enmig, una gran flor de lliris regnant, sobre un carmí contrastant, i uns elements amb blanc o daurat, bé sigui pel seu caràcter arquitectònic o pel sagrat.

De les dues figures del lateral dret, una és femenina: dempeus i en posició frontal, porta una llarga capa amarronada sobre una vestimenta blanca de fins plecs i una corona de les mateixes tonalitats. La seva fesomia és agraciada, mentre que el personatge masculí que l'acompanya, amb la mateixa postura, presenta un to més pesarós. Vesteix túnica blava i capa vermella. A la mà esquerra subjecta un ram, mentre que a la dreta duu un artefacte que, així com ella, junt al nimbus daurat els presenta com benaurats. L'hàbit de les agustines, el crucifix i la corona amb la rosa blanca al cap, a mode d'arma parlant, la identifiquen com santa Rosa,¹⁵⁸ mentre que la custòdia i les flors, el reconeixen com sant

¹⁵⁷ Vegeu "Los Cementerios", *La Vanguardia*, n° 5927 (1 de novembre de 1899): 4 que es recull a MARÍN SILVESTRE, "El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.," 302-304.

¹⁵⁸ La iconografia de santa Rosa de Palerm, suposada neboda del rei Guillem II de Sicília, que hauria viscut entre 130 i 1160, es remunta al segle XVII, atès que fou oblidada en l'Edat Mitjana. Es diu que es va retirar al mont Pellegrino, on va portar una vida ascètica. L'atribut floral de la rosa, que congenia amb el seu nom, es deu al fet que uns àngels li portarien una corona de la flor. És dels anomenats "culte amb retard". RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo 2/vol. 3* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996-2000), 155.

Ramon, patró català.¹⁵⁹ Les dues figures del costat esquerre són masculines. Una, amb túnica color marró fosc, sandàlies i una flor a la mà. L'altra, de perfil, vesteix túnica blanca i tela blavosa, i sosté un nen que l'abraça amb efecte. Es presenta amb l'hàbit franciscà i un cingle com a cinturó, perquè és sant Antoni de Pàdua amb el Nen Jesús. A més, el ram de lliris que duu a la mà esquerra, símbol de puresa, és un dels seus atributs.¹⁶⁰ El darrer és un personatge masculí amb vestit llarg fins als peus, blanc i vermell. La corda que li penja del coll i el crucifix que sosté són els atributs que el distingeixen i que, junt les riques vestimentes d'arquebisbe, el revelen com sant Carles Borromeu.¹⁶¹ Quatre santedats que són representades en raó que són els patrons i els titulars de la família.

Des del punt de vista estilístic, és un panteó pròpiament neogòtic, ja que es configura amb bona part dels elements d'aquest llenguatge. El 1899, s'anunciava en un comentari a *La Vanguardia* que “en el impera el estilo gótico en el período peculiar del siglo XIV.”¹⁶² Com a mostra, el descriu amb els elements propis de què es serveixen l'arquitectura –i que hem esmentat, com el timpà limitat amb l'arquivolta apuntada, contraforts amb estàtues adossades, dosserets filigranats, rosetons, vidrieres, absis poligonals, pinacles i gàrgoles– i les arts ornamentals. En especial, lloa el “*admirable trabajo de forja que en nada desmerece del realizado por los maestros rejeros medievales*”¹⁶³, per ser una obra de gran destresa i de caràcter flexible que aconsegueix amb la seva labor decorativa. Amb tot, és un panteó que segueix l'estil gòtic del segle XIV.¹⁶⁴

¹⁵⁹ Sant Ramon és anomenat també Ramon Nonat, ja que la seva mare va morir abans de donar a llum i van haver de practicar la cesària al cos inert de la mare, en 1205. Segons la llegenda, hauria rebut el sant viàtic de les mans de Crist, per això és un dels seus atributs, junt les cadenes o el cademat, que fan al·lusió a la mordassa que va patir per impedir-li que practiqués els Evangelis. RÉAU, *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo 2/vol. 3*, 121-122.

¹⁶⁰ Sant Antoni és el segon sant que gaudeix de més popularitat de l'orde dels franciscans. Nascut a Lisboa en 1195, va passar a Itàlia els últims anys de la seva vida i fou canonitzat com a sant un any després de la seva mort, en 1232. L'atribut del Nen és el més representatiu des del segle XVI, amb Contrareforma. Els lliris se li van ser donats per sant Bernadí de Siena, el seu panegirista, per això esdevingué un altre atribut després que aquest fos canonitzat en 1450. RÉAU, *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo 2/vol. 3*, 124-127.

¹⁶¹ La iconografia de Carles Borromeu va establir-se als segles XVII i XVIII. Canonitzat l'any 1612 pel papa Pau V, fou un dels sants contrareformistes de més devoció. La seva bona consideració el van glorificar com el patró predilecte per fer front a la pesta i com el bisbe ideal de la ciutat. No en va, en 23 anys, el papa Piu IV el va anomenar arquebisbe de Milà i el va conduir cap a esdevenir cardenal. Vegeu RÉAU, *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo 2/vol. 3*, 268.

¹⁶² Vegeu “Los Cementerios”. *La Vanguardia*, nº 5927 (1 de novembre de 1899): 4, recollit a MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 302.

¹⁶³ Vegeu MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 303.

¹⁶⁴ MARTÍ-LÓPEZ, *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*, 200.

-PANTEÓ DELS GERMANS COLLASO I GIL¹⁶⁵

Any: 1901.

Arquitecte: Josep Majó.

Escultor: Josep Reynés.

Constructor: Isidoro Majó.

Forja: Josep Basons.

Vitralls: Antoni Rigalt.

Superfície: 8 m x 8 m.

Alçada: 21 m.¹⁶⁶

Situació en el plànol: nº 36.

Localització: Via de sant Josep, nº 48, 49, 50 i 51. Agrupació 2a.¹⁶⁷

El panteó-capella encarregat pels germans Josep i Enric és de planta rectangular, quadrada i amb una estructura en forma de creu grega. Cadascun dels costats es fonamenta per quatre arcs apuntats que descansen en gruixudes pilastres. A l'exterior, es resolen amb una teulada a dos aigües i una llanterna hexagonal, que per dins té quatre arcs apuntats disposats perpendicularment, al seu encreuament. Aquesta s'alça sobre un cimbori amb vuit columnes estriades que tanquen el cos poligonal de forma apuntada.

La façana principal s'assenta sobre un crepidoma de dos graons que permet l'accés a l'alçada del va d'entrada. Acabada en forma d'arc apuntat, les arquivoltes interiors que la

¹⁶⁵ Podeu consultar l'expedient a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, o bé a MARÍN SILVESTRE, "El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.," 349-351. Quant a les reformes, caldria incloure que el 1904, Josep Collaso va demanar poder pintar la porta del panteó, així com el següent informa comunica: Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. "Josep Collaso sol·licita pintar la porta del panteó del departament 2on del cementiri del sud-oest [Montjuïc]." https://catalegarxiuunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=panteo+collaso&start=0&rows=1&sort=msstored_typology%20asc&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and (Consultat el 20-5-2023).

¹⁶⁶ Vegeu "Notas locales", *La Vanguardia*, nº 6896 (dilluns, 28 octubre de 1901. Edició Matí.): 2. Aquesta informació és recollida a MARÍN SILVESTRE, "El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.," 344 i a MARTÍ-LÓPEZ, *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*, 199.

¹⁶⁷ Per a aquestes dades, vegeu MARÍN SILVESTRE, "El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.," 343-344.

recorren són rases; en canvi, l'estructura exterior s'adorna amb ganxos, que alternen la direcció a l'interior o a l'exterior. La mènsula on es recolzen és florida, com els capitells de les llises columnes amb toro i escòcia, sobre plint. La zona del timpà es cobreix per un cristall que segueix la transparència que anunciava la reixa modernista¹⁶⁸: en diferents mides, alçades i disposicions, unes estilitzades fulles emplen les set fileres creades per buit barrots. Algunes són ondulats, però tots ells es cobreixen amb petites flors. Una major preponderància trobem al davall, amb trèvols i acants. A la part alta, el rètol amb les inicials “J. H. S.”, dins pinacles, presideixen el cognom dels “Collaso”, titulars del temple. Dues robustes pilastres fan de contraforts, a cada costat: cossos rectes que es permeten un petit buidatge de matèria al fonament central de la meitat superior. A la inferior, la zona de la cornisa acaba en forma de teulada sobre una sanefa vegetal, la qual cosa el plena de gràcia. Els laterals repeteixen aquest format en un joc de doble contraforts, entre mig d'un petit buit que deixa entreveure les formes rectes de l'esquelet quadrat. La zona alta es revesteix de dobles i curtes siluetes d'arcs ogivals amb trifolis que es tanquen amb motllura floral.

El sòcol que recorre el panteó a la part baixa i el dota d'alçada resulta més vistós a causa de l'entrant i perquè s'utilitza un altre material més clar. Les pedres de Vinaixa i la de Figueres són les emprades per als carreus, junt a l'esmentat ferro forjat. Només s'utilitza el marbre blanc per a l'escultura de la part superior. El floró que culmina el va d'entrada serveix de basa per dipositar una figura exempta i de menudes dimensions. És un personatge masculí d'avançada edat. La barba i la cabellera rinxolades estan treballades, així com les vestimentes, en què es destaca la caiguda de plecs cap el damunt. Amb les mans al pit, guarda l'equilibri amb la cama esquerra cap endavant. En una d'elles porta unes claus, un element distintiu, ja que són l'atribut que l'identifiquen com sant Pere. La seva expressió és serena i la seva posició idònia tenint en compte que es tracta de la façana de l'entrada principal. Aquest resta immers en un dossieret, entre motius de flora i fauna vegetal. Caps d'animals i plantes ocupen els acabaments d'arcuacions trilobulars. Les torretes en pinacle acaben en forma de creu vegetal, les quals flanquegen una altra més gran que se superposa en el centre sobre un podi quadrat.

¹⁶⁸ El 1904, Josep Collaso sol·licitava pintar la porta del panteó, així com l'expedient de la sol·licitud específica: Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. “Josep Collaso sol·licita pintar la porta del panteó del departament 2on del cementiri del sud-oest [Montjuïc].” https://catalegarxiuunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=panteo+collaso&start=0&rows=1&sort=msstored_typology%20asc&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and (Consultat el 18-7-2023).

El regne animal compta també amb un cert protagonisme en aquests espais: ocells amb el cap erecte i les ales decorosament vers enrere coronen cadascun dels pinacles. Vuit aus que protegeixen el temple, vetllant pel trànsit de l'ànima que recentment ha expirat. Una iconografia que dona la benvinguda al món celestial.

Sis finestrals que recorren la llanterna permeten el pas de llum de manera zenital. Diferents vitralls els engalanen, en una estructura d'arc apuntat, amb arc i cercle trilobulat a dintre i una creu vegetals a la part frontal. La creu i l'agulla que el coronaven i que avui estan perdudes reforçarien encara més la sensació de verticalitat.¹⁶⁹

Els quatre costats acaben amb una estructura apuntada i són abillats amb els elements ornamentals descrits adés. La seva coberta és a dues aigües, amb línies horitzontals. Les façanes laterals, però, substitueixen el va d'accés per uns de llum, amb tres arcs de mig punt i tres cercles; dos d'ells, amb creus gregues lobulades i, el superior, amb tres lòbuls. Els capitells de les columnes presenten un repertori vegetal variat i les fines bases descansen sobre un contrafort lateral que fa d'estructura sortint.

La zona interior recupera l'ordre rectilini en la composició dels arcs i l'harmonia vegetal amb les motlures de distint caire floral. El centre està conformat per un altar amb una escultura que reposa sobre l'ara. És un grup compositiu de dos personatges sedents: una figura femenina té a sobre la falda un personatge masculí jacent, el cos nu del qual contrasta amb les teles que ella vesteix, ja que inclús li tapen el cap. La seva testa inclinada cap enrere palesa el sofriment. La muller se'n fa càrrec i expressa compassió apropant el front com a mostra. És tracta de La Pietat, una representació iconogràfica que s'alça sobre un doble pedestal amb vores foliades. El moble de l'estructura ritual se sustenta sobre columnes helicoidals amb revestiments florals. La blancor del marbre dels *cassetone* destaca sobre les pedres i els colors llampants. Cada costat es remata amb columnes geminades i motius religiosos vegetalment engalanats. A tall d'exemple, el lateral dret mostra el símbol del crismó: XP que ressalta el vertader objectiu de la composició que la presideix. Una imatge de *pathos* que interpel·la la mort cristològica com un mirall de remembrança sobre la dels mortals.

Les vidrieres estan elaborades pel taller Rigalt, Granell & Cia., els quals “segueixen l'estil de l'edifici, i són imatges religioses representades com a escultures dins d'una

¹⁶⁹ Pobles de Catalunya. “Panteó germans Collaso i Gil.” <https://www.poblesdecatalunya.cat/element.php?e=9171> (Consultat el 18-7-2023).

arquitectura neogòtica”,¹⁷⁰ com explica l’especialista Núria Gil Farré. Així doncs, els tres arcs de mig punts contenen vidrieres policromades amb un fons geomètric sobre el qual distintes figures s’erigeixen dempeus sobre un pedestal. A la façana esquerra, hi ha tres personatges amb nimbus i túniques que els atorguen un estat sagrat. Són portadors de llibres i creus, objectes adequats per a la professió catequètica. L’esquema de dos representacions femenines que flanquegen els costats de manera equilibrada hauria de repetir-se a l’altre costat. Els perjudicis que han patit els cristalls no permeten identificar el personatge central que duu el temple entre les mans, tanmateix, s’acompleix el fet que les altres són mullers que, de manera paral·lela, porten un nen assegut al braç. Un d’ells porta els pesos i l’altre, una bola, que s’acompanya d’una vara floral. Les parts superiors són purament iconografia vegetal; un disseny similar a la d’altres projectes que la casa de vitrallers va executar.¹⁷¹

Amb tot, un conjunt d’elements constructius, estructurals i decoratius que ens fan assenyalar-lo com un panteó neogòtic. Aquest estil es preconitzava ja en 1900, tot i que la construcció no estigués finalitzada, i amb aquesta nomenclatura fou anunciat en premsa.¹⁷² Una vegada fou acabat en 1901, esdevingué el monument més gran de tot el cementiri. A més, es va bastir en una situació privilegiada tant aleshores com avui en dia: s’albira en una altura elevada a l’accés frontal de l’agrupació en què es troba, davant una acusada rampa que emfatitza la seva posició predominant.¹⁷³

¹⁷⁰ GIL FARRÉ, Núria. El taller de vitralls modernista Rigalt, Granell & Cia. (1890-1931). Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2013.

¹⁷¹ Vegeu Centre de Documentació, Arxiu del Museu del Disseny de Barcelona. “SÈRIE 01 - Vitralls emplomats amb simbologia religiosa.” <https://arxius.museudeldisseny.cat/vitralls-emplomats-amb-simbologia-religiosa> (Consultat el 18-7-2023).

¹⁷² Vegeu “Los Cementerios”, *La Vanguardia*, nº 6265 (dimarts, 1 de novembre de 1900): 5, informació també recollida, a MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 344.

¹⁷³ MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 345.

-PANTEÓ DE SEYCHER VDA. JOSEP GENER¹⁷⁴

Any: 1902-1906.

Arquitecte: Josep Majó i Ribas.

Escultor: Josep Reynés i Guirguí.

Marmolistes: Mas Tarrach.

Constructor: Isidor Majó.

Forja: José Bassió.

Superfície: entre 64 m² o 8 m x 8 m.

Alçada: 20 m.

Situació en el plànol: n° 36.

Localització: Via de Santa Eulàlia, n° 71. Agrupació 3a.

El també anomenat Panteó de Josep Gener i família –prenent la inscripció que l’identifica a la façana principal (“José Gener y familia)– és la construcció funerària amb més grandària del Cementiri S.O. Les seves grans proporcions destaquen en alçada dins una planta regular de forma quadrada amb costats poligonals de sortints i entrants.

L’estructura es fonamenta per quatre robustes columnes amb una àmplia basa de toro, escòcia i bocell, un fust llis i un capitell florit entre bossell i arquitrav. Els arcs ogivals que d’elles naixen resolen l’obertura lateral alhora que sustenten la volta d’arc de mig punt que, en una segona alçada, es tanca amb una cúpula de volta de creueria. La planta de la cripta és senzilla: quadrada i amb una escala que ocupa el costat est i part del nord.

La façana principal es compon del va d’accés, al qual podem penetrar mitjançant un crepidoma de tres escalons que li fa de fonament. En aquesta alçada descansen els

¹⁷⁴ Segons MARTÍ-LÓPEZ, *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*, 207 o MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 390-401. Quant a l’expedient, consulteu Arxiu Contemporani Municipal de Barcelona. “Francesca Seycher, vídua de Gener, sol·licita construir un panteó solar número 71 de la via de Santa Eulàlia, agrupació 3ª del cementiri del sud-oest [Montjuïc]. [Arquitecte: Josep Majó Ribas]. https://catalegarxiuunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=panteo+josep+gener&start=13&rows=1&sort=msstored_typology%20asc&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and (Consultat el 14-8-2023).

diferents elements estructurals que permeten l'obertura d'un arc apuntat. Fines columnes adossades a diferent alçada aporten un caràcter botzinat a la porta, amb les arquivoltes decorades amb una sanefa florida que abracen un ampli llindar, i dues pilastres acabades com pinacles la flanquegen. En un segon nivell, un doble pinacle amb cargols de ganxo arriba fins a la teulada a doble vessant, de línies horitzontals. I, en un darrer, la llanterna poligonal de finestrals apuntats i l'agulla s'alcen sobre el cimbori coronat per una creu vertical. Els vans de llum rectangulars s'insereixen en una estructura que copia la forma de la portalada. Unes formes pulcres i senzilles que concedeixen tot adorn a la zona de l'angle superior. El triangle es cobreix de dues finestretes trevolades i un motlle circular amb un forma trilobular que s'emmarca amb tres trianglets. L'exterior presenta una profusió de motius vegetals que recorren el pinacle que es corona amb un fullatge que sustenta un gran crucifix de ferro. Els acabaments vegetals concentren una anella ornamentada per quatre cercles i una creu central. Uns es rematen amb pètals i l'altra amb una fulla dins un quadrat. Un treball de forja que lliga amb la reixa de l'entrada, disposada simètricament amb un seguit de llistes florides que, com la façana, es tanca amb un arc apuntat.

A cada costat, uns contraforts prenen la forma de columneta adossada que es remata amb elements vegetals i, en la línia de l'intradós, una estàtua de mitjanes dimensions que es disposa sobre un dosseret, als extrems. Sobre aquest, que reprèn l'estil apuntat, uns pinacles amb altres escultures en petit format. Un primer cos del frontis és pla, mentre que la segona part està completament embellida: els blocs laterals es configuren amb dos arcs de mig punt i un cercle que conté una creu quadrilobulada. Cada vèrtex es marca amb un costat triangular i, entre ells, una petita creu llatina dintre un requadre. Un format que es repeteix al bloc central, però ara de forma esglaonada en ziga-zaga.

Els quatre costats són estructuralment iguals, en una construcció a base de carreus de pedra de Múrcia. Els finestrals de grans dimensions que componen la façana posterior i les laterals és l'únic element que marca una diferència. Amb les mateixes parts que la portada, es canvia l'enreixat per un va de finestres bífores que, de dos en dos, s'agrupen sota un arc apuntat amb una creu grega estilitzada, sobre les quals es disposa un trisquell amb trilòbuls a les seves parts. Amb un fust estriat i alguns motius vegetals, les columnes s'erigeixen sobre una estructura que fa de pedestal. Segons els dissenys, els pinacles del segon nivell allotjarien uns àngels músics esculturals, amb pandereta o trompeta, per indicar, en totes les façanes, la proximitat amb el cel.

Quatre escultures exemptes de mida natural flanquegen cadascun dels costats. La figura de l'esquerra de la façana és la d'una dona que abraça un crucifix al pit amb les seues mans. Es presenta recta, amb el cap una mica inclinat cap enrere, sota un dosseret, en solemne devoció, com ens indicarien els seus ulls entretancats. La túnica i el mant que vesteix tenen plects naturalistes i estan polidament treballats, com també la resta d'estàtues, totes elles femenines. La de la dreta duu tres sagetes o claus a la mà, mentre que l'altra se sosté la barbata i inclina el cap vers un costat. Excepte una, totes porten el cap cobert amb un vel. Una d'elles, amb una corona d'espines, dirigeix la mirada cap al terreny celestial. L'última duu una llança curta. En general, són d'un posat seré i els objectes que duen són les Arma Christie, els elements de la Passió de Crist.

La decoració escultòrica es completa amb el relleu del timpà: una composició de tres figures entre un baixrelleu de núvols i d'àngels. Un home amb cabells i barba rinxolada aproxima la seva mà a tocar d'un personatge de curta edat que s'alça sobre la falda de la dona que el subjecta entre els braços. Les dues figures d'una edat més avançada porten robes amples i llarguerudes fins els descalços peus. Ella porta un vel i una capa, que el Nen nu pren en una de les mans. Ambdós són embolcallats per un cercle del qual sorgeixen fines línies com rajos celestials; és un gran nimbus que els atorga un caràcter celestial, atès que són Maria i el Nen Jesús, acompanyats per sant Josep, qui també està il·luminat per l'aurèola. La iconografia és la de la Sagrada Família, un tema d'imatgeria religiosa que es representa ressaltant el caràcter anecdòtic i el caliu del contacte humà. L'estatuària angèlica s'adiu, per tant, a l'àmbit sagrat i celestial en què es pretén inscriure al panteó que acompanya el difunt al més enllà. Dues gàrgoles que naixen al nivell de la llanterna acabarien d'arrodonir els elements goticistes que conviuen entre vegetacions d'estil modernista.

El treball escultòric acaba de completar-se a l'interior. La capella està presidida per un altre grup que el compon una figura amb dos àngels. Els éssers alats són dues figures femenines ajupides amb el cap vers endavant. La de la dreta porta un ram de flors a una de les mans, mentre que l'altra les plega en oració, a l'alçada del pit. Els tirabuixons que es desprenen de les soltes cabelleres els atorguen un posat versemblant, com també les arrugues de les túniques, que semblen ser d'un teixit palpablement agradós. Estan agenollades davant una figura barbuda que duu en braços un nen en repòs. Només les ales minuciosament plomades sobrepassen la posició que se'ls ha estat donada, en un rang jeràrquic que expressa respecte i veneració. El personatge central cobreix l'infant amb la

capa que porta a les espatlles; una actitud paternal ja que, en efecte, són sant Josep i el Nen Jesús. La noble distinció de la parella manifesta un tracte acurat que genera afecció. Sembla ser que el primer esbós ideava projectar de manera isolada la figura del sant, amb qui el destinatari del temple comparteix el nom. Aquesta coincidència explicaria el perquè d'una representació que es diposita sobre un sepulcre, davant de l'ara d'altar, sobre una columna triple com a peu. Els patrons vegetals i les arcades apuntades impregnen la decoració; també a cada sepulcre lateral, on una figura femenina es disposa al davant d'un cadiram per a la pregària en honor al difunt. La de la dreta està dempeus sobre la sepultura de la vídua Seycher, mentre que la de l'esquerra està agenollada sobre la de Josep Gener.

A banda de dos caps d'àngels i el repertori floral que fan de motlures decoratives dels elements estructurals, l'interior s'arrodoneix amb unes vidrieres figurades. Es componen de tres fileres d'imatges dins una estructura blanquinosa i ornamentada que simula ésser un edicle arquitectònic. A la de dalt, quatre àngels es representen agenollats, amb una cama al davant i en posició de pregària. Amb les mans juntes i els ulls tancats, es caracteritzen pel nimbus i per unes grans ales. Alternen túnica i vestit verd o groc, de colors llampants. La segona filera està dedicada a figures humanes que es presenten frontalment dretes, en un fons compost per trencadís d'un mateix color, siguin femenines abillades amb túniques i vels blau marí o bé vestits blancs sota acolorides túniques vermelles i blaves. Cadascuna porta els seus atributs, però coincideixen en el nimbus, perquè són santedats. Algunes exerceixen un càrrec catedralici o són monges, com indica la tiara o l'hàbit religiós. La tercera filera de les façanes laterals avui es tanca amb un vidre translúcid mancant de figuració, però tenint en compte els personatges de la façana posterior, ens inclinem a pensar que el projecte original continuaria amb la iconografia dels sants. L'autoria desconeguda deixa entreveure el seu coneixement teològic i un bon domini en la caracterització de cadascun d'ells, puix aconsegueix dotar-los de personalitat, dintre la seva uniformitat i similar posició.¹⁷⁵ La fastuositat de colors fa que

¹⁷⁵ La seva anàlisi revela que queda com a treball pendent per als estudiosos del vitrall modernista tant la identificació de cada personatge com l'autoria. Ens atrevim a hipotetitzar que podrien ser obra del taller Rigalt, Granell i Cía per les següents raons: d'una banda, perquè ser uns productors prolífics que gaudien d'una alta quantitat de comandes entre la burgesia. Treballaven en l'àrea de Barcelona i van estar actius entre el període de 1887-1984, per això no serien desconeguts ni per a la família Gener ni per a l'arquitecte Josep Majó. És més, ens consta que Majó els hauria encarregat vitralls de motius florals i vegetals, els dibuixos dels quals es poden consultar a l'Arxiu del Museu del Disseny (Arxiu del Museu del Disseny. "UDS 001- Dibuix de vitrall per a finestra amb motius florals i vegetals per a l'arquitecte Josep Majó." I "UDS 002- Dibuix de vitrall per a finestra amb motius florals i vegetals per a l'arquitecte Josep Majó." <https://arxius.museudeldisseny.cat/dibuix-de-vitrall-per-a-finestra-amb-motius-florals-i-vegetals-per-a-larquitecte-josep-majo> i <https://arxius.museudeldisseny.cat/dibuix-de-vitrall-per-a-finestra-amb-motius-florals-i-vegetals-per-a-larquitecte-josep-majo-2> (Consultat el 17-7-2023).) A més, van ser els vitrallers del

la llum tamisada que s'hi filtra emfatitzi el tarannà irisat que atorguen els “rics marbres de colors i plaques de bronze (que) formen sobris dibuixos en el paviment”, que eren motiu per ser comentats a *La Vanguardia*, el 1905.¹⁷⁶

El *Diario de Barcelona* també va fer-se'n ressò de l'obra la “*de mayor importancia llevada a cabo hasta la fecha en el nuevo Cementerio*” i titllada de “*panteón gótico*”.¹⁷⁷ Per tant, una edificació que mereix ser reconeguda tant ara com aleshores i que, amb el seu conjunt d'elements, és un dels majors exponents del neogòtic al Cementiri de Montjuïc.¹⁷⁸

Panteó dels Germans Collaso i Gil, obra també de l'arquitecte Josep Majó. Per tant, no només haurien treballat en el camp funerari, sinó en el mateix Cementiri de Montjuïc. Per últim, dintre el seu repertori artístic, van produir obres d'iconografia religiosa i simbologia cristiana a més de motius naturals. Una vidrieria en què hi ha representacions d'àngels i de sants, amb una factura ben similar a la que en aquest panteó podem veure, com així es pot contemplar a: Arxiu del Museu del Disseny. “UDS 001 – Dibuix de vitrall per a finestra amb la representació d'àngel.” <https://arxius.museudeldisseny.cat/dibuix-de-vitrall-per-a-finestra-amb-la-representacio-dangel> i “UDS 002- Dibuix de vitrall amb la representació de sant Narcís.” <https://arxius.museudeldisseny.cat/dibuix-de-vitrall-amb-la-representacio-de-sant-narcis> (Consultats el 17-7-2023). Motius geomètrics i florals que sovint “estan extrets dels repertoris gòtics.”, com s'indica a: Arxiu del Museu del Disseny. “UDS RIG-U0635 – Dibuix de vitrall.” <https://arxius.museudeldisseny.cat/dibuix-de-vitrall-per-a-finestra-ornamental-9> (Consultat el 17-7-2023).

¹⁷⁶ Vegeu “Notas Locales”. *La Vanguardia*, nº 11834 (dimarts, 31 d'octubre de 1905. Edició del Matí): 2, que cita MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 392-393.

¹⁷⁷ Vegeu *Diario de Barcelona*, nº 296 (dissabte, 29 d'octubre de 1904. Edició de nit. Barcelona): 12580, citat per MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 392.

¹⁷⁸ Reproduïm a continuació les bones paraules que Bonaventura Bassegoda dedica al present Panteó, les quals són una mostra de la gran impacte artístic que va generar en la societat d'aleshores: “*Les bones paraules que Bonaventura Bassegoda dedica a l'edificació parlen per si soles: “He dejado para el último el panteon Gener, porque es, en realidad, una nota aguda de arte, un toque de clarín, un rayo de luz en la penumbra, una pirámide sobre colinas arenosas. José Majó, ya lo hemos apuntado, ha llegado a la realización de esta suntuosa obra, después de una progresion empezada con la capilla de Godó, mejorada en la de Collaso, que a su vez ha quedado eclipsada a los ojos de los profanos, cuando menos, por la presente. Como si no tuviera bastante confianza en la fuerza de su talento, ha dado una parte principalísima al escultor Reynés, quien ha labrado en el tímpano, en los contrafuertes, en el altar y en los arcófagos, estatuas de un sabor monumental acertadísimo. No son muy frecuentes las ocasiones en que el buen gusto y la riqueza van emparejados tan íntimamente. Por ello celebramos la aparición de este monumento y queremos tributar un elogio a los modestos cooperadores de Majó, a Sibecas, el que ha labrado las piedras de Nolveda; a Mas y Tarrach, que han hecho la escultura decorativa, y a Bisone, de quien es la admirable labor de hierro forjado.”* a BASSEGODA I MUSTÉ, Bonaventura. “Cuestiones artísticas: La Nueva Necrópolis de Barcelona.” *Diario de Barcelona*, 15 de novembre, 1905.

3.4.2. Altres panteons neogòtics

-PANTEÓ JOSEP OLANO I IRIONDO¹⁷⁹

Any: 1896.

Arquitecte: Claudi Duran i Ventosa.

Escultor: Eusebi Arnau Mascort, Lluís Ferreri (interior) i Germans Junyol.

Construcció: J. Brillas.

Foneria: Gelabert i Andorrà.

Vitralls: Rigalt.

Superfície: 46,2 m².

Situació en el plànol: nº 31.

Localització: Via de santa Eulàlia, nº 11. Agrupació 3a.

És un panteó de planta quadrada –forma que es pren del recinte en què s’insereix– que es fonamenta per quatre columnes que es rematen amb quatre contraforts: dos, més grans, a la secció posterior, i dos més a l’anterior. Sobre elles, s’alcen uns arcs de mig punt sobre els quals es tanca una coberta de volta de creueria, la qual es tancaria de manera exterior amb una clau rodona, segons indica la planta del projecte. Així doncs, sobre aquests suports es basteix una façana apuntada, a dos aigües, amb teulada amb facetes en forma d’escata i una filera de cresteria de triangles lobulats. Aquesta forma d’acabament es reprèn als cossos dels pinacles, els quals són molt apuntats i accentuen la verticalitat de la construcció. Els seus vèrtex es rematen amb petites creus sobre basa, mentre que els

¹⁷⁹ Les dades proporcionades han estat extretes de MARTÍ-LÓPEZ, *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*, 214, 221, 226 i 236 i d’una breu fitxa tècnica que pot consultar a MARÍN SILVESTRE, “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.,” 575-578, junt els plànols. Consta referenciat a PONS I TRABAL, Joan Baptista. *Monumentos Funerarios coleccionados por Juan Sta. Pons, arquitecto* Barcelona: Juan Santa Pons y C^a, S. en C^a. Editores, Librería “Arte y Ciencias”. 46, Pelayo, 46. [19--]. i a OLIVA ANDRÉS, “Patrimoni i gestió cultural del Cementiri de Montjuïc. Rutes per l’escultura de la mort,” 157, 159, 243 i 244. En la pàg. 159 queda referenciat l’expedient, el qual podeu trobar en línia a: Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. “Enrique de Olano Barandiarán sol·licita verificar les obres de reparació del panteó número 11 de la via de Santa Eulàlia, agrupació 3a del cementiri del sud-oest [Montjuïc].” https://catalegarxiuunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=enrique+de+olano&start=0&rows=1&sort=msstored_typology%20asc&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and (Consultat el 20-7-2023).

costats laterals s'adornen amb cargols de ganxo. I és que coronen els contraforts de les façanes, els quals, com els altres cossos, estan revestits obertures cegues que acaben en arcs en punta geminats. En la intersecció elevada on conflueix amb el frontis apuntat, hi ha les gàrgoles que prenen forma de distints animals. Una figura és la d'un insecte bigarrat amb, almenys, sis potes i una altra és la d'un drac, de factura geomètrica. Els permòdols dels arcs també acaben amb calaveres, cargols o àngels portadors de filactèries, inclús n'hi ha un que és una barreja de mig cuc, papallona i ca, als angles dels pedestals. Un bestiari de bestioles fantàstiques que, entre la flora ornamental, expressen un món imaginat.

La façana principal conté el va d'entrada, creat per una obertura d'arc ogival, amb arquivoltes llises. Un crepis de tres escalons permet l'accés a un espai atrompetat i coronat per un timpà: una representació a mig relleu d'una figura dreta i mirant al lateral ocupa la zona central. Vesteix poques robes i es disposa sobre una caixa que roman oberta. L'escena es presencia per altres tres figures, amb llances, armadures i cascs; una dels quals sembla que estigui dormint, com també l'àngel que l'acompanya, a la part dreta. Les altres dues, per contra, sembla que estiguin sorpreses davant l'aparició del personatge central, que és un home amb una corporeïtat que palesa un bon domini anatòmic, així com la tècnica dels panys mullats. Aquest duu una tela que recobreix part del seu costat nu i, amb els braços oberts, s'anuncia en posició triomfant. Està en l'aire i, a la mà dreta, porta un estendard. És una composició amb soldats i que, amb la presència de Jesucrist sobre el taüt d'on acaba de sortir, es revela com la iconografia de la Resurrecció; un tema religiós que remet a tornada a la vida de Crist, després d'haver mort i estar crucificat.

El projecte inicial, en data del 7 de gener de 1896, ideava que el timpà recollís la imatge d'un gran àngel pregant que, amb túnica i aurèola, fos acompanyat per altres dos *putti* orant. No es va seguir tampoc el disseny d'embolcallar la façana amb fulles, sinó que es va optar per seguir els carreus de pedra de Montjuïc i marbre, com als laterals. Sí que s'acompleix, però amb els caràcters vegetals de l'exterior de l'arc central i la floridura dels capitells. La creu quadrada –la qual no es conserva– ultimaria la composició a la zona, mentre que un floró seria el motiu triat per a les façanes laterals.

Al punt neuràlgic de les façanes laterals s'opta per elaborar unes estretes finestres verticals. Dues columnes bífores, entre tres fins fusts de columnes, pedestals i capitells vegetals, fan de revestiment intern per a l'arc apuntat que modela el finestral. Els vidres policromats traspuen a la part alta, entre altres dos arcs apuntats molt obtusos i traceries

lobulades. Un element decoratiu que s'empavesa amb un relleu llis i una arquivolta amb mènsules encastades de manera harmònica.

El treball de l'estereotomia és molt acurat, la qual cosa s'entreveu no només amb una perfecta talla dels carreus que componen els volums, sinó també amb els acabaments cecs i amb els costats de les bases, que es modelen amb unes superfícies que acullen petites figures escultòriques d'animals. A tall d'exemple, el pedestal de la columna dreta de la façana, s'engalana una libèl·lula i un mico d'aparença bufona, entre d'altres.

L'interior de l'edifici acull dos sepulcres, a banda i banda de l'altar, que s'adossa a la paret central. Els tres mobles estan fets de mabre blanc i segueixen l'estil gòtic florit que s'anunciava a l'exterior (pinacles apuntats amb *crochets*, cossos amb arcs cecs i cresteria floral). El terra també combina una pedra vermellosa amb altres lloses blanquinoses, però, amb tot, són els vitralls policromats de formes geomètriques i vegetal allò més destacable de la capella. Diem que és el més rellevant perquè, gràcies al seu repertori de formes i de colors, aquesta nau aconsegueix un ambient càlid i íntim que és revela com l'idoni per al record i la pregària dedicada als difunts. No en va, són uns finestrals de l'obrador dels vitrallers Rigalt i que completen els buits que dibuixen els elements en pedra escultòrica.

Seguint la línia de l'historicisme neogòtic imperant en el moment, l'arquitecte d'aquesta capella-panteó va prendre partit per emprar la fórmula de l'arc apuntat per a la portalada atrompetada que es constitueix amb un seguit d'arquivoltes en un sistema de volta que acaba en una teulada al capdavant. Així també, es rendeix a les torretes de pinacles amb ganxos com a remat d'una construcció fortificada. La mida opulenta dels carreus s'alleugereix amb una reixa de ferro senzilla amb una creu llatina entre barrots llisos i una escultura ornamental que desprèn un gust pel detall introduït pels artífex col·laboradors. Alguns elements són més de caire modernista, però, en general, és menys florit que no altres com el De La Riva i troba un equilibri entre les formes arquitectòniques pures i la decoració de fulles d'acant, llorer i altres espècies florals. Així doncs, com que la majoria dels elements estructurals tenen com a referent l'estil ogival, podem qualificar-lo com un dels panteons neogòtics que destaquen al Cementiri de Montjuïc.

-PANTEÓ NIETO OZORES¹⁸⁰

Any: 1900.

Arquitecte: Antoni Serrallach.

Escultor: Germans Juyol.

Situació en el plànol: nº 39.

Localització: Via de Santa Eulàlia, nº 14. Agrupació 3a.

El panteó-capella dels Nieto és una edificació de planta quadrada, amb quadre costats regulars i les façanes del qual estan reforçades per quatre contraforts laterals. El sostre culmina amb una llanterna amb un tambor que reproduïx la mateixa estructura que la planta i que té finestrals conopials trilobats a cada costat. Aquest és l'únic panteó que presenta dos bandes d'arcades longitudinals amb columnes geminades en forma apuntada que serveixen d'arcbotants. Es revesteixen de fulles en disposició triangular, així com els pinacles amb què es connecten, els quals s'encarreguen de portar el pes al sòl. Els cargols de ganxo i el tancament d'arc apuntat es repeteix en tota l'edificació, tot i que aquests aposten per una forma conopial més que no ogival. La llanterna piramidal acabaria, molt probablement, amb una creu forjada com a remat, seguint els models imperants en l'època i pel seu caràcter sagrat.

És una obra que s'alça sobre una estructura circular i que està feta de pedra i marbre de color torrat. Compta amb una cripta, a sota terra, així com ens ho indica el plànol, datat del sis d'octubre de 1898.¹⁸¹ A diferència d'altres, no té un va d'accés directe per una de

¹⁸⁰ Les dades proporcionades han estat extretes de MARTÍ-LÓPEZ, *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*, 215, 226 i 229 i d'una breu fitxa tècnica que pot consultar a MARÍN SILVESTRE, "El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.," 591. Consta referenciat a PONS I TRABAL, Joan Baptista. *Monumentos Funerarios coleccionados por Juan Sta. Pons, arquitecto*. Barcelona: Juan Santa Pons y C^a, S. en C^a. Editores, Librería "Arte y Ciencias". 46, Pelayo, 46. [19--].; VEGA Y MARCH, "Arte funerario," 318-327 i a OLIVA ANDRÉS, "Patrimoni i gestió cultural del Cementiri de Montjuïc. Rutes per l'escultura de la mort," 243 i 245. En la darrera pàgina, se'n informa també que fou comentat a "Los Cementerios," *La Vanguardia* (1 de novembre de 1900): 5.

¹⁸¹ Vegeu Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. "Sol·licitud de Ginés Codina Sert, [com a representant dels hereus de José Nieto y Ozores], per a la construcció d'un panteó al solar número 14, de la via de Santa Eulàlia, agrupació 3a del cementiri del sud-oest [Montjuïc]. [Antoni Serrallach, arquitecte (plànol data el 06/10/1898)]." https://catalegarxiuunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=pante%C3%B3+nieto&start=3&rows=1&sort=msstored_typology%20asc&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and (Consultat el 20-7-2023).

les façanes, de manera que és necessari endinsar-se per la porta d'entrada de la façana principal per accedir-hi.

Aquesta s'antecedeix per tres graons, els quals serveixen com a basa on descansa el plint sobre on s'alcen les fines columnes geminades adossades al mur de carreus de pedra, amb basa de toro i escòcia i fust llis. Els capitells vegetals es camuflen dintre la banda floral que s'annexa als contraforts, en la línia d'imposta. Una altra sanefa vegetal interna emmarca la porta i el llindar, on es pot llegir, en treball en pedra, "Familia Nieto". Els seus costats acaben en forma arrodonida i s'engalanen amb dos grans fullatges, un motiu que es repeteix al revestiment de l'arc conopial que acaba en una creu grega florida; també al timpà amb el relleu del símbol del monograma de Crist. Una decoració escultòrica que s'uneix a la dels motius figuratius en bust, als capitells: una calavera i un capellà flanquegen la portalada, atorgant així un significat mortuori i sagrat que s'entén donada la funcionalitat que aconsegueix la construcció. L'exterior de la motllura de l'arc conté figures d'altres animalons, com ara una rata, una àguila, un esquiol i alguns altres éssers de factura esquemàtica i de fisonomia malèvola. I és que la zona alta recull la figuració d'animals associats al mal: cocodrils amb el teixit del cos minuciosament executat o peixos grossos fan de gàrgoles; uns sortints conductes d'aigua que rematen el segon nivell dels contraforts i accentuen aquesta secció de la façana, que es compon d'arcades cegues d'arcs apuntats, dintre dels quals hi ha formes trilobulars i més motius de repertori floral. L'escultura acaba de configurar-se amb el seguit de figures femenines¹⁸² que es disposen sota els dossers florits de la llanterna. Són quatre representacions divergents que s'alcen en actitud exempta i recta, les quals aporten un toc humà al conjunt, a més que, des de la zona alta on es disposen, actuen com a protectores de la morada de la família de difunts.

Les façanes laterals segueixen la disposició esmentada, totes elles amb la sèrie de cinc vans cecs apuntats amb fines columnes que reposen sobre travessers ornamentats per bandes vegetals. Aquesta sanefa separa la part superior d'una llisa inferior. I és que cap dels altres tres frontis té finestral, sinó que la llum de la nau s'insereix pels finestrals del cos de la llanterna, a banda del va d'entrada. És un espai interior que es revesteix d'esgrafiats a la paret i a la zona del darrere de l'altar, el qual es conforma per l'ara en una pedra rosada, sobre una melissa columna central. Aquest acull una sòbria creu llatina amb els costats lobulars i una escultura de Jesús Crucificat. Una zona que es distingeix

¹⁸² No les arribem a copsar en el detall que es mereixen, tanmateix la identificació de la creu i de l'ancora ens portaria a afirmar que es representarien les virtuts cardinals: la Fe, l'Esperança i la Caritat.

per tres grans lloses de pedra grisenca, a diferència del tapís de tesselles de mosaic que, en blanc i negre, creen un dibuix de vegetació estilitzada. Els sepulcres s'adossen als arcsolis de cada lateral, de manera ornamentada amb lòbuls i un arc conopial que els emmarca, entre dissenys florals. Les flors tenen una important presència a l'interior, de manera que connecten tant amb la decoració exterior com amb l'entorn, tot emfatitzant la sensació que es tracta d'una obra unitària. La seva integració es palesa en cada detall, com en els grans florons que fan de permòdols dels arcs faixons. No ho podem veure ni enlloc hi ha constància de quin mode constructiu es tanca l'edificació, tanmateix ens inclinem a pensar que tot apuntaria a què fos una volta de creueria la solució més indicada, sobretot per la manera en què es resol de forma exterior. Caldria confirmar aquesta conjectura, la qual seria la més idònia, tenint en compte que és un temple que recupera l'estil baixmedieval. Una obra per a la glòria que és “concebuda i ornamentada en els més estrictes cànons neogòtics, estil del qual en fa servir tot el repertori: portada ogival, pinacles, gàrgoles, traceries, motlures esculpides, deixant-se seduir també per l'estètica floral del Modernisme”.¹⁸³ Fem nostres aquestes paraules sobre un panteó configurat sobre uns paràmetres estrictament neogòtics, tot i que permetent-se algunes lliures interpretacions –com es propi a l'arquitectura neogòtica de l'època, que entremescla les directrius de la tradició amb l'afany d'originalitat i el gust floral en tot tipus d'obra–.

La reixa de l'entrada és una obra de ferro forjat configurada per una armadura ortogonal, amb florons al vèrtex d'unió. La part alta desplega unes formes ondulades vegetals que contrasten amb la rectitud de la trama, així com les manetes de la porta. En canvi, una tira baixa de flors amb grans pètals aposta per remarcar amb la recta uniformitat.

Indubtablement, és un panteó neogòtic on l'arquitecte demostra que, almenys, coneix els models de predomini neogòtic, si no les construcció dels mestres d'obres baixmedievales i les estructures que caracteritzen l'estil gòtic. Reprodueix un art neogòtic en l'art funerari que pren el model de panteó-capella i que recorda a altres panteons anteriorment alçats, com el sobresortint panteó De La Riva (Fig. 15), tant per l'estructura com pel seu repertori florit.

¹⁸³ Pobles de Catalunya. “Panteó família Nieto.” <https://www.poblesdecatalunya.cat/element.php?e=9130> (Consultat el 20-7-2023).

-PANTEÓ UBIÓS I IBARRA¹⁸⁴

Any: 1907.¹⁸⁵

Arquitecte: Josep Azemar i Pont.

Escultor: Eusebi Arnau.¹⁸⁶

Vitralls: Taller Amigó.¹⁸⁷

Situació en el plànol: nº 50.

Localització: Via de Santa Eulàlia, nº 107 i 108. Agrupació 3a.

¹⁸⁴ L'expedient del Panteó d'Ubiós i Ibarra fou consultat in situ, a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, en data del 27 de març de 2023. Es tracta del següent: Arxiu Contemporani de Barcelona. "Victoriana d'Ubiós i Ybarra sol·licita la construcció d'un panteó als números 107 i 108 de la via de Santa Eulàlia, agrupació 3a, del cementiri del sud-oest. [Montjuïc. Arquitecte: Josep Azemar i Pont]." https://catalegarxiuunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=josep+azemar&start=2&rows=1&sort=msstored_typology%20asc&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and

A partir d'ell, es poden conèixer les següents dades que, per primer cop, presentem, de manera cronològica: El 10 de març de 1906, D. Victoriana d'Ubiós sol·licita la construcció d'un panteó als solars esmentats adés. El 9 d'abril de 1906 se cita a la interessada per a notificar-li la resolució donada pel Excm. Ajuntament. L'11 d'abril de 1906 s'entrega a la interessada D^a Victoriana d'Ubiós la comunicació oficial de l'Excm. Ajuntament. El 30 d'abril de 1906 la sol·licitant demana el permís per instal·lar un comptador mitjançant els pagaments corresponents. En data del 21 de maig de 1906, se li informa que, segons va resoldre la Comissió el dia 14 d'aquell mes, se li atorga el permís per a realitzar per poder instal·lar el comptador per a la construcció del panteó i realitzar les degudes obres a la necròpolis, com també les notes del consum de l'aigua, que haurà de satisfer a raó de 0'50 pessetes el metre cúbic. El 22 de setembre de 1906 la sol·licitant informa que en el recinte en què es propietària i on s'està edificant una capella-panteó, hi ha un xiprer tan abundant que ocasiona problemes en la construcció, motiu pel qual es vol procedir a la seva tala. En data del 12 d'octubre de 1906, l'Excm. Ajuntament de Barcelona denega aquesta petició, tot i que se li atorga el permís per retallar aquelles branques que, en cas de vent, podrien tocar alguna de les gàrgoles del referit panteó. El 22 d'octubre es contacta amb la propietària en motiu del present informe. El 30 d'octubre de 1907, el mateix arquitecte informa, una vegada acabades les obres, que el pressupost total no ha excedit el número inicial. Per a poder alçar l'edificació, la sol·licitant va efectuar el pagament de tres mil dos-centes quaranta sis pessetes i vuitanta cèntims pels drets de permís, "con sugestión á las disposiciones y reglas formuladas por la sección facultativa correspondiente."

¹⁸⁵ Així s'anuncia a *La Veu de Catalunya* (31 d'octubre de 1907. Edició Vespre): 2.

¹⁸⁶ A *Arquitectura y construcción*, nº 189 (abril de 1908): 97 es diu que els escultors són els Srs. Babot i Arjalaguet. També s'apunta a breu fitxa tècnica que podeu trobar a MARÍN SILVESTRE, "El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.," 601, que l'escultor és C. Ventura i els marbristes són els Babot-Argelaguet i els Germans Ventura, tot i que, a MARÍN SILVESTRE, María Isabel. *Eusebi Arnau* (Barcelona: Infiesta, 2006), 1148-1153, s'atribueix "a Eusebi Arnau el modelat de les quatre figures que coronen el panteó, perquè segueixen el mateix patró que les que va modelar pel pavelló d'Administració de l'Hospital Sant Pau, coincidint cronològicament amb aquestes. Tenint present que l'escultor realitza altres treballs per encàrrec de Josep Azemar i algun d'ells en les mateixes dades". Aquesta darrera informació que també es recull a OLIVA ANDRÉS, "Patrimoni i gestió cultural del Cementiri de Montjuïc. Rutes per l'escultura de la mort," 164, i s'inclou en la darrera guia del cementiri, amb la publicació de MARTÍ-LÓPEZ, *El Cementiri de Montjuïc: somnis de Barcelona*, 218 i 226, és la que seguirem donat que és l'última consideració que realitza l'especialista en l'escultor Arnau.

¹⁸⁷ Segons consta a la fitxa de Pobles de Catalunya. "Panteó Ubios Ibarra". <https://www.poblesdecatalunya.cat/element.php?e=9134>. (Consultat el 20-6-2023).

Només un any després que, en 1906, Victoriana Ubiós –“*vecina de Barcelona habitante en la misma Rambla del centro nº 6, piso 2º*”– sol·licités la construcció d’un panteó i, conforme amb les disposicions del reglament acomplides, se li atorgués aquesta potestat, es va concloure l’edificació present. El 17 de gener de 1907 ja estava tot en curs per procedir a l’enterrament dels difunts en la capella-panteó.

En un terreny de planta hexagonal, es basteix una construcció de planta regular quadrada que, amb els contraforts, simula la mateixa estructura. Els quatre murs de carreus en pedra estan envoltats per un sòcol que eleva l’edificació i que tanca els cantons amb uns sortints quadrangulars. L’arc apuntat que s’obre en cadascun dels costats es tanca de manera externa amb una teulada a dos aigües, a cadascuna de les façanes que s’erigeix per vastes pilastres. El centre neuràlgic en què conflueixen les quatre es tanca amb una llanterna poligonal que pren la forma d’un cos de sis facetes amb dossers florits i piramidals, sobre els quals es dipositen unes figures escultòriques.

Totes les façanes repeteixen la tipologia ortodoxa d’obertura d’un gran va d’arc apuntat. La principal s’antecedeix per un basament esglaonat. La porta quadrada acaba en un llindar que, a un nivell inferior, es recorre amb plantes i els seus costats són arrodonits i estilitzats amb un florit fullatge. Els capitells ornamentals de les fines columnes estriades, sobre pedestals que la flanquegen, també opten per aquests motiu, així com els de la línia d’imposta. Entre ells, hi ha la inscripció del titular, en advocació “A la piadosa memòria de D. Mariano de Ubios y su hermana: Victoriana”. Així, aquests fan joc amb la reixa composta simètricament per una franja emmarcada per uns barrots ondulats que són vehiculats per una creu central. A més, una sanefa de cercles amb creus quadrilobulades annexionen la part corredissa amb una altra que consta de fulles en espiral. Quant a la zona superior, l’arcada que recorre la portalada finalitza en un angle amb tres cercles amb creus gregues trilobulades, com si fossin quatre pètals, que fan de finestrals. Altres petits lòbuls i fullatges que haurien de guarnir la davantera no es van acabar de realitzar, segons mostren els plànols. Tanmateix, sí que es prenen la resta dels elements dissenyats, com els cargols de ganxo que recorren les teulades que acaben en un vèrtex d’on neix una fulla randada. Els capitells de les pilastres que funcionen com contraforts, a cada cantonada, també s’engalanen de fulles, fent parell amb la decoració dels pinacles apuntats que haurien de coronar-los –un desperfecte patrimonial que encara no ha estat reparat–. Sobre unes bases amb motllura, els cossos es perfilen de formes verticals i allargades cegues que acaben amb un menuts lòbuls foliats. A una alçada intermèdia, unes bestioles

monstruoses devien fer de gàrgoles: els éssers alats, de llarg coll i amb orelles apuntades tindrien la seva gran boca oberta per deixar vessar l'aigua pel canal, com n'és testimoni la que resta al lateral dret. El seu aspecte empiulat contrasta amb les quatre figures femenines de la llanterna. Són al·legories de les virtuts cardinals, les quals s'aixequen en un posat solemne, sobre tambor i basa de florit trevolat que creen un format coronat. Per últim, una creu quadrada acabada en fulles triangulars, com fletxes, i amb un cercle central –que tampoc resta in situ– segellaria l'arquitectura espiritual.

A la part alta de façana posterior, un gran finestral s'obre d'una base esglaonada de la qual sorgeixen distintes columnes amb pedestal, basa, fust estriat i capitells amb un àbac arrodonit, com si d'un casquet es tractés. I, a cada costat, dos arcs apuntats i, al centre, un a mig camí del conopial constitueixen la base sobre la qual es repeteixen els tres cercles ornamentats, amb una creu grega quadrilobular. Una unió que recorda el motiu trisquelat. A la zona inferior, hi ha les Λ i Ω –el principi i la fi, símbol de Crist (Apoc. 1:8)– entre dos quadrats revestits amb lòbuls; una forma que es reprèn als costats del centre circular. Enmig d'ells, una porta compacta de ferro forjat s'adorna amb claus i folrades. A partir d'ella s'accedeix a l'escala cap a la cripta rectangular que guarda tres arcosolis sepulcral.

A les dues laterals es repeteix el patró de va de llum que es clouen amb vitralls. Ara bé, aquestes ultimen la part alta d'una estructura adossada que descansa en tres baixes columnes, sobre pedestal i una basa clàssica amb toro i escòcia. El fust és llis i els capitells al·ludeixen al repertori natural. Sobre ell, un àbac quadrat serveix com a nexa amb la caixa sepulcral. De manera escultòrica, cercles foliats ornamenten les bases de les pilastres i el cos central se succeeix per una forma trilobulada dintre d'un arc apuntat. Escuts amb creus quadrades s'alternen entre les lletres R. I. P.: “descansi en pau”. Un aspecte cavalleresc que es combina amb l'ornamentació floral, que no pot faltar tampoc a les dues franges de la tapa i que s'amaga en tot detall.

L'interior es configura mitjançant una volta de creueria que se sustenta en els diferents vans apuntats. L'espai que crea està presidit per una ara d'altar de marbre blanc. Dues pilastres en forma de torreta i amb la silueta d'un arc ogival amb traceries lobulades fan de costats. El centre conté una inscripció i acaba amb una forma de costats conopials i fulles quadrangulars, a sobre d'una sanefa geometritzant. Sobre aquest moble, hi ha l'escultura central de Crist a la Creu, la figura del qual revela un domini anatòmic miquelangelesc i un acusat treball de panys. Les extremitats, d'un aspecte una mica més consumat, pengen dels estigmes rebuts. La fesomia sembla ser jove i fina, amb uns angles

aprimorats que es deixen veure amb la cabellera ondulada als costats. Inclina el cap vers el lateral dret de la creu que, amb aplics daurats, recorre els motius dels costats trilobulats i l'asta de dalt.

Les mènsules que se situen al nivell de la línia d'arrencada de l'arcada prenen diferents formes de personatges que sostenen un llibre obert entre les mans. Els que veiem als permòdol de la façana posterior són una figura masculina i un ocell; dues figures de quatre que concordarien la representació simbòlica de dos dels Evangelistes: l'home s'identificaria amb sant Mateu –puix al seu Evangeli, narra la genealogia i el transcurs vital de Jesucrist, fins el baptisme– mentre que l'àliga, amb sant Joan –qui relata el futur de la humanitat a l'Apocalipsi, una au sàvia que té les qualitats per volar vers el sol, sense cremar-se, i conèixer l'avenir–.¹⁸⁸

Pel que fa als finestrals, s'organitzen amb tres representacions de personatges amb nimbus i alats. Vesteixen llargues túniques i porten objectes com la corona d'espines i la llança curta, és a dir, les *Arma Christie*. Al centre, hi ha tres vitralls més grans amb representacions angèliques: a l'esquerra, un d'ells alça un calze amb vi davant d'una creu, en un paisatge idíl·lic on brillen flors. El principal és un personatge que navega en barca i, als laterals, hi ha les virtuts teològals; representacions al·legòriques de figures femenines que es disposen dempeus i de perfil, amb túnica i vestit: a l'esquerra, hi ha la justícia –amb l'espasa– i la prudència –amb el llibre, el mirall i la serp– i, a la dreta, la templança i la fortitud –amb escut i casc, vestida de guerrera–.¹⁸⁹

¹⁸⁸ La impossibilitat d'accedir al recinte interior de la capella no permet profunditzar en l'anàlisi de la seva descripció. Tanmateix, si es s'acompleix amb la representació d'un lleó, d'un toro i d'àngel als altres costats, es tractaria del Tetramorf: representació dels quatre evangelistes en aparença animal, segons els descriu el profeta Ezequiel. Una iconografia tradicional cristiana que es remunta a l'Edat Mitjana.

¹⁸⁹ La inclusió de les virtuts en l'àmbit funerari segueix una tradició clàssica de què es va fer ressò a l'Edat Medieval. Giotto les representa a la Capella Scrovegni (1304-1306), el model del qual va tenir un gran eco i que van ser seguit molt representades durant el segle XV. Aquest feu es deu a què, com explica OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. "Virtudes simbólicas," Base de datos de Iconografía Medieval. Universidad Complutense de Madrid Universidad Complutense de Madrid, 2015. <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/virtudes-simbolicas>: "era muy frecuente asociar esta alegoría a las bondades del difunto. El tipo iconográfico desarrollado en este período es algo diferente del que solía utilizarse durante los siglos XIII y XIV, cuando las virtudes no portaban atributos que permitieran diferenciarlas y, en muchas ocasiones, aparecían representadas en oposición a los vicios correspondientes. (...) A mediados del siglo XV surgió un nuevo tipo de virtudes simbólicas cargadas de atributos iconológicos difíciles de descifrar. El origen de esta iconografía fue situado por Mâle en Francia, pero estudios posteriores han demostrado que, a pesar de desconocerse la fuente primaria que la conformó, habría aparecido en el ambiente francés y flamenco, (...)." Per a més informació, vegeu MÂLE, Émile. *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*. París: Armand Colin, 1922; KATZENELLENBOGEN, Adolf. *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art from early Christian times to the thirteenth century*. London: Warburg Institute, 1939 o RIPA, Cesare. *Iconología*. Madrid: Akal, 1987.

4. El llenguatge arquitectònic del neogòtic català

Llenguatge, formes, coordenades, elements i altres vocables són emprats pels i per les historiadores de l'art, a mode d'eufemismes, per mirar d'argumentar què és el que defineix l'art d'un temps i d'un període específic. La construcció gòtica catalana diem que té lloc des del segle XIII al XVI, tot i la continuació de solucions gòtiques en segles posteriors, com al XVII i a l'esmentat neogoticisme. Ara bé, com en totes les llengües, en la història de l'art també existeixen els *dialectes*, que no són més que l'art propi d'un territori amb unes particularitats i uns límits més concisos. És en el clima cultural de la Corona d'Aragó on es produeixen unes manifestacions artístiques entre les quals es crea el que s'entén per *arquitectura gòtica catalana*. Aquesta ha de ser considerada atenent a les formulacions predominants i a les excepcions que es donen en cada regne, puix cadascun presenta unes particularitats. En trets generals, però, i per a l'assumpte que ens ateny, podem dir que hi ha una idiosincràsia compartida que contrasta amb l'arquitectura gòtica nòrdica i la meridional.¹⁹⁰ Com Bracons explica, la catalana es configura amb unes solucions pròpies, enmig l'onada expansiva del gòtic radiant.¹⁹¹

El repàs i la confrontació de les diferents directrius ens permetrà discernir d'on provenen els elements que componen el neogòtic de Montjuïc. En l'esbós d'aquestes hipòtesis, però, és del tot important remarcar que, en l'exercici comparatiu, cal no perdre de vista que cada manifestació artística és fruit d'un context i que respon a un sentit i unes necessitats que determinen la construcció. És per això que, tot i que podem referir-nos a altres grans edificacions per il·lustrar certs aspectes, en realitat, es tracten d'un altre tarannà; el tipus arquitectònic requereix i, alhora, modula l'obra amb uns elements que fan el tot. Així doncs, els panteons neogòtics, com a arquetipus funerari, demanen una arquitectura que difereix de les obres civils i també d'altres models religiosos, ja que no són ni obres catedralícia, ni eclesiàstiques, ni monacals, sinó funeràries. Un arquetip que més enllà de la qüestió estilística es construeix segons la seva funció tipològica.

¹⁹⁰ Vegeu, entre d'altres, WORRINGER, Wilhelm. *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1967 i LAVEDAN, Pierre. *L'architecture française*. Paris: Larousse, 1944. Per al context dels països catalans, vegeu LAVEDAN, Pierre. *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*. Paris: Henri Laurens, 1935.

¹⁹¹ BRACONS CLAPÉS, Josep. "Introducció," a *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, dir. per Antoni Pladevall i Vila (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2002-2009), 20.

Aquest fet afecta, en primer lloc, a la noció espacial, que en l'arquitectura gòtica catalana és fonamental. A diferència de la nòrdica –que Worringer interpreta que és desmaterialitzada i identifica la seva essència amb l'escolàstica–, la catalana es constitueix pel fonament i pel revestiment llis i pesat de la pedra. El carreus nus i compactes, però, no s'han de confondre amb una estètica del *trobar clus*, si no més bé la del místic i escriptor Ramon Llull, “*quien identifica el espacio con el bien, mientras que la estrechez la identifica con el mal. Así, afirma que el paraíso de los bienaventurados es un gran loc e ample y que el infierno es mesquí e estre.*”¹⁹² Aquest aspecte interior provoca una impressió d'amplitud que prefereix l'espai unitari amb pocs elements sustentants, els quals són d'un diàmetre el més reduït possible, sense que interfereixin en el camp de visió.

Els panteons neogòtics analitzats són plantes centralitzades de nau única que es conformen amb carreus macissos i compactes, la forma dels quals és ben clara. Una impressió de fortificació i de materialitat que es reforça amb contraforts adossats. Cossos paral·lelepípedes característics del gòtic, en general, i que acompleixen la funció de càrrega estructural que, en alguns casos, en lloc d'acabar robustament amb bisell, ho fa amb un escalonament nòrdic que atorga un caràcter d'estereotomia ornamental. No podem deixar de banda, però, que són solucions que es prenen atenent al caràcter privatiu dels temples funeraris. El trobar clus, aquí, respon a la recerca d'intimitat que demana un espai sepulcral. Als panteons trobem les dues solucions; una aplicació que també es bifurca per als vans: alguns segueixen la morfologia catalana de limitar-se a finestres petites, rectangulars, mentre que d'altres ocupen bona part de les façanes laterals, com gran vidrieres del nord. Aquests finestrals s'enfilen a la vertical, prenent les proporcions clàssiques que devien conèixer a l'època baixmedieval, en contacte la Itàlia d'aleshores, i de l'encantament vertical que es difon del gòtic francès, que Lavedan descriu com “*la proyección en altura, con preponderancia de las zonas vacias sobre las zonas llenas, con muy abundante decoración, que tiende cada vez más a escaparse de la arquitectura y a vivir con gran carga de naturalismo, es decir, de renuncia a la estilización y a los esquemas geométricos*”.¹⁹³

¹⁹² Vegeu LLULL, Ramon. *Arbre de Ciencia* (Palma de Mallorca, 1967), 81, que se cita a CIRICI I PELLICER, *Arquitectura gòtica catalana*, 11.

¹⁹³ Vegeu LAVEDAN, Pierre. *L'architecture française*. Paris: Larousse, 1944, dins CIRICI I PELLICER, *Arquitectura gòtica catalana*, 13.

El coneixement de l'arquitectura gòtica francesa va arribar a Catalunya i arreu d'Europa, sobretot a partir de la ràpida difusió del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIème au XIIè siècle*: obra pòstuma del neogòtic francès, publicada en deu volums, entre 1854 i 1869, per Viollet-le-Duc. Aquest tractat, així com altres del XIX, com els de Durand, passaren a formar part, a partir de 1871, del fons de l'Escuela Provincial de Arquitectura, inaugurada oficialment el 1875.¹⁹⁴ És des d'aleshores que els arquitectes van començar a tenir coneixement d'uns postulats interpretatius sobre el gòtic més lliures i que s'allunyaven de l'arqueologisme precedent, amb Pugin, amb una cosmogonia més moralista que no Viollet, més tècnic i pragmàtic.¹⁹⁵ És als seus *Entretiens sur l'architecture* on el teòric francès fa una interpretació de l'estil gòtic que, més enllà de l'aplicació del racionalisme, la historicitat i la societat medieval, es fonamenta, sobretot, pel caràcter tècnic i constructiu.¹⁹⁶ Una enunciació que va calar en la historiografia d'autors catalans com Domènech i Montaner i Puig i Cadafalch, així com també devia ser coneguda per altres arquitectes que treballaren a Montjuïc. Aquests operaven amb un ull posat als escrits recentment publicats a l'estranger, per impregnar-se de coneixement i de formulacions noves que podien aplicar-hi, i l'altre que volia recuperar els valors de la tradició pròpia. Una dicotomia que els va dur a barrejar els elements que més els convenien regits pel principi de funcionalitat. I és que, com el mateix Viollet explica a la definició del mot “*architecture*”, aquesta es compon de dos elements, la teoria i la pràctica: “*la théorie comprend: l'art proprement dit, les règles inspirées par goût, issues des traditions, et la science qui peut se démontrer par des formules: invariables, absolues. La pratique est l'application de la théorie aux besoin; c'est la pratique qui fait plier l'atel la science à la nature des matériaux, au climat, aux mœurs d'une époque, aux*

¹⁹⁴ FREIXA, Mireia. “La recepció dels models europeus en l'arquitectura neogòtica,” a *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, dir. per Antoni Pladevall i Vila (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2002-2009), 323.

¹⁹⁵ FREIXA, “La recepció dels models europeus en l'arquitectura neogòtica,” 322. A la pàg. 324 del mateix capítol, la doctora Mireia Freixa explica que “Al final de la dècada dels setanta, les obres de Viollet-le-Duc s'havien convertit en el llibre de capçalera de tota una generació, uns llibres, però, adquirits anys després de la seva publicació. Els seus diccionaris i monografies es troben pràcticament en totes les biblioteques que hem consultat. Els més divulgats foren el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle* (1854-68) i el *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaissance* (1858-75), que hem documentat a l'antic fons bibliogràfic de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura –procedent de dues col·leccions dels arquitectes Leandre Albareda i Àureo Bis–, a la biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i en biblioteques particulars com la dels arquitectes i mestres d'obres de la família Granell.” L'autora cita altres obres de Viollet, així com també que els *Entretiens d'architecture* (1863-72) són coneguts per l'arquitecte modernista Antoni Gaudí; el més important per a aquest treball, però, és no només el fet que els estudiosos puguin corroborar que Viollet fou un autor conegut i llegit, sinó també que els mateixos Albareda i Granell, que van treballar al Cementiri de Montjuïc, n'estiguessin al corrent de les seves teories arquitectòniques.

¹⁹⁶ MONEO VALLÉS i SOLÀ-MORALES RUBIÓ, *Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet le Duc*, 56-60.

nécessités du moment. En preneant l'architecture à l'origine d'une civilisation qui succède à une autre, il faut nécessairement tenir compte des traditions d'un part, et des besoins nouveaux de l'autre."¹⁹⁷

El temple com a espai d'enterrament es configura amb els panteons, per això es basteixen amb una tipologia específica d'edifici amb cripta o, si més no, de capella presidida per un altar a partir del qual es disposen les sepultures, generalment. Una raó de ser que lliga amb l'equilibri i la lògica del gòtic nacional que se situa en un estadi on la matèria, per damunt de tot, es correspon amb les necessitats de l'espai. Les construccions eren de nau única –per això van menystenir els arcbotants que tan necessaris eren per al model de tres naus aplicat en altres països– i es cobrien les voltes nues amb maons. Un enginy que es distanciava de les cobertes en pedra del romànic. La solució d'un sol espai resguardat amb teulada es pren als panteons, que generalment s'acaben amb una coberta a dues aigües, a l'exterior, i que respon al sentit del temple mortuori. Aquest sistema tradicionalment mediterrani que prové del contacte musulmà, amb les conquestes de Mallorca (1229) i València (1238) de Jaume I, dotat d'un significat geopolític i lingüístic que discrepa amb la tònica europea d'arcuacions acabades en punta. La combinació d'ambdós acabaments se sintetitza als panteons, ja que les agulles gòtiques són *“formas que se imponen por su prepotencia como objetivos dignos de admiración y de respeto, mientras que, a la vez, poseen una intención espiritual: señalan el cielo y, como consecuencia, empequeñecen al hombre, al tiempo que contrastan con la extensión horizontal de su hábitat.”*¹⁹⁸ Un hàbitat que es revela molt més llarguerut a Montjuïc, tenint en compte que el Cementiri es conforma a la carena de la muntanya i que s'estén cap a l'horitzó de la mar. Per tant, aquestes formes apuntades es presenten com les més adequades per contrastar en la planura urbanística i per fer-se distingir, alhora, en un terreny escalonat, en què es vol fugir de la homogeneïtat i de l'horitzontalitat, perquè, quan mort toca la porta del cel, el que s'entén que cal fer és apel·lar a la divina jerarquia divina. Així doncs, no es vol perpetuar una suposada igualtat, sinó tot el contrari: subordinar-se a l'ordre religiós i pregar la bona acollida de l'ànima en la vida eterna.

¹⁹⁷ VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle/ Architecture. Tome 1-9*, 116.

¹⁹⁸ És ben sabut que després de la batalla de Muret, el rei Jaume I va optar per ampliar la seva política expansionista cap al sud del territori, en lloc de seguir endinsant-les en les terres d'oc, com es recorda a CIRICI I PELLICER, *Arquitectura gòtica catalana*, 35-36.

El mecanisme de bigues a dues vessants i apuntades amb arcs transversals que s'arrodonia amb motlures o xamfrans era oportú, al gòtic català, per conferir especialitat a la nau única, que era l'estrada de la religiositat propugnada en contextos hostils on les croades i el catarisme van enfortir la predicació. Aquesta fórmula es testimonia en tots els regnes de la Corona –sigui l'antiga Capella Palatina de Barcelona o l'Església de la Sang de Llúria, citant-ne una de la ciutat comtal i una altra del territori valencià, d'on era originari el dominic Vicent Ferrer¹⁹⁹–, ja que és l'espai regular el que domina. Una regularitat geomètrica que els panteons adopten amb les plantes majoritàriament en forma de rectangle o quadrat. Una tendència a disposar els eixos a un mateix nivell que beu de les premisses d'ordre, simetria i equilibri que proporciona la sala quadrada que, generalment, sol tancar-se en cúpula. És un tret que coincideix més amb les *hallenkirche* alemanyes i discrepa del sentit francobritànic del gòtic. A Catalunya, el romànic va assentar la cúpula i el goticisme cistercenc la va acollir, de manera que va esdevenir una continuació que té una arrel mediterrània, en vincle amb Itàlia i Bizanci. La conca del Mare Nostrum va fer seu aquest tema i els panteons, també.²⁰⁰

Quant als elements d'unió estructurals, no resulta estrany l'ús de pilars columnaris en panteons com el de Josep Gener (Figs. 49, 50, 53), malgrat que no fora una solució pròpiament catalana, però sí que va gaudir d'una àmplia popularitat a França i a Anglaterra i és una tipologia de pilar que és explicada per Viollet a l'entrada del *pilier* del seu *Dictionnaire*. En aquesta, proporciona un bon grapat d'exemples constructius, sobretot del segle XII, moment en què es va passar d'una columna monocilíndria a una secció quadrada de cilindres aplicats de manera pionera a l'escola de Cluny.²⁰¹ És una cessió a un gust europeu que aplica una lògica formal que es permet el joc de contraris, en lloc de guiar-se pulcrament per una simplificació geomètrica.

El mateix ocorre al mur, que adopta un artificiositat centreeuropea que es diferencia de la nitidesa del sud. Algun pot conjugar més amb el valor autòcton gòtic de la simplicitat dels

¹⁹⁹ Sobre el predicador valencià Sant Vicent Ferrer, vegeu les publicacions de CALVÉ MASCARELL, Óscar, qui va dedicar la seva tesi doctorat a *La configuración de la imagen de san Vicente Ferrer en el siglo XV*, tesi doctoral dirigida per Amadeo Serra Desfilis (dir. tes.) Universitat de València (2016).

²⁰⁰ A partir de la planta exterior del Panteó de Carles Godó, sabem que aquest es tanca amb una solució de volta de creueria. Tanmateix, la resta dels plànols consultats no la inclouen, de manera que, si no s'ha pogut visitar l'interior, és difícil poder fer una anàlisi profunda i rigorós sobre aquest assumpte. Aquest no és el tema que estudiem, en particular, tanmateix, volem que quedi constància que caldria fer una revisió constructiva, en futures investigacions.

²⁰¹ VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle/ Architecture. Tome 1-9*, 157-158.

cossos nus de traç rectilini, però no podem obviar que pràcticament totes les façanes dels panteons s'engalanen amb cresteries, pinacles, arcuacions cegues i frisos vegetals que el recorren. Aquesta preferència es veu en les obres de Majó, però també inclús en els més esquemàtics, com el panteó d'Ubiós Ibarra (Figs. 49 i 75). Per tant, podem afirmar que els panteons-capella del cementiri no es limiten a expressar el repertori de motius en les zones exonerades (intercolumnis, timpans, mètopes), sinó que prenen les traceries calades flamígeres o l'anticipat estil *decorated* que l'arquitecte Reinald des Fonoll va introduir al claustre de Santes Creus, al segle XIV.²⁰² Aquests models eren l'arquitectura catalana que els neogòtics bé coneixien i estudiaven arquitectes com Puig i Cadafalch i també Elías Rogent, qui “*elaboró un programa de excursiones a edificios románicos y góticos, invitando a sus alumnos a reflexionar sobre su posible restauración y Puig recordaba que “en clase solía repetir hasta la saciedad que era importante que fuéramos catalanistas en nuestra arquitectura, y que para nosotros la catedral de Barcelona, Poblet y Santes Creus habían de ser lo que los modelos griegos y romanos habían sido para las anteriores generaciones”*”.²⁰³

És ben sabut que Puig va estudiar a fons els monestirs tarragonins del Cister.²⁰⁴ Ell mateix va posar en pràctica aquest llenguatge neogòtic al Cementiri de Montjuïc, on va realitzar el panteó Dam, el 1897.²⁰⁵ Així com ell, la resta d'arquitectes devien tenir present que “*si tomamos a propósito el alzado vertical de las fachadas de los claustros de estructura compleja y jerarquizada, como el de Poblet, sentiremos la tentación de descubrir en ellos un significado místico, ya que en toda la estructura, que es a la vez compleja y captable, las relaciones se sitúan a sí mismas, para el espectador, en primer plano.*”²⁰⁶ El cas de Poblet és paradigmàtic en l'art català i és que, no en va, és el panteó reial. Tot i ser una construcció monàstica, les traceries geomètriques dels finestrals són riques i complexes, com també les dels claustres de Lleida i de Vic.²⁰⁷ Una reproducció cap a l'interior que fa d'estructura a les vidrieres policromades, la qual cosa és un tret que lliga amb certs

²⁰² Vegeu CABESTANY I FORT, Joan-F. “El monestir de Santes Creus,” a *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, dir. Antoni Pladevall i Font (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2002-2009), 203-210.

²⁰³ POBLADOR MUGA, “El descubrimiento de la arquitectura medieval: Josep Puig i Cadafalch,” 98.

²⁰⁴ RIU-BARRERA, Eduard. “Estudis, obres i projectes de Josep Puig i Cadafalch en els monestirs cistercens de la Catalunya Nova (1918-1954).” *Cultura i paisatge*, núm. 10 (2018): 60-67.

²⁰⁵ RIERA, *Els cementiris de Barcelona*, 153.

²⁰⁶ CIRICI I PELLICER, Alexandre. *Arquitectura gòtica catalana* (Barcelona: Lumen, 1973): 170.

²⁰⁷ Podeu consultar el comentari sobre altres claustres gòtics a CONEJO DA PENA, Antoni. “Els darrers claustres monàstics gòtics,” a *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, dir. Antoni Pladevall i Vila (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2002-2009), 239-254.

panteons neogòtics. Els finestrals són sovint geminats: per exemple, al panteó de Josep Gener, un arc ogival es conformat per dos arcs més que fan una obertura bífora. Aquest obertura es va aplicar ja a Santes Creus, encara que de manera molt més senzilla i austera, així com l'acabament de quadrats retallats que, en el cas del panteó citat, té un acabament en punta esglaonat. Ara bé, l'essència del gòtic català es considera que està representada en edificacions eclesiàstiques com la Basílica del Pi o, sobretot, Santa Maria del Mar. La darrera és una obra iniciada el 1329, dels mestres Ramon Despuig i Berenguer de Montagut. Uns artífexs medievals reconeguts a qui se'ls va encarregar la tasca de renovar la seu del barri del Mar de Barcelona, havent esdevingut Bernat Llull ardiaca, en 1327. És una arquitectura canònica i lloada, perquè es constitueix amb un esquema simple d' "una carcassa compacta que delimita un espai interior de gran amplitud", que "integra de forma sàvia, equilibrada i madura totes aquestes referències culturals": el model catedralici francès, les experiències dels ordres mendicants i l'herència arquitectònica del XIII català, com explica Bracons.²⁰⁸ Tanmateix, l'estudi o el coneixement de l'arquitectura gòtica catalana no implica aquesta fos la font d'execució de què es valguessin els panteons neogòtics del Cementiri, puix, com explica la doctora Freixa, "la majoria de mestres d'obres i arquitectes utilitzaven els estils a partir de la còpia d'uns models, més que no pas per una reflexió teòrica."²⁰⁹

La forma geomètrica és un altre element gòtic que trobem al neogòtic, ja que els volums s'imposen a la constitució de l'edificació i adquireixen un aspecte de massa. Els castells baixmedievals adopten un aspecte proporcional davant la necessitat de mostrar-se robustos i corpulents; una expressió de força que s'empra per la funció defensiva i que troba el seu vincle amb els panteons en què, així com ells, també tenen com a objectiu el d'afirmar-se amb un aspecte imponent, tot i que des d'una pràctica i funció divergent. Des del punt de vista ornamental, la geometria és aplicada a elements amb motllures horitzontals, a les impostes, i altres dissenys que es despleguen a les façanes que, com heures, s'enfilen a la vertical.

²⁰⁸ BRACONS I CLAPÉS, Josep "Santa Maria del Mar," a *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, dir. per Antoni Pladevall i Vila (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2002-2009), 79 i 87.

²⁰⁹ FREIXA, "La recepció dels models europeus en l'arquitectura neogòtica," 322. Fem ús d'aquesta cita per insistir que la pretensió d'aquest apartat és destacar alguns trets arquitectònics de l'art gòtic català i europeu per tal d'establir-ne certs paral·lelismes amb les obres de Montjuïc i poder hipotetitzar, així, sobre el models que s'emprarien.

Les entrades monumentals dels panteons recuperen l'esperit atrompetat dels vans d'accés medievals, gòtics i romànics, i són objecte d'un grafisme acurat o sanefes vegetals en alguna de les seves parts: dovelles, llindars i arquivoltes. L'espai de pas és el lloc on l'escultura conflueix en l'arquitectura amb més grandiositat; sempre, però, subjecta als espais que la construcció li atorga: laterals amb pedestals i dossers, gàrgoles o remats de pinacles escultòrics –que, per a Pugin, són “*elementos que cumplen todos los requisitos: son convenientes estructuralmenet y se manifiestan como símbolo de la resurrección de Cristo*”²¹⁰–. Aquests es rematen amb ganxos punteguts que, en comptes de ser exempts, segueixen el model gòtic català de relleus gràfics adossats al mur. La seva incorporació confereix un efecte òptic com de bloc registres, juntament amb les arcades cegues que l'envolten; una combinació que ens remet a fórmules arquitectòniques clàssiques més antigues, que es tanca en arc apuntat. Tot un repertori de motius escultòrics que s'adossen a l'arquitectura i que, de nou, Viollet recull al *Dictionnaire*. Hi trobem elements que imiten la fusta, com bigues escultòriques (en francès, “*des corbeaux*”), les quals s'executen en pedra des dels segle X, prenent formes d'homes, éssers fantàstics o animals.²¹¹ Tanmateix, però, la vegetació estilitzada és la que es pren en la decoració de les que encara es conserven, com els fullatges de la catedral de Troyes o inclús els florons de la sala d'armes de Gant les que més s'adeqüen al tipus d'adorns dels nostres panteons neogòtics.²¹²

La tipologia de l'ogiva és la preferida del neogòtic, ja que representa arquetípicament, més que cap altra forma, el model estètic de l'art baixmedieval. El també anomenat “arc brisé” és una transferència artística del món oriental.²¹³ Una importació cabdal, puix el seu ús fa possible la seva integració en el mur i que l'alçada sigui superior a les construccions d'antany; per tant, és el punt de partida del sistema arquitectònic del gòtic. No obstant això, algunes arcades opten per arcs de mig punt i d'altres s'atreveixen amb la línia conopial. La majoria d'elles es coronen amb adorns vegetals o amb tipologies

²¹⁰ DÁVILA ROMANO, Daniel. “Augustus Welby Northmore Pugin. Ideología y teoría a través de sus textos.” *Cuaderno de notas*, no. 15 (2014): 165.

²¹¹ VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle/ Architecture. Tome 1-9*, 308-313.

²¹² VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle/ Architecture. Tome 1-9*, 307.

²¹³ Vegeu VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle/ Architecture. Tome 1-9*, 446 i la 447, on l'autor, com a part dels estudiosos i amants de l'art gòtic s'enorgulleix d'aquesta creació fins al punt que afirma que “*Si donc l'arc brisé a pris naissance hors de France, nous sommes les premiers qui ayons su tirer de cette forme, issue d'un sentiment des proportions, des conséquences d'une valeur considérable, puisqu'elles ont produit la seule architecture originale qui ait paru dans le monde depuis l'antiquité.*”

sinuoses, com grafismes geomètrics i ganxos –més propi del gòtic internacional que estrictament del català–. Aquest darrer element és un dels ornaments que embelleixen la façana amb formes de fullams. Uns motius que no desmereixen interès, ja que, la *crosse* o *crochet* és una de les peces més recurrents en arquitectura i que naix a l'època del gòtic. Té el seu màxim esplendor a la decoració monumental esculpida de la Borgonya, després de l'escola normanda i anglonormanda mostressin el mateix gust floral exuberant que pot ser modulats de manera diversa, tot i que, en termes generals, conserva el caràcter simètric i monumental fins el segle XIV. És des d'aleshores que la contorsió s'exagera i això el fa desaparèixer de les cornises i els capitells per prendre lloc als rampants, per desplegar una cargolada i vegetal llibertat creadora.²¹⁴ Com explica Viollet, “*il accompagne ses lignes rigides et détruit leur sécheresse, soit que ces lignes se découpent sur le ciel, soit qu'elles se détachent sur le nu des murs; il donne de l'échelle, de la grandeur aux édifices, en produisant des effets d'ombres et de lumières vifs et pittoresques*”,²¹⁵ per això són un dels accessoris més considerables a estudiar.

Del ventall de formes matemàtiques que confeccionen els edificis, el rectangle és la més destacada: a les plantes, als carreus i als finestrals, entre d'altres. Com indica el seu origen etimològic, s'associa a valors de rectitud i correcció que connecten amb el de dret, l'ordre o la justícia, per això són les escollides per l'art gòtic català. El neogòtic emprà la forma ortogonal en la construcció de capelles amb estructures de costats consecutivament similars, com la funció li ho demana. S'aconsegueix així respectar un ideal d'uniformitat que només sol ser alterat al frontis d'entrada.

El cilindre, propi del nòrdic, té la seva representació en pilars cruciformes i el prisma, en la forma de torre. A l'arquitectura gòtica catalana majorment es reserven per a les fortificacions militars, en els castells i les bastides de planta octogonal tan lloats a les cròniques de l'època.²¹⁶ Els cimboris, també octogonals, es coronaven amb terrasses piramidals, però no amb agulles estridents, per no alterar la regnant *moderatio*, que podríem traduir com el *seny* català. Als panteons de Montjuïc, torretes i pinacles són

²¹⁴ VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle/ Architecture. Tome 1-9*, 400-415.

²¹⁵ VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle/ Architecture. Tome 1-9*, 417.

²¹⁶ “*Y no hay en el mundo Castillo tan fuerte –escribe Bernat Desclot– en su narración de las gestas de Jaime I– como el de Játiva, al que solo se puede acceder por un solo sitio, y que tan bien provisto Cestá de alimentós que lo Hombres que moran en su interior podrían sobrevivir a un asedio que durase tres años.*” ALBERT DE PACO, *El arte de reconocer los estilos arquitectónicos*, 241.

components que no poden faltar, puix aporten un aspecte defensiu de fortalesa que roman en l'imaginari ideal medieval i que configuren un mite fantàstic per als burgesos urbans. Un imaginari romàntic que fou, en bona part, construït mitjançant els escrits publicats als periòdics i que difonien un goticisme modern tot citant obres europees, com és el cas del comentari de l'any 1883, al *Diario de Barcelona*, en què “un autor anònim signava un breu escrit sobre “*el origen de la arquitectura gòtica*” en què ressaltava el valor dels treballs de Boisseré a la catedral de Colònia, els estudis de Hirtoff sobre l'arc ogival i els comentaris de Miel sobre l'objecte de l'arquitectura gòtica, (...)”.²¹⁷

També apliquen nombrosament l'agulla gòtica, traspasant així el principi de senzillesa. Fins i tot, els cobreixen de sinuosos calats, com les architectures ogivals florides i radiants. Una plàstica que, en àmbit català, es desplega en les cresteries horitzontals. A l'Edat Mitjana, les cresteries coronen les teulades, bé en pedra, en terra cuita o en metall, i fan de cobertura d'altres components, amb formes geomètriques o bé vegetals. Alguns panteons es fan ressò de les formes closes per fullatges pròpies del segle XIV i XV, mentre que d'altres, d'una manera lliure i original, opten per altres figures, com és el cas dels cargols que recorren la teulada del Panteó dels Godó (Fig. 33). Una solució que ressona a obres del segle XIII, com els animals que recorren els contraforts de la nau de l'església de Notre-Dame de Dijon.²¹⁸

En ambdues èpoques, la pedra és el material més emprat per a les construccions a què es vol dotar d'un aspecte monumental. Junt al marbre, els panteons utilitzen aquestes matèries nobles i costoses,²¹⁹ que esdevenen “*l'aparador del progrés*”. Algunes construccions presenten tonalitats més ocres o terroses, la qual cosa recorda a una paleta altmedieval –com el Panteó De La Riva (Fig. 15) o el Panteó Nieto (Fig. 64)–. Això no obstant, és blancor la que domina en les façanes llises, tant en època medieval com contemporània. Ara bé, la monotonia dels blocs de carreus es trenca amb el joc de càrregues i les modulacions dels nervis i suports. Aquí, els catalans no segueixen Viollet

²¹⁷ MAESTRE, Vicente. “La visió romàntica de l'arquitectura gòtica catalana,” a *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, dir. per Antoni Pladevall i Vila (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2002-2009), 316.

²¹⁸ VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle/Architecture. Tome 1-9*, 392-395.

²¹⁹ Al gòtic, l'ús de la pedra era vist com un indicatiu de prosperitat, per això, aquells que podien optaven per embolcallar l'aspecte de les cases. Quant a la decoració, les de l'àmbit civil no comptaven amb grans luxes, a diferència dels palaus senyorials o eclesiàstics, que revertien la senzillesa amb una major ornamentació, com és el cas de l'esplendorós palau papal d'Avinyó, construït el segle XIV: ALBERT DE PACO, *El arte de reconocer los estilos arquitectónicos*, 232-233.

en la recuperació del pigment dels murs interiors; un tendència que el restaurador francès va promoure a les esglésies franceses, amb l'afany de recrear un gòtic ideal. Aquesta opció continua generant veus de contrarietat, ja que, prenent reproduir l'efecte contrastant de les vives coloracions i el pàl·lid alabastre del gòtic francès del segle XIV, acaba caient en el *fals històric*. A Montjuïc, però, el contrast de colors es limita a ser introduït mitjançant marbres vermellosos a les lloses interiors i, fonamentalment, amb vidrieres policromades.

Els vans de llum es tanquen amb vitralls que despleguen una rica paleta de colors, que bé il·lustren un repertori de motius geomètrics i vegetals –d'una estètica que s'avé amb un caràcter noucentista–, o bé despleguen un programa iconogràfic en què predomina la representació de santedats. La policromia dels vitralls atenua dolçament la il·luminació que per elles entra, com també “*producen por contraste con la frialdad del mármol, atmosferas más matizadas, más recogidas y cálidas que emulan, a pequeña escala, ese concepto medieval de la “luz coloreada” (Hugo de San Víctor), más espiritual, que se pretendía iluminara el interior de los templos cristianos en la Edad Media*”, com elucida l'especialista en arquitectura del XIX Dora Nicolás.²²⁰ Una metafísica de la llum que va tenir un important ressò no només en l'estudi lumínic i òptic, sinó que fou aplicada als espais arquitectònics per dotar-los de major visibilitat. Un gust acolorit que es vincula amb una visió d'un món celestial que estaria “*«adornada de todo tipo de piedras preciosas» (Apocalipsis 21, 19)*”, com així ho relaciona Michael Camille.²²¹ Aquesta qualitat fou lloada i pressa per l'abat Suger,²²² cèlebre promotor del gòtic fundacional amb la construcció de l'abadia de Saint-Denis.

La fundacional obra catedralícia fou dissenyada amb uns preceptes de geometria i aritmètica matemàtica que no poden deixar-se escapar, amb la fita que va suposar el

²²⁰ NICOLÁS GÓMEZ, *La morada de los vivos y la morada de los muertos: arquitectura doméstica y funeraria del siglo XIX en Murcia*, 174.

²²¹ Vegeu CAMILLE, *Arte gótico. Visiones gloriosas*, 41, i també les 42-43, on s'explica que la idea de Déu com un ésser de llum inaccessible suggerida pel místic cristià del segle V Pseudo Dionisi tingué ressò en el segle XII en l'abat Suger. Aquesta preocupació va repercutir en la concepció lumínica de les vidrieres i de la il·luminació de manuscrits fins la renovació que va succeir a finals del segle XIII; a partir d'aquest moment es va optar per una renovació tècnica amb la voluntat de donar pas a una qualitat més etèria de la llum, per tant, una inclinació vers els efectes que proporcionaven la blancor.

²²² Com se cita a ALBERT DE PACO, *El arte de reconocer los estilos arquitectónicos*, 239, l'abat afirmava que “*Así, cuando –en medio de mi delectación en la belleza de la casa de Dios– la hermosura de las gemas multicolores [de los relicarios del nuevo altar] me ha distraído de mis preocupaciones externas, y la valiosa meditación me ha inducido a reflexionar sobre las virtudes sagradas, transfiriendo lo que es material a lo que inmaterial; entonces, me ha parecido estar viviendo, por así decirlo, en una remota región del universo, que ni pertenece totalment al lodazal de la tierra, ni tampoco enteramente a la pureza del cielo; y que, por la gracia de Dios, me he transportado místicamente desde este mundo inferior a otro superior*”.

coneixement d'un saber científic de la filosofia grega i sobretot àrab, amb els manuscrits de la cultura de l'islam. Així doncs, els tractats d'àlgebra i el pensaments d'Euclides i de Ptolomeu eren objecte d'estudi, entre d'altres, de l'escola de Chartres fins al punt que la classificació antiga de *trívium* i el *quadrívium* es concebia com un tot agrupat sota la sapiència de les "arts liberals".²²³ L'*Hortus deliciarum* (1150) d'Herrade de Landsberg és una reconeguda enciclopèdia per a la instrucció monacal que així ho testimonia.²²⁴

En la gestació d'aquesta nova arquitectura, la clarividència rectorat de l'ordre del Cister fou una herència cabdal, tot i l'austeritat promoguda per un *modus vivendi* modest i mesurat. Bernat de Claravall desautoritzava les altures vertiginoses i l'excés de representació i de color, seguint el principi de pregnància que recomana prudència per damunt de tot. Més endavant es va optar per matisar aquesta codificació, tot fent entendre que la puresa desitjada podia harmonitzar-se amb una sumptuositat progressivament introduïda, d'acord amb el fet que l'Església havia de lidiar en un context menys hostil que el que anteriorment havia suposat l'heretgia. No obstant això, la catequesi continuà essent un estandard vertebrador durant tot el període; és per això que si la idea de Déu com a llum divina establia una jerarquia celestial que fou imatge per a la sentència d'una casta feudal dominada per poder eclesiàstic i reial,²²⁵ la burgesia reproduïx aquest esquema i s'identifica, a mode i semblança, amb l'Ésser totpoderós i invisible que, amb la llum que emana, els ha de guiar al més-enllà.

A les edificacions civils catalanes, els murs s'ornamentaven amb programes com el de sant Jordi, patró de Catalunya que, a l'entrada del Palau de la Generalitat, la representava i protegia amb tota la seva força guerrera. L'àmbit religiós també desenvolupa a la façana principal la iconografia més important, amb les columnes-estàtua i el punt neuràlgic del timpà que, a la cara interna del frontó solia presentar-se el Judici Final en època baixmedieval. Als panteons neogòtics, hi ha divergència de solucions. Entre elles, hi ha la visió del Crist triomfant relacionada a l'Evangeli de sant Mateu és una temàtica del tot idònia en el context funerari, ja que tindrà lloc en la fi dels temps. Aquesta creença que es remunta a la civilització egípcia és seguida per les religions abrahàmiques, entre les quals hi ha el cristianisme. El Judici no només s'esmenta a l'Antic i al Nou Testament, on

²²³ DUBY, Georges. *La época de las catedrales. Arte y Sociedad, 980-1420*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2010): 120.

²²⁴ BNF. "Hortus Deliciarum. Herrade de Landsberg (1125?-1195)." https://data.bnf.fr/fr/12442686/herrade_de_landsberg_hortus_deliciarum/ (Consultat el 22-7-2023).

²²⁵ DUBY, *La época de las catedrales. Arte y Sociedad, 980-1420*, 105.

cal citar l'Apocalipsi de sant Joan, sinó també a posteriors obres litúrgiques de filòsofs i pares de l'Església per tal d'alliçonar els fidels en el destí de la humanitat.²²⁶ Com no podia ser d'una altra manera, les obres d'art reproduïxen aquest episodi, com a funció pedagògica i part d'un aparell que recull o reflecteix el pensament dominant. Els panteons, com edificacions que interpel·len a allò sagrat, reprenen aquests episodis de temàtica cristològica, amb factura noucentista. Un naturalisme que es manifesta en cossos dinàmics, lleugerament somrients i escorços que deixen enrere el hieratisme i la frontalitat esquemàtica distintivament romànica.

Els cementiris introdueixen l'ús de nous materials, en la proliferació de peces d'indole ornamental. I és que així com la cultura gòtica coincideix amb l'auge dels burgs i de noves formes de producció, la del neogòtic també neix d'una mentalitat urbana, amb la diferència que passem d'un poble mercader a un d'industrial. El ferro fos és un dels més preuats de les arts aplicades, per a les reixes o les creus cristianes sobre pinacles, cúpules o torretes que serveixen de remat.²²⁷ L'arquitectura cau rendida als peus de la decoració i, seguint l'esperit wagnerià, acaba creant una producció d'art total en què més que no l'obra d'un autor, els panteons són fruit de l'enginy i de la labor de nombroses mans. Els motius escultòrics troben el seu llenç a l'espai exterior, deixant de ser els murs interiors opacs: plantes i flors tals com palmeres, fulles d'acant o altres espècies autòctones són que les que engalanen els capitells, com als panteons De La Riva (Figs. 16, 21 i 22) o al d'Olano Iriondo (Figs. 61, 62 i 63). Els capitells historiatos tenen menys presència en l'era contemporània, en canvi, moltes construccions sovint contenen bustos figuratius de personalitats eclesiàstiques o d'animals. Junt a ells, criatures monstruoses es manifesten als llindars, a mode de gàrgola que vessa l'aigua dels teulats. Unes representacions que divulguen el bestiari que amaga un significat simbòlic, siguin de signe positiu o vertaderes creacions del mal.²²⁸

²²⁶ CASTRO CARIDAD, Eva M^a. "El Juicio Final en textos litúrgicos medievales." *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 17 (2017): 40.

²²⁷ A NICOLÁS GÓMEZ, *La morada de los vivos y la morada de los muertos: arquitectura doméstica y funeraria del siglo XIX en Murcia*, 175, s'explica que fou a partir de la polèmica agulla calada gòtica que l'arquitecte Arturo Mélida Alinari va confeccionar, el 1889, per al panteó del Marquès de Amboage, en la Sacramental de San Isidro de Madrid, que es va introduir l'ús del ferro fos en l'arquitectura funerària. En el cas de Montjuïc, caldria tenir en compte que probablement aquest material hauria estat ja emprat en el context funerari tenint com a referent els cementiris de París, puix les innovacions centreeuropees eren inserides a l'Estat Espanyol per la capital catalana com a via. Això no treu que, aquesta fita no resultés del tot rellevant per a la repercussió del material en altres indrets.

²²⁸ Per saber-ne més, vegeu SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*. Madrid: Tuero, DL, 1986; Voisenet, Jacques. *Bestiarire Chrétien: L'image animale des auteurs du Haut Moyen Âge: Vè-Xè*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994 o PASTOREAU, Michel. *Bestiaires du Moyen*

Els dissenys d'espècies vegetals són les que tenen un major pes ornamental, ja que el gust floral del gòtic es magnetitza en l'art del canvi de segle com un dels seus pilars fonamentals. Com expliquen Busch i Lohse, “*todo follaje, formado y estilizado sobre la base del recuerdo natural, tan solo actúa ahora como si fuera a echar a volar, como si lo retuviese magnéticamente la fuerza invasora del haz de pilares*”.²²⁹ Així, els panteons es converteixen en *millefleurs* on es desenrotlla un coneixement botànic minuciós que contrasta amb l'esperit urbà de la ciutadania. La inserció de la natura en l'espai urbà resultava imprescindible per crear una ciutat plaentera i solia estar en contacte amb aliments i animals. Aquest fet seria una obertura que afavoriria l'adopció del gòtic de sinuositats flamígeres, amb els seus encaixos. Obres com la Capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat haurien de ser conegudes com la màxima expressió del flamíger en àmbit català, així com en pintura els artífex reproduïen els espais arquitectònics d'una manera similar als flamencs.²³⁰ Unes imbricacions en què es palesa com, en tot art, res és immòbil i que així com s'incorporen formes noves, també se'n reprenen altres com l'obertura de la cúpula. Tot i que les dels panteons no són voltes tan esplendoroses –quan se n'obrin–, sí que ho són els models mesopotàmics. Sabem que tant les bizantines com la romana d'Apol·lodor de Damasc van ser model per a artífexs com Guillem de Sagrera. Una manera circular que prenen també per tancar aquest apartat.

En definitiva, com hem anat veient, bona part dels elements formals i ornamentals de l'arquitectura gòtica són aplicats als panteons neogòtics del cementiri de Montjuïc. D'una banda, cal tenir en compte que les sepultures prenen les directrius de les obres religioses més que no de les civils, ja que fou el camp sagrat el que va aportar una major frescor constructiva i el que millor expressa la finalitat del temple mortuori.²³¹ En tot cas, responen, per damunt de tot, a una tipologia funerària i als aspectes inherents a aquesta. D'altra banda, cal discernir que no només es basen en el gòtic català, sinó que és un

Âge. París: Seuil, 2011, entre molts d'altres, així com el recent publicat en llengua catalana MARTÍN, Llúcia. *Bestiari català*. Barcelona: Editorial Barcino, 2022.

²²⁹ BUSCH i LOHSE, *Arquitectura del gòtic en Europa*, 5.

²³⁰ Estructures arquitectòniques amb dossers de traceries calades són inclús representades en pintura, com es pot veure en obres com Voltes de creueria i traceries calades a les finestres ogivals són inclús representades en pintura, en obres com *La Mare de Déu i el Nen al Tron, amb Àngels i Sants* (c. 1475), atribuïda a Michael Pacher, a la National Gallery de Londres.

²³¹ Com s'explica a ALBERT DE PACO, *El arte de reconocer los estilos arquitectónicos*, 232: “*Sin embargo, y pese a que el interés de la casa cultural por el hecho urbanístico cobra una vigencia unisitada durante los siglos XIII y XIV, las viviendas del artesano o del comerciante medio de ese período apenas observan variación alguna respecto a la época románica. Por lo general, siguen incluyendo dos estancias principales, dispuestas en una o dos plantas, y el material empleado en su construcción es la madera, aunque se tiene constancia de que, a menudo, se incorpora un revestimiento de piedra a la estructura inicial.*”

neogòtic híbrid, puix considera les aportacions que es difonen d'altres països, especialment als sistemes del gòtic del nord. En general, però, podem afirmar que menystenen les aportacions del segle XIII de transparència i lluminositat de la monàstica cistercenca, com a via que transporta als fidels a un espai ultraterrenal. Es decanten per seguir amb un cert formalisme del gòtic reial del XIV, però, sobretot, incideixen en el gòtic burgès del segle XV. És un pas cap a una lògica que comença a introduir les traceries, les motllures entrecreuades i uns relleus que fraternitzen amb la sinuositat estilística de la plàstica neogòtica moderna. Però, com adverteixen Busch i Lohse, “*nada sería más erróneo que la creencia de que el gótico no es más que un estilo que se preocupa tan solo del aspecto ornamental. Al contrario, el gótico está cargado de energía y fuerza.*”²³² És a la combinació d'ambdues a què cal atènyer-se, tenint present també que, com avançàvem adés, és lògic que, a l'època del 1900, s'emmirallen en un sistema de valors que prioritza la matèria de la mercaderia. La dialèctica entre el pes i la buidor i de línies rectes i les tangents genera una batalla de forces que és la que s'acaba integrant en el gòtic català i, també, en el neogòtic, d'una manera autònoma que dona peu a creacions més lliures.

L'ús del gòtic a les sepultures de primera categoria pot semblar una tendència arcaica que no correspon als paràmetres en què es configura la modernitat. *A priori*, a alguns, els pot sobtar, tenint en compte que els grans cementeris es creen coincidint en una restauració urbanística que vol implantar el precepte de trama ortogonal d'un sistema uniforme i fonamentat per línies rectes. Per tant, uns preceptes que pretenen trencar amb el model de distribució urbana que s'ancorava encara a una estructura medieval regida per carrers estrets i tortuosos que es creaven al voltant de parròquies o esglésies com a centres neuràlgics. Així doncs, es va procedir a enderrocar les muralles que ofegaven la ciutat moderna que, moguda per l'esperit industrial, anhelava nous espais amplis i d'oci per al gaudi dels benestants. El que amaga aquesta mitja veritat és que els gòtics van implantar unes primeres bases per al que després seria la disciplina urbanística i les trames ortogonals i els principis de rectitud als que ens hem referit en els panteons confirmaven la planimetria de l'asfalt. Francesc d'Eiximenis va idear una estructura, a *Lo Crestià*, que, avui, a qualsevol ens remet a l'Eixample d'Ildefons Cerdà. Per tant, si l'ímpetu reformista promulgat des del sector tecnològic-sanitari veia amb bons ulls l'aplicació d'una trama

²³² BUSCH i LOHSE, *Arquitectura del gótico en Europa*, 6.

urbana que s'adeia a la formulada per un gòtic segles enrere, res no ens ha d'estranyar si, des del punt vista arquitectònic, s'opta per un revestiment a la medieval.

El Cementiri del Sud-Oest es gesta després de l'aprovació del Pla Cerdà (1859). Per això, igual que s'obrin noves avingudes per al trànsit i per passejar, amb cada vegada més presència vegetal, les vies de l'espai mortuori s'adeqüen al pas de les carrosses fúnebres i dels ciutadans, en un entorn natural que era concebut com un recinte de lleure.²³³ Més encara, es va constituir com un espai agradable per a l'oci, amb l'onada de capelles-panteons historicoartístiques que va generar que Montjuïc esdevingués el que ha estat titllat de “museu a l'aire lliure”, des d'una mirada patrimonial. Així, les càmeres sepulcral que aposenten els difunts no només es dedicaven en exclusiva a retre homenatge al seu honor i a la seva memòria, sinó que acaben sent espais bells i privilegiats amb una noble tomba com l'element que afaiçona el recinte.

²³³ No en va, la comoditat i les necessitats de benestar són tingudes en compte per a una favorable visitació del recinte, així com consta a AYMERICH, Pilar. *Cementiris d'ultramar. Exposició de fotografies de Pilar Aymerich*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura: Casa Amèrica Catalunya, DL, 2006): 14, “D'altra banda, l'a y 1886 s'especifica: “*Para descanso de los visitantes, se han construido algunos bancos, cuidándose acertadamente de alejarlos de las vías, a fin de que estas no adquieran aspecto de paseos*”, cosa que podria donar un cert to pagà i mundà al recinte, res més lluny dels costums socials imperants a l'època.

5. La tria de l' historicisme baixmedieval

Com ha posat de manifest, a balquena, bona part dels panteons apliquen uns paràmetres goticistes. Ja ens ho anuncia així la mateixa guia del Cementiri de Montjuïc: “Molts dels arquitectes de més renom van construir panteons neogòtics al cementiri. Entre ells, Antoni Maria Gallissà, Josep Majó, Josep Puig i Cadafalch, Enric Sagnier, Leandre Albareda, Simó Cordoní i Juli Maria Fossas”.²³⁴ Però per què?

És cert, com dèiem, que el medievalisme mai havia estat tan viu des de l'Edat Mitjana, però aquesta resposta seria insuficient, ja que la realitat és que aquest estil conviu amb d'altres. Com anunciava Bohigas, la història de l'arquitectura podria estudiar-se als cementiris, perquè *“ante todo, son una muestra a pequeña escala de los sucesivos estilos arquitectónicos que se producen contemporáneamente en la Ciudad. Pero, además son una indicación de las bases imaginativas, de las connotaciones, de las cargas simbólicas y hasta de los complejos procesos psicológicos que subyacen en cada momento estilístico”*.²³⁵ Per tant, més que no un ajust o el seguiment d'un model historicoartístic que ha estat donat, hi ha, per damunt de tot, una tria. Qualsevol elecció implica el fet de relegar un llenguatge en pro d'un altre, amb motiu d'una preferència que porta implícites unes connotacions que, pel motiu que sigui, ens interpel·len. Els estudis psicològics i sociològics podrien indagar molt més en tot el que això suposa, tanmateix, des del punt de vista de la Història de l'Art, no podem deixar passar per alt a què s'associa l'estil de l'art baixmedieval.

D'una banda, és la tria d'una condició social. Començarem fent esment al fet que la majoria de les capelles-neogòtiques al cementiri són encomanades per burgesos –els Godó, família d'editors–, per polítics –un dels germans Collaso i Gil, Josep, fou tres vegades alcalde de Barcelona i impulsor de la primera escola municipal–, per indians –Josep Gener fou empresari tabaquer a Cuba, que va tornar a Catalunya havent fet fortuna– i per industrials enriquits –el senyor Nieto, empresari de Coma Cros i el senyor Olano Iriondo, basc navilier i empresari miner–. Uns agents que ocupaven càrrecs o que provenien d'una nissaga d'un nivell socioeconòmic elevat. Afirmació que podem generalitzar perquè, si bé no podem aportar en detall perquè cadascun dels panteons mereixia un estudi monogràfic, el fet d'encarregar una obra de nova planta, *ex profeso*,

²³⁴ MARTÍ-LÓPEZ, *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*, 184.

²³⁵ BOHIGAS, “Los cementerios como catálogo de arquitectura,” 56.

per a la memòria d'un familiar, hauria de suposar un gran despesa. No tothom podria permetre's aquesta mena de comandres, i menys encara en un context de crisi econòmica que va agreujar-se en plena pèrdua de les últimes colònies espanyoles d'ultramar (1898), motiu pel qual el succés es coneix també com el Desastre del 98. Per si encara algú posa en dubte el desembossament que devia implicar, aquest hauria de veure's incrementat si considerem els arquitectes de renom, en el context barceloní, que signen els projectes – Claudi Duran Ventosa, Jeroni Granell, Antoni M. Gallissà o Antoni Serrallach –, per a l'elaboració de construccions realitzades amb una llibertat creativa que permetia configurar-se a la pròpia voluntat. No es devia escatimar en despeses, perquè no havien d'emmotllar-se a les rígides restriccions que els recintes eclesiàstics estipulaven temps abans,²³⁶ sinó que només havien de seguir una laxa normativa aprovada per la *Junta de Cementerios*. És per això que, posats a edificar, qualsevol construcció no els bastava, sospesant que havia de ser una obra pòstuma i a la qual es vincularien els cognoms familiars *per secula seculorum*. Per tant, com anaven a deixar un testimoni vital i proclamar la seva glòria divina en un dels nínxols que el cementiri ofería a l'abast de les classes populars? “*Nada más monótono y mezquino, nada más angustioso y desconsonsolador; ni más ageno al arte que esas calles de nichos que constituyen el número principal de los modernos cementerios. Palpita en su concepción y en su forma, lugubramente fría, un sentimiento que no sé definir, pero que atenta á la dignidad humana, como todo lo que nos empequeñece y nos reduce á la materia*” és el que devien pensar, citant Vega y March, el qual continua la seva reflexió afirmant que, “*por desdicha, lo que debería ser obra de todos y para todos, queda reducido á serlo de los eternos privilegiados de la tierra*”.²³⁷

L'arquitectura a què aspiraven havia de ser esplendorosa i no fer pensar en un procés mecànic, com la serigrafia industrial o les cadenes de muntatge, amb les característiques de monotonia i repetició a què al·ludeix l'autor. Justament, la clientela hauria de saber de ciència certa el que implicaven aquests processos manufacturats. Front a aquesta uniformitat, l'opció del panteó es presentava con una verdadera composició arquitectònica a partir de la qual podien manifestar la idiosincràsia de noblesa i de dignitat. Una distinció que, en el fons, reproduïx la mateixa lògica per la qual les arts aplicades han estat menystingudes a la Història de l'Art. És cert que, com és ben sabut, ja al segle XVIII,

²³⁶ VEGA Y MARCH, “Arte funerario,” 320.

²³⁷ VEGA Y MARCH, “Arte funerario,” 320-321.

amb la Il·lustració, el crític francès Denis Diderot reclamava el mateix valor per a les considerades *arts menors* que de les *majors*. Una concepció pejorativa que, arrelada als valors de manca d'originalitat i individualitat de la “gran obra d'art”, que l'historiador austríac Alois Riegl va continuar denunciant, al XIX, i front a això, va dedicar nombrosos treballs a les arts decoratives. Així doncs, aquells a qui se'ls alçava una sepultura no podien deixar de posicionar-se amb el mateix estatus elevat de què gaudien a la ciutat mortuòria, com *morts il·lustres*. La categoria havia de representar-se mitjançant l'elecció d'un estil que estigués “a l'alçada”, i què millor que, davant la dificultat que havien d'encarar en aquells temps, optar per “l'estil representatiu de la glòria catalana”?²³⁸ Si el que es volia era deixar córrer un temps d'adversitat, com l'au fènix havien de renàixer de les cendres, i entre els estils històrics a què podien recórrer, el que rememorava una centúria de plena benaventurança era el gòtic català. Un art que, segons apunta Riera, “era, en certa mida, un símbol d'aquesta glòria antiga. No ens pot sobtar, doncs, que el neogòtic fóra un dels revivals que més atractius trobaren els catalans i que més es prodigaren. Al cementiri de Montjuïc hi ha molts exemples, als carrers de Barcelona també. Les tombes neogòtiques del cementiri del Sud-Oest «en constitueixen la base»- A més d'entroncar amb la tradició artística medieval, el neogòtic, pels seus trets d'espiritualitat i monumentalitat era, potser, l'estil més adient per hostatjar i homenatjar els morts de les classes dominants.”²³⁹

El sistema de classes s'aplicava de manera flagrant a l'àmbit funerari. Diferents tipologies artístiques així ho fan veure i, més encara, aquesta mateixa lògica és aplicada pels historiadors de l'art quan titllem les construccions com a “sepultures majors”. Per tant, es pot dir que una de les funcions que aconsegueix el *panteó* i, sobretot, el *neogòtic* és que actua com a imatge de prestigi o de la classe burgesa. El sistema arquitectònic de l'estil gòtic –o, si més no, el revestiment que els atorga– és d'una posició elevada, prenent com a referents uns models nobles del passat. S'emmirallen en els grans fundadors i personatges del passat nacional, realitzant l'exercici sociològic de concebre's d'una determinada condició, mitjançant el paral·lelisme que s'estableix entre dos sistemes que s'organitzen amb una estructura vertical: el sistema de classes i la societat feudal. Salvant les distàncies que condueixen a l'anacronisme, es tria el neogòtic perquè, si el panteó és l'estructura que els atorga grandesa, és l'estètica baixmedieval la que els fa connectar

²³⁸ MARTÍ-LÓPEZ, *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*, 184.

²³⁹ RIERA, *Els cementiris de Barcelona*, 193.

amb l'estil nacional i, com a continuadors d'una nissaga, s'autodefineixen com figures importants de la terra, de la *Catalunya triomfant*.²⁴⁰

Aquesta arquitectura recupera la tradició pàtria i constitueix una de les quatre tipologies que Domènech i Montaner pregonava a “En busca de una arquitectura nacional”, en 1878, a *La Renaixensa*. És aquí on, com recorda Poblador, “*el neogótico y lo neomedieval simbolizaba de manera inmejorable los ideales de la próspera burguesía catalana*”.²⁴¹ Catalana perquè cal precisar que darrere els conceptes de *pàtria* i *nació*, no hi ha la recerca d'una identitat única, sinó que planteja diferents models per al conjunt de l'Estat Espanyol, atès que ell mateix es conforma per un aglomerat de pobles amb identitats pròpies, entre les quals hi ha la catalana, així com Domènech explica.²⁴² I és que, si la nova arquitectura havia d'inspirar-se en les tradicions de pàtries²⁴³ i la catalana troba al seu origen al segle XIII, amb la Corona Catalanoaragonesa, queda clar, aleshores, amb quin llenguatge havia de ser formulada. És per això que, com diu Bofill, “hi ha un estil arquitectònic català que per damunt de qualsevol altre verifica aquesta categoria i amb raó pot qualificar-se, per tant, d'arquitectura nacional de Catalunya: és el gòtic.”²⁴⁴

A *The Seven Lamps of Architecture* (1849), el crític i teòric anglès John Ruskin divideix l'arquitectura en cinc classes: la religiosa, la commemorativa, la civil, la militar i la domèstica. Segons la definició que proporciona,²⁴⁵ les tombes formen part de la commemorativa. Ara bé, si tenim en compte, en segon terme, que són obres que responen a unes necessitats públiques i per això eren regulades amb unes noves directrius, podrien ser considerades també com civils. Però aquest fet suposaria confondre el cementiri, que

²⁴⁰ Resulta significatiu que en aquest context, el 1899, la revista *La Nació Catalana* convoqués un concurs per dotar l'himne català d'una lletra més curta. La cançó original és una versió anònima, del segle XVII, més llarga. Així s'explica a Lletres UOC. “Els Segadors (Himne nacional de Catalunya)”. <https://lletres.uoc.edu/especials/folch/segadors.htm> (Consultat el 27-7-2023).

²⁴¹ POBLADOR MUGA, “El neogótico y lo neomedieval: nostalgias del pasado en la era de la industrialización,” 133.

²⁴² “Ni una mateixa historia, ni una mateixa llengua, ni iguals lleys, costums é inclinacions han format lo divers caracter espanyol. Lo clima mes variat, la terra mes diferent, en sa topografia, época de formació y naturalesa, constitueixen las diverses encontrades de Espanya y com es natural d'estas circunstancias ha nascut lo predomini de tradicions artisticas generalment árabes en lo mitjdia, románicas en lo nort, ojivals ó góticas, que se diu vulgarment, en la Antigua corona aragonesa y centre antich de Espanya y del renaixement en las poblacions á que va donar vida lo poder centralisador de las monarquia austríaca y borbónica. / De aquets elements artístichs difícil es formar una unitat arquitectònica que sigui mes espanyola que la d'una altre nació cualsevol y que per una igual sia grata á tots nosaltres” DOMÈNECH I MONTANER, “En busca de una arquitectura nacional,” 153-154.

²⁴³ DOMÈNECH I MONTANER, “En busca de una arquitectura nacional,” 159.

²⁴⁴ BOFILL, Rafael M. *L'arquitectura nacional de Catalunya. La menystinguda personalitat de l'arquitectura catalana gòtica* (Barcelona: Edicions La Magrana, 1998): 120.

²⁴⁵ RUSKIN, *Las siete lámparas de la arquitectura*, 77.

acompleix una funció pública i cívica, amb la capella-panteó, privada i personal. Sí que ens reafirmem, però, que l'home burgès “*ya que todavía no podía proclamarse santo, se envolvía con una arquitectura -la gótica, la bizantina, etc. que conservaba un prestigio religioso*”, com ironitza Bohigas.²⁴⁶ Aquesta podria ser considerada com a tal, puix, alhora que s'erigeix en memòria d'un mortal, no deixa d'honorar Déu, amb la seva professió i forma inherents. Sigui com sigui, el que regna als panteons és l'espiritualitat o la vocació de ser un espai d'ofrena i de sacrifici, amb el qualificatiu d'arquitectura commemorativa i religiosa. Per això, com anunciàvem, s'estructura en un model gòtic més aviat religiós que no civil perquè, així com a les cases urbanes, a les llars mortuòries tampoc “no hi ha ruptura entre l'interior vuitcentista i la racionalització: “el model allà és sempre l'habitatge com a estoig que custodia els valors, els gestos, la memòria, l'habitant. L'habitatge com a pur rastre”.”²⁴⁷

Els valors del cristianisme són els que s'emfatitzen en les construccions funeràries, en primer lloc, perquè ens trobem en un espai on la noció de la mort reforça el caràcter sagrat, per damunt de qualsevol altre i, en segon lloc, perquè totes aquestes tombes s'alcen en el recinte catòlic, la qual cosa ens indica quina seria la doctrina espiritual compartida. La finitud de la vida terrenal imposa un temor i un respecte en què la fe es presenta com una solució vàlida i a què aferrar-se. La promesa d'una continuació vitalícia alleugereix la pèrdua de l'existència, perquè “es valora el més enllà com un fet absolutament natural i lògic” fins al punt que “morir significa, simplement, mudar-se a una casa més bella”, com recorda Aguadó.²⁴⁸ Una lògica antropològica que s'aplica a les arts en la tria d'unes formes o d'un estil del passat que es vincula estretament amb la religiositat.

Arquitectura i religió es comuniquen profundament a l'Edat Mitjana²⁴⁹ i és que gòtic i escolàstica s'originen de manera simultània. Sobre això, Erwin Panofsky esclareix que, paral·lelament al fet que el pensament escolàstic s'insereix en les escoles i es vulgaritza en tractats populars –a la *Summa-le-Roy* (1279) o al *Tesoretto* de Brunetto Latini–, l'art gòtic clàssic esdevé el doctrinari.²⁵⁰ A més a més, hi hauria una relació causa-efecte bidireccional, més enllà d'una coincidència espai-temporal. Això fou possible perquè, a les portes d'un professionalisme urbà que encara no s'havia estipulat, hi havia

²⁴⁶ BOHIGAS, “Los cementerios como catálogo de arquitectura,” 58.

²⁴⁷ QUETGLAS, Josep. *Restes d'arquitectura i crítica de la cultura* (Barcelona: Arcàdia, 2017), 24.

²⁴⁸ AGUADÓ, *Guía del Cementerio de Montjuïc*, 15.

²⁴⁹ BASSEGODA I NONELL, Joan. *Los maestros de obras de Barcelona* (Barcelona: Editores Técnicos Asociados, S. A., 1973): 12.

²⁵⁰ PANOFKY, *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, 25.

imbricacions entre camps. L'arquitecte era considerat una mena d'escolàstic –diu l'historiador de l'art alemany–,²⁵¹ i comptava amb el consell de l'eclesiàstic per a l'elaboració d'uns programes iconogràfics que, posteriorment, havien de ser executats; una pràctica que en si mateixa reflecteix un *modus operandi* escolàstic conduït per un *modus essendi*, en l'establiment d'una sola i única veritat.²⁵² Una veritat moguda per “*la tarea de reconciliar la razón y la fe. “La doctrina sagrada, afirma Tomás de Aquino, se sirve también de la razón humana no para probar la fe sino para manifestar (manifestare) todo lo que ha sido explicitado en la doctrina”*. Ello significa que la razón humana no puede esperar a proporcionar una prueba directa de artículos de la fe tales como la estructura tripersonal de la Trinidad, la Encarnación, la temporalidad de la Creación, etc. sino que únicamente puede elucidar y clarificar efectivamente esos artículos.”²⁵³ Uns articles que s'ordenarien, s'esclaririen i s'uniformitzarien tant des de la filosofia com des de l'arquitectura del gòtic clàssic: “*en su imagería la catedral clásica intenta encarnar la totalidad del saber cristiano, teológico, moral, natural e histórico, colocando cada cosa en su sitio y suprimiendo lo que aún no ha encontrado lugar.*”²⁵⁴ Una aplicació rigorosa en què res es deixa a l'atzar; raó cabdal per inclinar-se per un sistema que segueix els passos de la sacra sapiència.

A més, és a partir del Renaixement que es deixa d'accentuar la transcendència de l'ànima en pro d'una fama en vida; per tant, quant a l'apel·lació de la seva continuïtat, de nou, els estils medievals reviuem com els nous aparadors funeraris. El component nacional que decantava la balança cap el gòtic es compaginaria amb la concepció imperant, des del segle XV, dels triomfs. Si la fama podia vèncer la mort, així com anunciava Petrarca –*els Triomfs* del qual van il·luminats a la Rouen de l'època, en el magnífic *Llibre d'Hores del Mestre dels Triomfs de Petrarca*, amb signatura Ms. 851 de la Biblioteca de l'Abadia de Montserrat²⁵⁵–, això va valdre als benaventurats per alçar les més luxoses sepultures per fer-li front, el mateix podríem dir per a la burgesia catalana, a l'era contemporània. Fos el Modernisme, fos el desig d'exhibir ufanament la riquesa que posseïen o una mica per

²⁵¹ PANOFKY, *Arquitectura gòtica y pensamiento escolástico*, 35.

²⁵² PANOFKY, *Arquitectura gòtica y pensamiento escolástico*, 36-37.

²⁵³ PANOFKY, *Arquitectura gòtica y pensamiento escolástico*, 38.

²⁵⁴ PANOFKY, *Arquitectura gòtica y pensamiento escolástico*, 51.

²⁵⁵ Vegeu Cartem Exclusive. “Llibre d'Hores del Mestre dels Triomfs de Petrarca”. <https://www.librosdehorasdemontserrat.com/ca/llibre-dhores-mestre-triomfs-petrarca/> (Consultat el 27-7-2023)

tot plegat, això va conduir a l'aplicació del gòtic més florit possible.²⁵⁶ El més important, però, més que no l'ostentació o el caràcter pràctic, seria, per damunt de tot, la salvació de l'ànima. La fugacitat de la vida fou insistentment assenyalada en l'època medieval, el qual recorda epitafis com “No ets res més que cendra i aviat seràs com jo, un cadàver feterós, pastura de cucs”, al sepulcre gòtic del cardenal Lagrange (Museu Calvet, Avinyó, c. 1402) o “El que sóc jo ara ho seràs tu demà” que duu la calavera que podem llegir a la Trinitat (1425), de Massaccio, a Santa Maria Novella de Florència.²⁵⁷ D'inscripcions bíbliques que parlen del més enllà també n'hi ha al cementiri de Montjuïc,²⁵⁸ però més bé es troben a les làpides que no als panteons. En el cas dels neogòtics, no es troben a faltar, puix la pròpia arquitectura gòtica ja és una mostra plàstica del cristianisme que es vol expressar. Així doncs, només s'aprecia la identificació de l'usuari a la façana principal, com a mostra epigràfica. En alguns casos, es remet a símbols cristològics o altres motius escultòrics que ressalten el missatge devocional. La calavera és un dels més recurrents en la figuració mortuòria; un altre factor que ens connecta amb l'art gòtic, puix en nombroses obres artístiques, com és el cas de la miniatura de *Mort* que Bernat Martorell *et alt.* va representar, en una pintura a tota plana, al *Saltiri ferial i Llibre d'Hores* (1430-1435).²⁵⁹ La companya inexorable de la vida recorda el *tempus fugit* i s'encarregava d'obrar contra la forma corpòria per donar pas al Paradís o a l'Infern. Una opera magna en què, en el fons, la humanitat té les mans lligades davant Jesucrist, el jutge celestial. El del romànic és un Déu recte i temorós, mentre que el del gòtic és amable i proper. Posats a triar, les qualitats d'aquest segon també es presentarien com les idònies per assegurar les portes obertes del cel. Una idea que es vincula amb la consideració que feia Pugin que el gòtic

²⁵⁶ AJUNTAMENT DE BARCELONA (ed.). *Guía del cementerio del Sudoeste. Continúa la situación de las diferentes sepulturas, con un plano indicador, principales datos de interés para el visitante y una descripción de la necrópolis* (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1954): 18.

²⁵⁷ A COMPANYY, Ximo. “I. 5.1. Algunes categories de pensament a l'època d'Ausiàs March: la Mort, el Judici Final, l'Infern, les Fonts de la Vida i el Locus Amoenus.” A *L'Europa d'Ausiàs March. Art, Cultura, Pensament*. Gandia: CEIC Alfons El Vell, 1996. [En línia, a Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/leuropa-dausias-march-art-cultura-pensament--0/html/ff56c574-82b1-11df-acc7-002185ce6064_75.html]

²⁵⁸ RIERA, *Els cementiris de Barcelona*, 196.

²⁵⁹ Aquesta obra manuscrita i il·luminada, part de la Col·lecció de Manuscrits Patrimoniales de l'AHCB, no es pot consultar in situ, tanmateix, sí que pot ser en línia, digitalitzat, en excés obert, a: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. “C06-A398. Llibre d'Hores, il·lustrat per Bernat Martorell”. https://catalagarxiumunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=bernat+martorell&start=6&rows=1&sort=msstored_typology%20asc&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and (Consultat el 25-6-2023). Per a la representació esmentada, vegeu: *Saltiri ferial i Llibre d'Hores* (1430-1435), Bernat Martorell *et alt.*: *Mort*, pintura a tota plana, 163v.

era l'estil que millor trasllueix la religiositat espiritual del cristianisme. Per tant, el llenguatge de l'ogiva és el que podria garantir-los la vida eterna.

En síntesi, els panteons neogòtics són construccions que evidencien el deler per un estil i una consciència baixmedieval que no s'inscriu de manera exacta en un corrent, època o país concret, sinó que és una fórmula imaginativa i flexible, tot i que sí que es basa en certs preceptes regulars del gòtic català –en estructura i lògica constructiva– i d'altres solucions flamígeres –sobretot, en l'ornamentació–. Expressen amb una creativitat híbrida que parteix d'una revisió de l'art del passat i, en essència, de l'arquitectura nacional. Una resposta estilística que té la voluntat de reflectir, per ella mateixa, una condició de classe social —la burgesa– i una religiositat —la cristiana–.

5.1. El revival gòtic com a estil

La qüestió del revival és un assumpte polèmic perquè implica un seguit de nocions que poden ser enteses de manera dispersa i contradictòria. Segons Argan, “*todo revival, antes que clásico, gótico, primitivo o popular, es revival, la anhelada resurrección del arte. El revival tiene un origen religioso (eclesiástico, mayor). Del ámbito religioso para al estético dado que el arte parece haber estado ligado “ab origine” a una concepción miticoreligiosa del mundo y de la vida.*”²⁶⁰ Si bé el concepte neix del *taste* (gust) l'esfera il·lustrada, el refús a la industrialització va alçar un apogeu religiós –sobretot, catòlic, en països com Anglaterra, puix va ésser una eina de reconversió i, no en va, Pugin parla de *christian revival* en lloc de *gothic art*– mira d'exaltar el treball artístic –i essencialment, manual– front “l'època en la seva reproductibilitat tècnica”.²⁶¹ El mateix Walter Benjamin deia que la moda és l'*etern return*, un terme que remet directament al missatge que va clamar Nietzsche sobre el “*fatal retorno al seno de una dimensión no histórica (donde) se vislumbra un posible camino de salvación*”, que no és estrany que el mateix Argan citi.²⁶² És una lectura que nega la noció històrica i que xoca, al meu parer, amb la posició que suposava prendre com a model estils del passat: no era perquè els manqués una dimensió històrica, sinó justament perquè n'eren conscients de la situació espai-temporal en què habitaven: pretenien introduir un rumb estètic lligat al despertar d'un passat. Per la seva

²⁶⁰ ARGAN, “El revival,” 9.

²⁶¹ ARGAN, “El revival,” 9, 13, 17 i 19.

²⁶² ARGAN, “El revival,” 26.

banda, Argan interpreta que el revival historicista nega la separació entre la dimensió del present, futur i passat, però, alhora, afirma que “*en tanto que actitud hacia el pasado, el revival se relaciona con el pensamiento histórico*”.²⁶³ Quant a la primera afirmació, podem acceptar-la en el sentit que els neogòtics no entenen l’estil com un compartiment estanc associat a un període passat. És una manera d’operar que té lògica, si es revisa el rumb de la Història de l’Art, puix la continuïtat de formes, motius i respostes que es donen com a solució per a la creació artística han estat sempre mitjançant la continuació i l’ús de préstecs que han conviscut, ensems, amb noves formulacions. Ara bé, això no significa que no foren conscients de la dimensió temporal, si no connectarien amb el pensament històric que esmenta i que va lligat a la memòria. Història i memòria constitueixen un tàndem, ja que, fins a principis del XX, tenen com a preocupació i objecte d’estudi l’elaboració del passat. Si aquest era el plantejament llavors acceptat, és per això que els artistes que aposten pel neogòtic diem que són historicistes, perquè segueixen la concepció benjaminiana que la història “és així mateixa una forma de rememoració (Eingedenken)”, com cita Traverso, en la seves argumentacions.²⁶⁴ Tot això fa que sigui justament la memòria la que potencia el revival,²⁶⁵ assumint els riscos i les ambigüitats que entre tradició i modernitat s’originen en la recerca del paradigma ideal.

²⁶³ ARGAN, “El revival,” 7.

²⁶⁴ MUÑOZ VEIGA, Gustau i TRAVERSO, Enzo, *Els usos del passat. Història, memòria, política* (València: Publicacions de la Universitat de València, 2006), 26.

²⁶⁵ ARGAN, “El revival,” 11.

6. Conclusió

La pretensió d'aquest treball ha estat demostrar que el gòtic fou un estil àmpliament pres en la construcció arquitectònica dels panteons del Cementiri de Montjuïc, durant la seva primera fase de construcció, en el període del 1883 al 1910. Una manifestació que va gaudir d'un gran èxit i difusió a la Barcelona de finals del segle XIX i principis del XX i, per tant, digna de ser estudiada des de la Història de l'Art.

L'historicisme o *revival* medieval fou la tendència predominant en aquestes centúries en el conjunt de les civilitzacions europees. Com en algun moment hem puntualitzat, no es tracta d'un fenomen exclusiu ni aïllat, ans el contrari, és un fet ben conegut, sense cap dubte. Tanmateix, aquesta no és una raó suficient per defugir d'estudiar-la, sinó que ens ofereix un marc en el qual poder inscriure el nostre treball i confrontar l'objecte d'estudi amb altres models en què el neogòtic ha trobat manera d'operar. I, entre els diferents àmbits, hi ha el funerari, en el qual trobem de manera profusa la seva presència.

Nombrosos cementiris se'n fan ressò, com hem pogut constatar, des d'una escala municipal a internacional i des d'una mirada fonamentalment occidental. És en aquesta escenografia que diem que es rastreja una presència *neogòtica* i no des de l'ambigüïtat que presenta l'*eclecticisme*. Al llarg d'aquestes pàgines, hom haurà pogut adonar-se que *eclèctic* és un terme que s'ha obviat i, en canvi, se n'han fet prevaldre d'altres que, al nostre parer, defineixen de manera més esclaridora de què es parla en una nomenclatura historicoartística. Perquè, per què hauríem d'aplicar aquest terme a unes certes tendències artístiques i no a unes altres? Que tots els estils que s'han donat en el transcurs de la història no s'han configurat a partir de la barreja, les transmissions i les transferències historicoartístiques? Cap estil pot vanagloriar-se d'erigir-se amb una puresa totalitzadora. Bé és cert que hi ha qui s'ha ocupat de trencar els prejudicis i acabar amb els tòpics sobre l'anomenada arquitectura eclèctica o històrica que encara continuen pesant en alguns imaginaris. No contrariem aquesta noble tasca, és més, fem nostra la reivindicació d'una nova mirada cap els revivals historicistes que creï ponts envers un posicionament conciliador, tot acceptant les possibles contradiccions de base sota les quals es construeixen. Paral·lelament a ella, però, ens decantem per utilitzar unes denominacions precises per a identificar l'art que ens ateny en cada cas, parlant clar i català: l'eclecticisme no com un estil artístic, sinó com una convivència d'un ventall d'estils en un mateix espai.

Les necròpolis són un d'aquells indrets on hi ha una barreja artisticoestilística. La barreja pot donar-se dintre d'una mateixa construcció, com és el cas dels panteons referits a l'apartat "Panteons amb elements gòtics". En aquests, el neogòtic actua en consonància amb altres estils, perquè l'artista idea l'obra prenent més d'un referent. No podem referir-nos a ells com a neogòtics, però el fet que n'emprin algunes característiques els agrupa en una categoria que ha de ser considerada, ja que deixa veure que l'art gòtic es fa servir per a concepcions ben divergents, més enllà dels panteons de domini neogòtic. Els panteons d'aquesta segona mena es configuren amb uns paràmetres baixmedievals pràcticament en la seva totalitat, és a dir, tant en les solucions constructives com en les ornamentals. L'aplicació d'una metodologia comparativa entre l'arquitectura gòtica i neogòtica en terra catalana ha estat una pràctica del tot il·lustrativa per aproximar-nos als elements que els componen i per a poder introduir uns judicis en aquesta meua primera presa de contacte amb l'estudi de l'edificació historicoartística. Ara bé, a banda d'això, les característiques establides del gòtic mediterrani català s'han contrastat amb altres aspectes del gòtic nòrdic o francès. Mitjançant aquest exercici, hem pogut arribar a la conclusió que, d'una banda, majoritàriament, el model estilístic que es pren del gòtic és el que predomina al segle XV, i d'altra banda, que els arquitectes catalans utilitzen tant elements medievalitzants oriünds com foranis. Així doncs, són creacions que posen en valor un estil: el de l'art gòtic. Una tria que s'ajusta a la religiositat i a la condició social de la categoria de primera classe dels panteons del recinte catòlic analitzats. Aquesta es val de la tradició constructiva que és considerada l'art de la nació catalana com d'altres exportades i que constitueixen una cita erudita. Viollet-le-Duc fou un dels teòrics més llegits i seguits en la pràctica, per això s'ha parat esment en confrontar si els models que ell recollia de l'art gòtic s'ajustaven al motlle dels elements dels panteons, la qual cosa s'ha pogut confirmar. Per tant, amb un peu posat en les últimes publicacions internacionals sobre arquitectura gòtica i amb l'anhel de visitar l'ofici dels artífex medievals catalans, els arquitectes del voltant del 1900 van emprendre la recerca de l'arquitectura nacional de què els panteons neogòtics de Montjuïc són resultat.

Públic i privat, individualitat i col·lectivitat, profà i sagrat o modernitat i tradició són parelles de contraris que hi conflueixen en consonància i complexitat.²⁶⁶ Són trets inherents a l'àmbit funerari que, més enllà de la via estilística, obrin sendes a la investigació historicoartística per ser presa des de distints enfocaments historiogràfics.

²⁶⁶ MARTÍ-LÓPEZ, *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*, 16.

Disciplines com l'Antropologia i la Psicologia s'haguessin pogut unir a la Història de l'Art, per fer un recorregut a la història de les mentalitats, donada la importància que creen les idees del record, de la glòria o de la mort –que esdevé una representació simbòlica– o també la Història de les Religions, puix són espais associats al caràcter sagrat. Caràcter sagrat que ha estat assenyalat en estudiar uns panteons neogòtics situats en el recinte cristià d'una necròpolis, que és una àrea dotada d'un fort component espiritual, i que s'aferren al gòtic per ser considerat l'art cristià per excel·lència i que millor s'adiu a la religiositat a què s'apela i que es vol expressar.

Des de la Sociologia de l'Art podríem haver ampliat el treball considerant alguns factors (gènere, raça, classe o nació) que conformen la identitat de la societat i les relacions entre els i les comitents, arquitectes i altres agents que hi prenen part. I és que, prenent la idea que els panteons neogòtics són un reflex de la classe burgesa –segons la lògica de les lleis del materialisme històric–, s'ha conclòs que l'anhel de distinció i de prestigi social és un factor clau a l'hora d'escollir de quina manera es vol exhibir la casa mortuòria com a testimoni terrenal que els assegurí el seu pas a la posteritat. Ara bé, no podem deixar de banda que s'hauria pogut aprofundir més en altres capes socials o en el paper d'altres categories constructives, perquè també trobem elements gòtics com hipogeus o nínxols. Un estudi documental dels contractes i de les personalitats, des d'on es regeix la qüestió estilística. Una valoració que pot ser titllada d'una anàlisi individualista per als més ortodoxos, però que en alguns casos és necessari d'aplicar, sense caure en la mitificació dels personatges. Com tot, la solució està en el terme mig i en saber enfocar correctament les recerques i l'abast de tot material.

També ens hagués agradat dotar aquest estudi d'una major presència de l'estudi lingüístic i literari com a recolzament disciplinari, amb la finalitat d'eixamplar el punt de mira i d'enriquir l'estimació en el context historicocultural. Així doncs, el treball fet podria haver-se enfocat prenent la via de contrastar la producció literària amb la construcció neogòtica. Inspeccionar els textos ens hagués conduït a un estudi artístic comparat que hagués arrodonit una interpretació historicocultural, des de distintes disciplines.

L'acotació temporal i de caràcters estipulada del treball ens obliga a posposar aquests afanys per a properes investigacions. Això no obstant, els plantejaments i enfocaments posats en pràctica ens han permès, en bona part, acomplir les hipòtesis preliminarment dictades i, amb tot, concloure amb un treball com a llavor d'un procés fructífer. Nogensmenys, cal esmentar que la complexitat principal ha estat el fet d'haver de parar

atenció no només al neogòtic i al seu període historicoartístic, que és el propi d'aquest treball, sinó també al gòtic i al seu marc. Per tant, tenir present tothora dos estils i dos períodes historicoartístics. Hom podria considerar que seria preferible aprofundir en el tractament d'un de sol, tanmateix, entenem que és obvi que només a partir d'un bon coneixement del gòtic és pot abordar amb una base coherent l'estil del neogòtic. I és que aquesta és una qüestió cabdal, ja que demana del coneixement sobre la construcció i l'ornamentació, així com de la diversitat de fórmules i de fonts teòriques inherents als seus contemporanis baixmedievals i de les quals els arquitectes barcelonins de finals del XIX i principis del XX eren coneixedors. És per això que la magnitud de la tasca empresa donaria peu a ésser continuada amb la possibilitat de dur-la a terme en un estudi més perllongat en el temps que, fins i tot, donés peu a un grup de treball.

Un altre factor a tenir en compte és la manca d'estudis profunds no només dels panteons del Cementiri de Montjuïc estudiats –cadascun dels quals podria ésser estudiat de manera específica dintre del conjunt–, sinó també de bona part dels seus autors; arquitectes rellevant en el context de la producció artística i que han deixat obres importants a valorar. La historiografia de l'art català té un deute pendent amb el reconeixement i la divulgació d'aquests artistes entre el gran públic.

Monument de monuments, hem constatat que el cementiri és un ric camp d'investigació per a la confluència de distints vessants disciplinaris. És per això que, més enllà de ser un objecte d'estudi encomiable de cerca científica, és, també, un espai patrimonialment mereixedor de ser estimat en els temps actuals. Que siguin tractats, per a alguns, com uns simples recintes de gestió i de benefici empresarial és un indicador que caldria revisar i fer un exercici d'autocrítica col·lectiva: els béns historicoartístics no poden ser béns d'interès especulatiu com una mercaderia més del capital, puix aquesta pràctica és una manera “*de acabar con su inmenso valor, y la más terrible de todas es reducirlos a un Servicio más de la comunidad, a una prestación que demanda la Sociedad del bienestar.*”²⁶⁷ És per això que, si aquesta és la tònica predominant, s'hauria de prendre el llegat d'autors com André Barey, qui afirmava que “qualsevol guia d'arquitectura catalana neoclàssica o modernista per a estrangers hauria de començar amb la recomanació expressa de visitar els cementiris. Això, sens dubte, constituiria una empresa de gran utilitat pública: en primer lloc, per la joia que podria procurar una passejada pels

²⁶⁷ RODRÍGUEZ MARÍN, “Despertar al museo dormido: valores históricos y culturales del cementerio de San Miguel”. *Academia Malagueña de Humanidades* “Santo Tomás,” 20.

caminals ombrejats i vorejats de xipresos; en segon lloc, perquè un pelegrinatge significaria una de les millors introduccions possibles a l'evolució complexa de l'arquitectura moderna de Catalunya.”²⁶⁸ La labor del professional en Història de l'Art en aquest afer és clau. Per això, ens emmirallem en les investigacions prèvies que, des de la nostra disciplina, han pres cura a les necròpolis funeràries.

Agafem el testimoni dels estudis monogràfics dedicats als cementiris catalans, una qualitat que Kracauer va arribar a interpretar com a *microhistòria* i la reivindicuem, perquè, com ell mateix observa i subscriu Carlo Ginzburg, aquests apropaments “*pueden modificar las visiones de conjunto marcadas por la macrohistoria. ¿Debemos quizás llegar a la conclusión de Aby Warburg, de que “Dios está en el detalle? (...) Según Kracauer, la mayor solución es la seguida por Marc Bloch en Sociéte féodale: un continuo ir y venir entre micro y macrohistoria, (...).*”²⁶⁹ Segons Ginzburg, és aquesta mirada propera la que permet a l'historiador parar esment en fets que es perden en una visió de conjunt,²⁷⁰ i que, en definitiva, són cabdals perquè les aportacions que d'elles se'n deriven són testimonis il·lustratius per a teixir uns nous sabers sobre el passat i que ressonen en el present.

²⁶⁸ BAREY, *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, 112.

²⁶⁹ GINZBURG, Carlo. “Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella.” *Manuscrits*, no. 12 (gener 1994): 33.

²⁷⁰ GINZBURG, Carlo. “Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella,” 32.

7. Bibliografia i fonts

- AGUADÓ, Neus. *Guía del Cementerio de Montjuïc*. Barcelona: Institut Municipal dels Serveis Funeraris de Barcelona, 1993.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (ed.). *Guía del cementerio del Sudoeste. Contiene la situación de las diferentes sepulturas, con un plano indicador, principales datos de interés para el visitante y una descripción de la necrópolis*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1954.
- *Galeria d'autors. Modernisme Barcelona*. Barcelona: Institut Municipal de Paisatge Urbà i la Qualitat de Vida (IMPUiQV), Ajuntament de Barcelona, 2008.
- ALBERT DE PACO, J. M. *El arte de reconocer los estilos arquitectónicos*. Barcelona: Editorial Óptima, S. L., 2007.
- ALCOY I PEDRÓS, Rosa. “Aspectos artísticos del nuevo cementerio de Lloret de Mar: 1891-1912.” *Treball fi d'estudis*, Universitat de Barcelona, 1982.
- *El Cementiri de Lloret de Mar. Indagacions sobre un conjunt modernista*. Lloret de Mar: Ajuntament de Lloret de Mar, 1990.
- “Creadores de estilo en el arte medieval.” *Matèria*, no. 1 (2001): 73-108.
- *Art i encanteri. Teoria de la representació medieval i postmedieval*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2021.
- ARGAN, Giulio Carlo. “El revival.” A *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, per Giulio Carlo Argan et al., 7-28. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1977. [*Il revival*. Milà: Gabriele Mazzotta Editore, S.p.A, 1974.]
- AYMERICH, Pilar. *Cementiris d'ultramar. Exposició de fotografies de Pilar Aymerich*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura: Casa Amèrica Catalunya, DL, 2006.
- BAREY, André. *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*. Barcelona: La Gaya Ciència; C. O. A. C., D.L, 1980.
- BASSEGODA I MUSTÉ, Bonaventura. “Cuestiones artísticas: La Nueva Necrópolis de Barcelona.” *Diario de Barcelona*, 15 de novembre, 1905.

- BASSEGODA I NONELL, Joan. *Modernisme a Catalunya*. Barcelona: Edicions de Nou Art Thor, 1988.
- *Los maestros de obras de Barcelona*. Barcelona: Editores Técnicos Asociados, S. A., 1973.
- BOHIGAS, Oriol. “Los cementerios como catálogo de arquitectura”. *CAU: construcción, arquitectura, urbanismo*, no. 17, (Gener/Febrer 1973): 56-58.
- BUSCH, Harald i LOHSE, Bernd. *Arquitectura del gótico en Europa*. Madrid: Ediciones Castilla, S. A., 1965. [*Gothic Europe*. Frankfurt del Main: 1958.]
- CALZADA ECHEVARRÍA, Andrés. *Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.
- CAMILLE, Michael. *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Madrid: Akal, 2005. [*Gothic Art: Glorious Visions*. Nova York: Harry N. Abrams, 1996.]
- CERDÀ I SURROCA, Mariàngela. “Neomedievalisme dins el Modernisme català”. A *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes / LVII. Miscel·lània Joaquim Molas, Vol. 2*, coordinat per Josep Massot i Muntaner, 137-155. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2008.
- “Modernisme: Transvasament de correnties.” A *Actes del Quinzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Universitat de Lleida, 7-11 de setembre de 2009. La literatura i les arts. Vol 2.*, coordinat per Imma Creus Bellet, Maite Puig, Joan Ramon Veny Mesquida, 175-181. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat; Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, 2010.
- CIRICI I PELLICER, Alexandre. *Arquitectura gòtica catalana*. Barcelona: Lumen, 1973.
- “L’arquitectura al temps del modernisme.” A *El temps del Modernisme. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1979/80*, editat per Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 102-121. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1985.
- COLQUHOUN, Alan. *El simbolisme cultural de l’arquitectura i la crisi del moviment modern*. València: L’Estel, 1974.

- DÁVILA ROMANO, Daniel. “Augustus Welby Northmore Pugin. Ideología y teoría a través de sus textos.” *Cuaderno de notas*, no. 15 (2014): 155-167.
- Diccionario técnico: arquitectura y construcción*. Barcelona: Instituto Monsa de Ediciones, S. A, 2001.
- DOMÈNECH I MONTANER, Lluís. “En busca de una arquitectura nacional.” *La Renaixensa: periodich de literatura, ciencias y arts*, T. 1, no. 4 (28 de febrer de 1878): 149-160.
- DUBY, Georges. *La época de las catedrales. Arte y Sociedad, 980-1420*. Madrid: Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, S.A., 2010. [*Le temps des cathédrales. L’Art et la Société (980-1420)*. Paris: Gallimard, 1976.]
- FELICORI, Mauro i ZANOTTI, Annalisa. (coord.). *Cemeteries of Europe. A Historical Heritage to Appreciate and Restore*. Bolonya: Comune di Bologna, 2004.
- FERNÁNDEZ-ALBA, Antonio. “Acoso a Delfos o El inacabado proyecto de la Arquitectura en la ciudad moderna.” A *Tensiones del arte y la cultura en el fin de siglo*, editat per Francisco Jarata. Donostia-San Sebastià: Arteleku, 1993.
- FONTBONA I DE VALLESCAR, Francesc. *Neomedievalismes al segle XIX. Lliçó inaugural del curs 1999-2000*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 2000.
- FRANCÉS MARTÍ, Jose; GARCÍA SIMÓN, José Luis i VALERA BOTELLA, Santiago. “Vinalopó architettura funerària: Cimiteri nel XIX-XX”. *Cimiteri multiculturali. 2º Congresso Specialistico Internazionale sui Cimiteri Monumentali: Conoscenza, Conservazione e Restyling*, editat per CICOP Italia. Centro Internazionale per la Conservazione del Patrimonio Architettonico-Italia, 65-83. Itàlia: CICOP Italia, 2013.
- FUENTES CODERA, Maximiliano. “La Cataluña medieval en la construcción del nacionalismo lligaire-noucentista.” *Historia Contemporánea*, no. 45 (2012): 605-636.
- FUSTER I MARTÍ, Albert. “Literatura y arquitectura en el cambio de siglo. Diversidad de lo moderno.” Tesi doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2014.
- GINEX, Giovanna i SELVAFOLIA, Ornella. *Monumentale. Museo a cielo aperto*. Milà: Silvana Editoriale Spa, 2002.
- KRUST, Hanno-Walter. “La tradición vitruviana y la teoría de la arquitectura en la Edad Media.” A *Historia de la teoría de la arquitectura*, editat per Alianza Editorial S.A, 35-

48. Madrid: Alianza, cop. 1990. [*Geschichte der Architekturtheorie*. Verlag, Múnic: C. H. Beck, 1985.]

-LACUESTA, Raquel i GALCERÁN, Margarita. “Arquitectura funeraria en Cataluña: del Ocho-cientos al Noucentisme.” A *Una Arquitectura para la Muerte. I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos*, editat per Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 61-65. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1993.

——— *La història de l'art de l'arquitectura català explicada per arquitectes. Discurs d'ingrés de l'acadèmia electa Il·lma. Sra. Dra. Raquel Lacuesta Contreras, llegit a la Sala d'Actes de l'Acadèmia, a Casa Llotja, el dia 18 de juny de 2014. Discurs de resposta de l'acadèmic numerari Il·lm. Sr. Francesc Fontbona i de Vallescar. Barcelona, 2014.* Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2014.

-MARCHANT RIVERA, Alicia i RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (eds.). *La muerte desde la arqueología, la historia y el arte. I Jornadas Internacionales de Cementerios Patrimoniales*. Málaga: Libros ENCASA, Ediciones y Publicaciones, 2013.

-MARÍN SILVESTRE, María Isabel. “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.” Tesi de Llicenciatura, Universitat de Barcelona, 1986.

——— *Eusebi Arnau*. Barcelona: Infiesta, 2006.

-MARTÍ-LÓPEZ, Elisa. *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Cementiris de Barcelona S.A., 2008.

-MARTORELL, Jerónimo. “La arquitectura moderna. I. La estética- II. Las obras (Continuación).” *Arquitectura y Construcción*, no. 189 (abril de 1905): 110-118.

-MONEO VALLÉS, José Rafael i SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi de. *Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet le Duc*. Monografía 1.17. Composición-Curso doctorado. Barcelona: ETSAB, 1975.

-MORRIS, William. *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocracia*. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2013. [“How we live and how we

might live.” *Commonweal*, 1887. “Art Under Plutocracy.” *To-Day*, 1884. “Useful Work versus useless Toil.” *The Socialist League*, 1885.]

-NAVASCUÉS PALACIO, Pedro i GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (eds.). *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura espanyola. Aspectos generales. Actas del 1er. Congreso*. Ávila: Ediciones Universidad de Salamanca i UNED-AVILA. (Fundación Cultural Santa Teresa), 1990.

-NICOLÁS GÓMEZ, Dora. *La morada de los vivos y la morada de los muertos: arquitectura doméstica y funeraria del siglo XIX en Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1994.

——— “El estilo neogótico a finales del siglo XIX en la arquitectura funeraria del cementerio de Ntro. Padre Jesús y otros cementerios del municipio.” *Murgetana*, no. 85 (1992): 21-32.

-OLIVA ANDRÉS, Montserrat. “Patrimoni i gestió cultural del Cementiri de Montjuïc. Rutes per l’escultura de la mort.” Treball Final de Màster, Universitat Oberta de Catalunya i Universitat de Girona, 2019.

-PABLO, Tomàs. *Gaudir l’art als cementiris de Barcelona*. Barcelona: (autoeditat), 2009.

-PANOFSKY, Erwin. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1986. [*A Gothic Architecture and Scholasticism*. Latrobe, Pennsylvania: The Archabbey Press, 1951.]

-PLADEVALL I FONT, Antoni. *L’art gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 2*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2002-2009.

-POBLADOR MUGA, María Pilar. “El descubrimiento de la arquitectura medieval: Josep Puig i Cadafalch.” A *Lecciones de los maestros: aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española. Seminari celebrat a Saragossa, 26, 27 i 28 de novembre de 2009*, coord.. per María Pilar Biel Ibáñez i Ascensión Hernández Martínez, 91-110. Saragossa: Institución “Fernando El Católico” (C.S.I.C), Excma. Diputación de Zaragoza, 2011.

——— “El neogótico y lo neomedieval: nostalgias del pasado en la era de la industrialización.” A *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*, editat per Concha Lomba i Juan

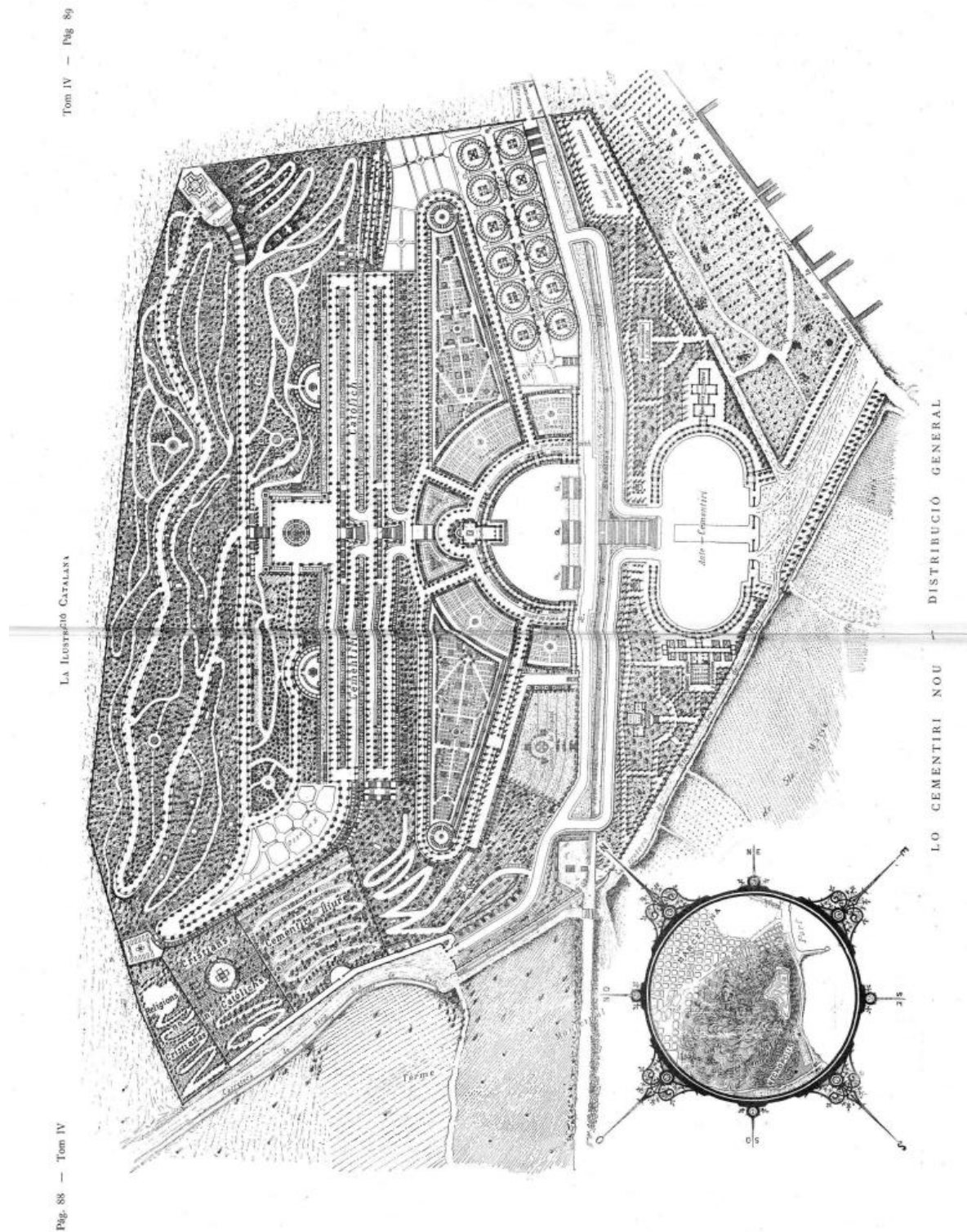
- Carlos Lozano, 119-144. Saragossa: Institución “Fernando El Católico” (C.S.I.C), Excma. Diputación de Zaragoza, 2014.
- PONS I TRABAL, Joan Baptista. *Monumentos Funerarios coleccionados por Juan Sta. Pons, arquitecto*. Barcelona: Juan Santa Pons y C^a, S. en C^a. Editores, 19--.
- POP, Andreaa (ed.) *Remember. Journey through memories. European Cemeteries Route*. Association of Significant Cemeteries in Europe, 2018.
- PUIG I CADAVALCH, Josep. “Lleis històriques de la vida dels estils arquitectònics.” *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Vol. 14 (2000): 13-30.
- RÀFOLS, J. F. *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días. Tomo primero*. Barcelona: Editorial Millá, 1951.
- *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días. Tomo segundo*. Barcelona: Editorial Millá, 1953.
- *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días. Tomo tercero*. Barcelona: Editorial Millá, 1954.
- *Modernisme i modernistes*. Barcelona: Edicions Destino, 1982.
- RAMAZZA, Elena. “Ripensare i confini: l’incursione degli architetti modernisti nel lettering di ispirazione medieval.” *Locus amoenus*, no. 20 (2022): 117-138.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Tomo 2/Vol 3*. Barcelona: Ediciones Serbal, 1996-2000. [*Iconographie de l’art chrétien. 3, 2, Iconographie des saints. Tome 2, G-O*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.]
- RIEGL, Alois. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1980. [*Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlín: G. Siemens, 1893.]
- RIERA, Carme. *Els cementiris de Barcelona*. Barcelona: Edhasa, 1981.
- ROCA I ROCA, Josep. *Barcelona en la mano: guía de Barcelona y sus alrededores*. Barcelona: E. Lopez, editor, 1884.
- RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla, 2000. [*The Seven lamps of architecture*. London: Smith, Elder and Co., 1849.]

- RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Sandra María. “El Romanticismo y la integración de las artes. (Aspectos comparatistas de la literatura europea en relación a la pintura y las artes decorativas) Volumen I-II-III.” Tesi doctoral, Universidad de Málaga, 2015.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José. “Despertar al museo dormido: valores históricos y culturales del cementerio de San Miguel”. *Academia Malagueña de Humanidades “Santo Tomás”*. Málaga: Grupo33, 2006.
- SALA GARCÍA, Teresa-M. “La classificació estilística en les arts decoratives del segle XIX. Algunes consideracions.” *Matèria*, no. 1 (2001): 207-216.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca. “De Edad Media y Medievalismos: Propuestas y perspectivas.” *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, no. 22 (2004): 229-247.
- SCHAPIRO, Meyer. “Estilo.” A *Estilo, artista y Sociedad*, editat per Editorial Tecnos S. A., 71-118. Teoría y filosofía del arte. Madrid: Editorial Tecnos, S. A, 1999. [“Style.” *Anthropology Today*, 1953.]
- SCHLOSSER, Julius von. *El arte de la Edad Media*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1981. [*Die Kunst des Mittelalters*. Berlín: Akademische Verlagsgesellschaft, 1923.]
- SOTILLOS, Ángel. *Guía práctica del cementerio nuevo (sud-oeste)*. Barcelona: Librería religiosa, 1920.
- STEVENS CURL, James, “Arquitectura y paisaje en los primeros cementerios británicos,” a *Una arquitectura para la Muerte. I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos*. editat per Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 143-156. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1993.
- TORRAS, Albert. *El cementiri de Montjuïc*. Barcelona: Editorial Efadós, 2018.
- URQUÍZAR, Antonio. *Historiografía del arte*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S. A., 2017.
- VEGA Y MARCH, Manuel. “Arte funerario.” *Arquitectura y Construcción*, no. 124 (Novembre de 1902): 318-322.
- VENTEO, Daniel. “El cementerio de Poblenou: memoria de la Barcelona contemporánea.” *Barcelona. Metròpolis Mediterrània*, no. 65 (hivern 2005): 8-19.

-VIOULET-LE-DUC, Eugène. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle/ Architecture. Tome 1-9*. Paris: Édition Bance-Morel, 1854-1868. [En línia, reproduït i escanejat a Wikisource. https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonn%C3%A9_de_l%E2%80%99architecture_fran%C3%A7aise_du_XIe_au_XVIe_si%C3%A8cle]

ANNEX D'IMATGES DELS PANTEONS I BREU PRESENTACIÓ D'AUTORS

Fig. 1. Plànol del Cementiri de Montjuïc, dit Lo Cementiri Nou, publicat en 1883.



Font: "Lo Cementiri Nou – Distribució General." *La Il·lustració Catalana*, no. 83, t. IV (31 de març del 1883): 88.

-PANTEÓ DE MANUELA GANDIA, VDA. FERRER (1884)

Autoria: Jeroni Granell i Mundet (1834-1889).

El mestre d'obres d'aquest panteó és un autor reconegut en l'arquitectura historicoartística en l'àmbit català. Forma part d'una nissaga d'arquitectes catalans ben reconeguda: el seu pare fou el també mestre d'obres Jeroni Granell i Barrera i el seu fill serà l'arquitecte modernista Jeroni F. Granell i Manresa.

Comença la seva formació a l'Academia de San Fernando de Madrid, on el 1854 va titular-se com a mestre d'obres i, un any més tard, com a director de Camins Rurals. Constatem que fou constructor format en diferents camps, puix va practicar la restauració i inclús fou agrimensor, entre 1871 i 1889, havent obtingut el títol en aquest vessant. No obstant això, és en el camp de l'edificació arquitectònica pel que fou més reconegut i on més va treballar, amb comandes públiques i privades. El prestigi que el conferirien els encàrrecs d'immobles burgesos de l'Eixample el portaria a treballar també en l'arquitectura funerària. Les seves produccions presenten els mateixos trets en ambdós casos; l'estil és propi dels historicismes de finals de segle XIX que mesclen formes de l'art romànic, mossàrab i neoclàssic.²⁷¹ És l'empremta medievalitzant la que volem destacar en la capella-panteó que va realitzar, en 1884, per a Manuela Gandia, Vda. Ferrer.

²⁷¹ Real Academia de la Historia. "Jeroni Granell Mundet." <https://dbe.rah.es/biografias/52661/jeroni-granell-mundet> (Consultat l'1-8-2023).



Fig. 2. Vista frontal del Panteó de Manuela Gandia, Vda. Ferrer.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023.

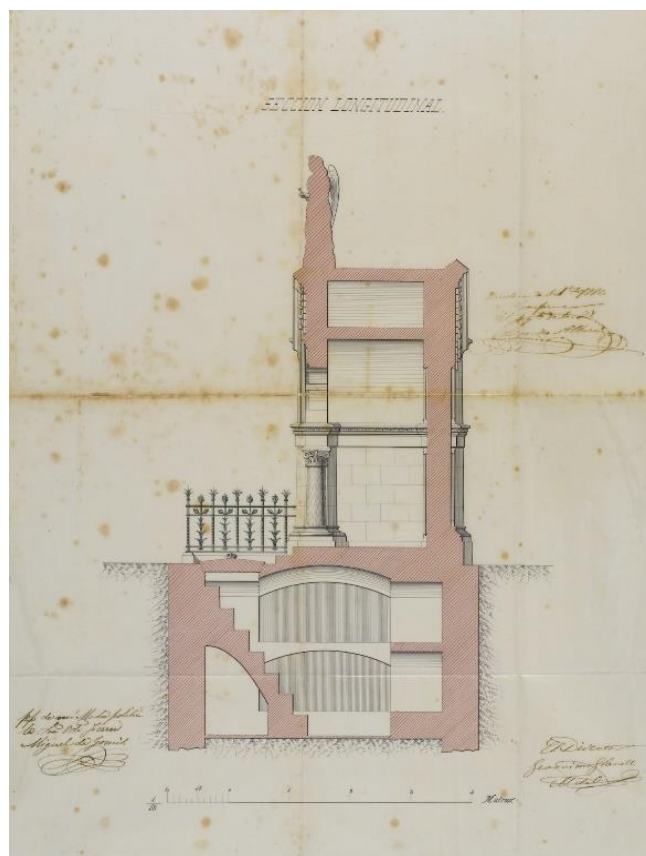
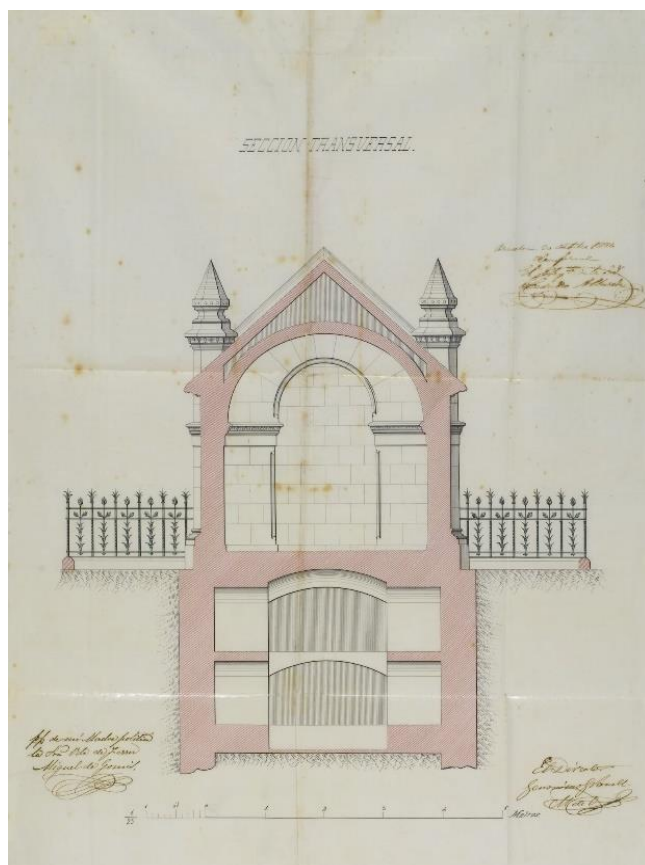


Fig 3 i 4. Secció transversal i secció longitudinals dels plànols del disseny de panteó de Manuela Gandia.

Font: Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. “[Projecte de construcció d’un panteó, propietat de Manuela Gandia vídua de Ferrer, als solars números 6 i 7 de la vida de Santa Eulàlia, agrupació 2a del cementiri del sud-oest (Montjuïc)]”. https://catalegarxiuunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=manuela+gandia+v%C3%ADdua+de+ferrer&start=1&rows=1&sort=msstored_typology%20asc&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and (Consultat el 19-7-2023).



Fig 5, 6 i 7. Detall escultòric, façana lateral dreta i façana principal del Panteó de Manuela Gandia, Vda. Ferrer, 1884.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023.

-PANTEÓ FAMÍLIA AGUSTÍ GOYTISOLO (1890)

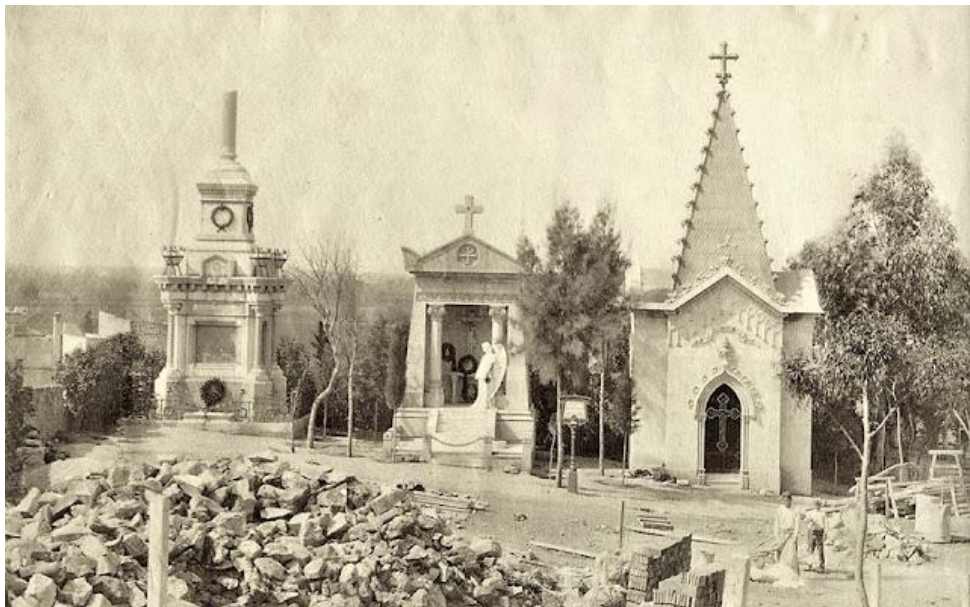
Autoria: Pelai de Miquelrelena.

L'arquitecte és Pelayo de Miquelrelena i de Noriega, un arquitecte originari de Barcelona, les obres del qual daten de tombant el segle XIX i principis del XX. Va cursar estudis professionals a l'Escola Superior d'Arquitectura a la capital catalana i també a la ciutat de Vic, on va esdevenir l'arquitecte municipal.²⁷²



Fig. 8 i 9. Detall de signatura de l'arquitecte en marca de pedrera, al lateral, i fotografia antiga de l'agrupació amb obrers treballant, datada de 1883-89. A la dreta, el panteó dels Goytisoló.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023 i fotografia d'Antoni Esplugas Puig, extreta de "Cementiri de Montjuïc o Cementiri del Sud-oest." De <https://barcelodona.blogspot.com/2018/11/cementiri-de-montjuic-o-cementiri-del.html> (Consultat el 14-8-2023).



²⁷² RÀFOLS, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días. Tomo segundo*, 756.



Fig. 10 i 11. Façana principal i lateral dreta del Panteó Família Agustí Goytisolo.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023.

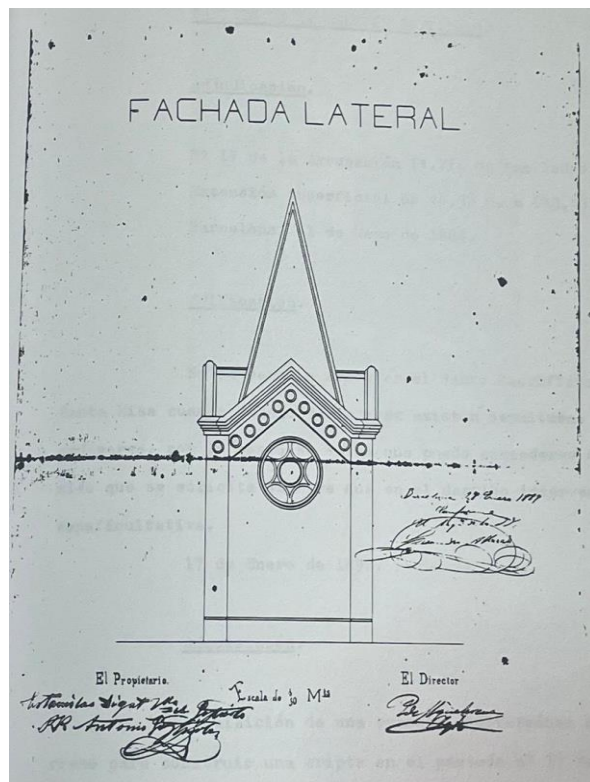
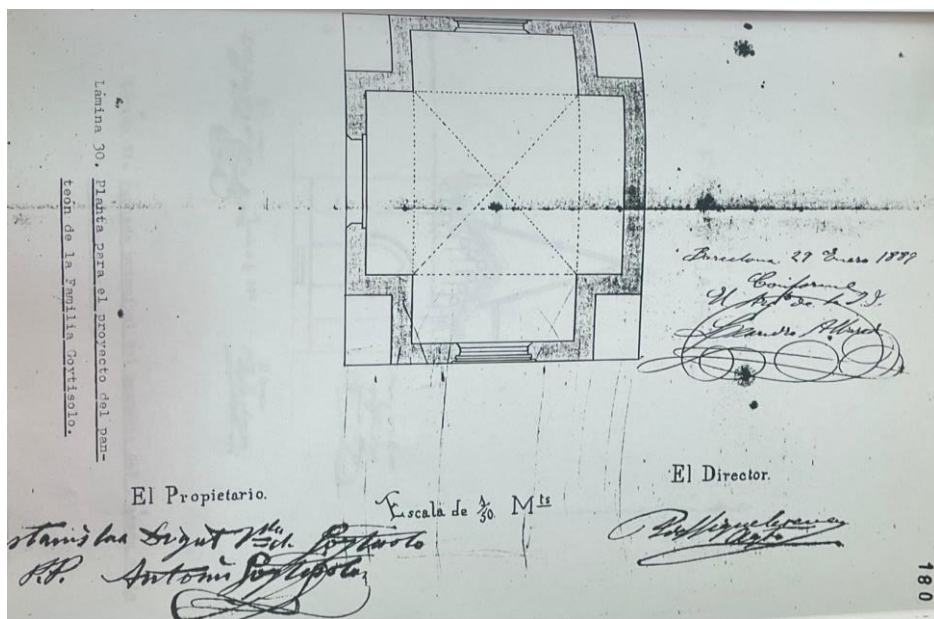


Fig. 12, 13 i 14. Plànols de la planta, de la façana principal i de la façana lateral del Panteó Goytisolo.

Font: MARÍN SILVESTRE, María Isabel. “El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O.” Tesis de Llicenciatura, Universitat de Barcelona (1986): 180, 181 i 182.

-PANTEÓ DE LA RIVA (1894)

Autoria: Antoni Maria Gallissà Soqué (1861, Barcelona-Barcelona, 1903).

La família De La Riva es va preocupar que fos l'arquitecte adequat qui dissenyés el seu esplendorós panteó. Entre els participants, n'hi havia arquitectes de la talla d'Oliveres i Gustà, però l'escollit fou Gallissà, un estudiant brillant d'Arquitectura provinent d'una família culta. Després que en 1885 es fes amb el títol professional i treballés com a docent en la mateixa Escola d'Arquitectura de Barcelona, va estudiar amb Elies Rogent i va col·laborar, junt a ell, en les obres de l'Exposició Universal del 1888. Així, el 1892 se li va encarregar que manifestés la seva experiència en el camp funerari al Cementiri de Montjuïc, on es demostra “els coneixements de les arts aplicades que aquest va obtenir al Castell dels Tres Dragons del Parc de la Ciutadella, juntament amb Domènech i Montaner i Puig i Cadafalch.”²⁷³ Amb Domènech va col·laborar entre 1886 i 1893 amb bona sintonia, ja que ambdós estaven compromesos en la lluita catalanista, fins al punt que Gallissà va militar en la Lliga de Catalunya i participar en la redacció de les Bases de Manresa, a més de ser president la Unió Catalanista i de l'Ateneu Barcelonés.

Va anar fent-se un lloc entre els arquitectes més prestigiosos de l'època: fou autor d'obres religioses com l'altar de la Trinitat de Santa Maria del Mar o de l'església de Santa Maria de Cervelló, amb Font i Gumà, però també fou reconegut per la seva labor com a decorador. Un dels dissenys que l'han postulat en aquest ofici són les decoracions urbanes de les Festes de la Mercè, de 1902 i l'emblema de l'Orfeó Català, entre nombrosos ex libris, esgrafiats, ceràmiques o mobiliaris en què barreja una tradició popular del gòtic català amb característiques simbolistes.²⁷⁴

Quant a les seves edificacions al camp funerari, destaquen els seus panteons neogòtics, sigui aquest o el de la família Arús o de la família Casanovas, als municipis de Vilassar de Mar i de Lloret de Mar. Algunes de les obres arquitectòniques a la ciutat són de tall modernista, dintre la *nova escola catalana d'arquitectura*, que es regia amb les directrius d'unió de tradició i de modernitat. Particularment, se'l lloa per la seva tècnica depurada,

²⁷³ MARTÍ-LÓPEZ, *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*, 191.

²⁷⁴ Vegeu Enciclopèdia.cat. “Antoni Maria Gallissà i Soqué.” <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/antoni-maria-gallissa-i-soque> (Consultat el 14-8-2023); Real Academia de la Historia. “Antoni Maria Gallissà i Soqué.” <https://dbe.rah.es/biografias/50038/antoni-maria-gallissa-i-soque> (Consultat el 14-8-2023); RÀFOLS, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días. Tomo primero*, 483 i AJUNTAMENT DE BARCELONA (ed), *Galeria d'autors. Modernisme Barcelona*, 97.

la concepció general dels espais i la seva estètica decorativa.²⁷⁵ Trets que es plasmen a les decoracions de la casa Martí Codolar, de 1890, i a altres immobles barcelonins com la casa Can Camps i la Casa de Llanza, de 1897, o la Casa Llopis i Bofill, de 1902, a més de Can Casanovas, a Esplugues de Llobregat, datada del mateix any.



Fig. 15. Façana principal i lateral esquerra del Panteó De La Riva.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023.

²⁷⁵ Real Academia de la Historia. “Antoni Maria Gallissà i Soqué.” <https://dbe.rah.es/biografias/50038/antoni-maria-gallissa-i-soque> (Consultat el 14-8-2023).



Fig. 16, 17 i 18. Façana lateral dreta, detall de l'entrada i fotografia interior del Panteó De La Riva.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023.

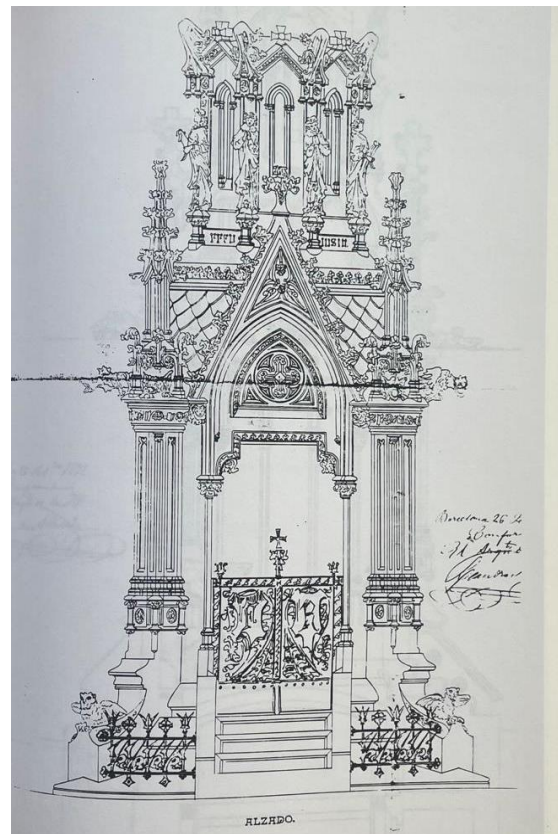
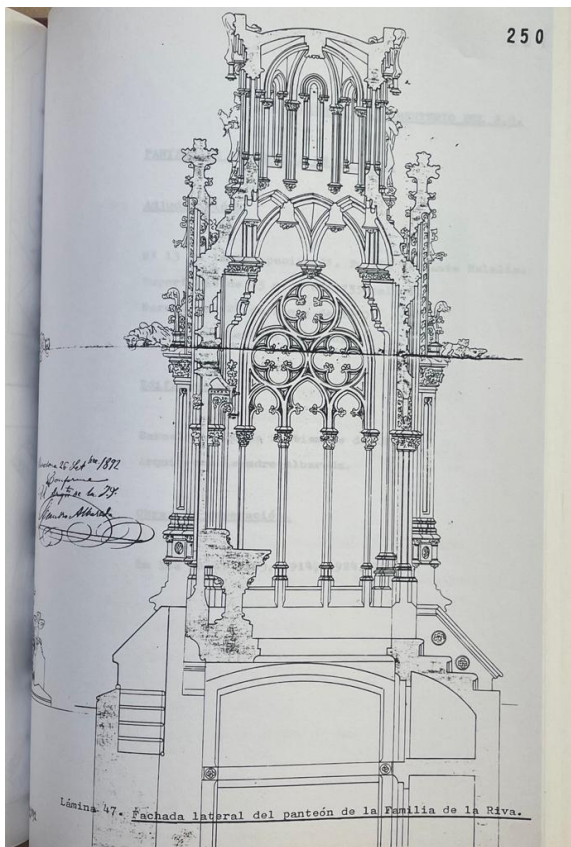
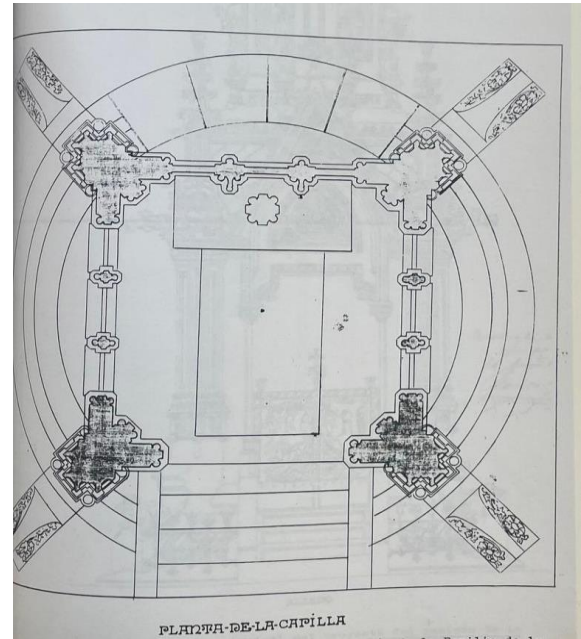
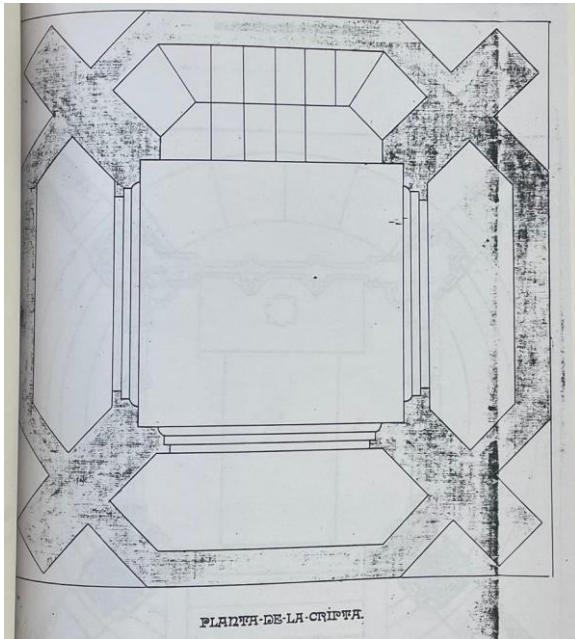


Fig. 19, 20, 21 i 22. Plànols del Panteó De La Riva: planta dde la cripta, de la capella, façana lateral i alçat.

Font: MARÍN SILVESTRE, María Isabel. "El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O." Tesi de Llicenciatura, Universitat de Barcelona (1986): 248, 249, 250 i 251.

-PANTEÓ DE LA FAMÍLIA PARELLADA (1897)

Autoria: Enric Sagnier Velavecchia (1858, Barcelona-Barcelona, 1931).

Sagnier fou un arquitecte de família benestant que fou educat en una gran cultura artística. Rebé classes musicals de Josep García Robles, així com el mestre Gimferrer va impartir-li classes de pintura a l'Escola de la Llotja. El 1875 va començar els seus estudis a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, on va obtenir el títol d'arquitecte en 1882, mentre que treballava com a ajudant de Francesc de P. Villar a la basílica de Montserrat, el monestir de la qual va dirigir fins 1915. El 1886, va començar l'encàrrec del nou Palau de Justícia de la ciutat de Barcelona, que va finalitzar-se el 1911. Durant aquests anys, va rebre nous encàrrecs, com la Nova Duana, la casa d'Emili Juncadella (amb premi d'arquitectura de 1901, concedit per l'Ajuntament de Barcelona) o el Temple del Sagrat Cor al Tibidabo, el qual va acabar el seu fill, l'arquitecte Josep M. Sagnier, el 1961. Aquestes obres religioses que va poder realitzar gràcies al seu vincle i qualitats el van dur a ésser un artista valorat fins al punt que, després de ser arquitecte diocesà de Barcelona suplent, entre 1917-1918, el 1923, el papa Pius XI va concedir-li el títol de pontifici de marquès de Sagnier. Una menció que se suma als nombroses mencions que va rebre al llarg de la seva trajectòria, des del 1911, com a membre de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, reconeixement professions per establiments comercials entre 1912 i 1931 –amb edificis com la confitera de Guillem Llibre o la sastreria de Pere Comas–, o per edificacions municipals entre 1916-1917.

Fou un personatge actiu en molts àmbits, per això fou un dels cofundadors del Cercle Artístic de Sant Lluç, el 1893, i president del mateix en 1903. També fou diputat provincial del Comitè de Defensa Social, i és que fou arquitectes d'habitatges socials i membre fundador de la societat cívica La Ciutat Jardí, des de 1913. Dos anys abans, va ingressar també en l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi i va participar en diferents concursos fins que el 1924 va passar a ocupar de diputat provincial d'Obres Públiques, així com fou vocal de la Junta de Museus de Barcelona fins el 1926 i va dirigir la biblioteca, per no deixar tampoc de banda que fou jurat del palau de l'Exposició Internacional de Barcelona de 1925. Per tant, un reguitzell de càrrecs i comandes en què va trobar encara lloc per realitzar panteons i immobles luxosos a l'Eixample. Sobre el seu estil, es postula que *“supo acomodarse a su gusto y prefirió soluciones eclécticas frente al modernismo*

imperante” en què recuperar formules del barroc català, a la seva etapa de maduresa.²⁷⁶
Per contra, prefereix la pressa de solucions medievalitzants per als edificis religiosos, com és el cas del Panteó Parellada.²⁷⁷



Fig. 23. Panteó de la Família Parellada.

Font: The Dark House. “Guía del Cementerio de Montjuïc (Barcelona).”

<http://thedarkhousemar.blogspot.com/2011/11/> (Consultat el 28-8-2023).

²⁷⁶ Real Academia de la Historia. “Enric Sagnier i Vilavecchia.” <https://dbe.rah.es/biografias/5600/enric-sagnier-i-vilavecchia> (Consultat el 14-8-2023).

²⁷⁷ Vegeu Enric Sagnier. “Sobre Enric Sagnier.” <http://www.enricsagnier.com/ca/enric-sagnier/> (Consultat el 14-8-2023); Real Academia de la Historia. “Enric Sagnier i Vilavecchia.” <https://dbe.rah.es/biografias/5600/enric-sagnier-i-vilavecchia> (Consultat el 14-8-2023); RÀFOLS, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días. Tomo tercero*, 1115 i AJUNTAMENT DE BARCELONA (ed), *Galeria d'autors. Modernisme Barcelona*, 192.

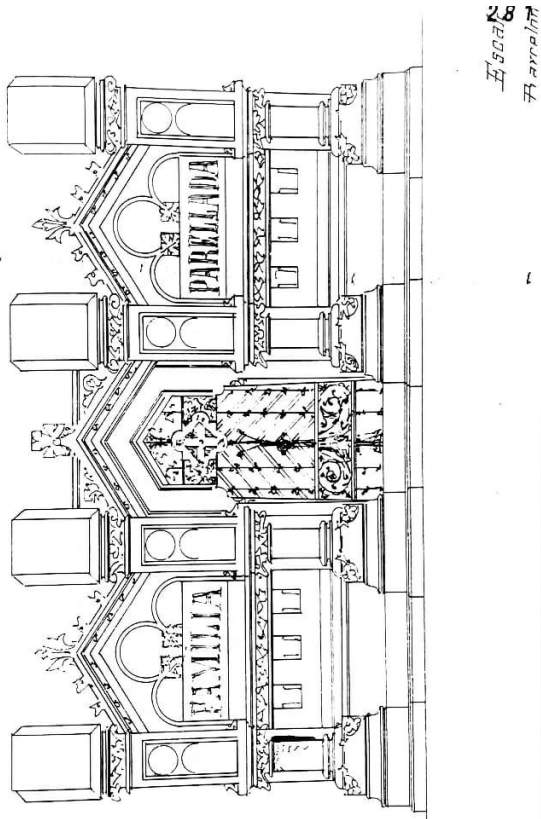


Lámina 54. Alzado del proyecto del panteón de la Familia Pare-

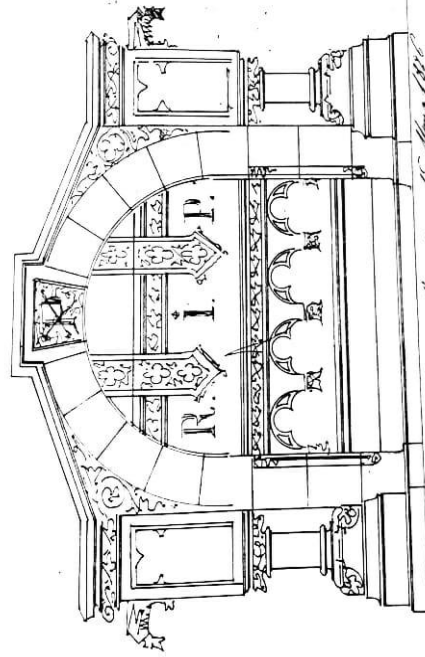
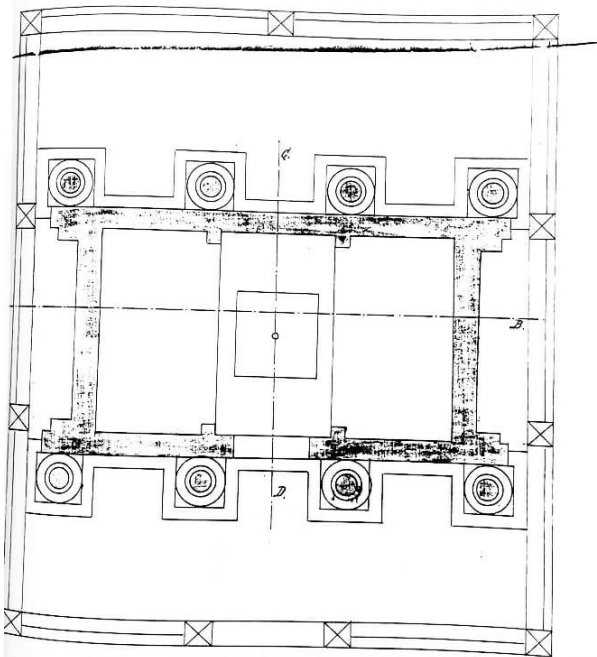


Lámina. 55. Alzado lateral del proyecto del panteón de la Familia Parellada.



Planta.

Lámina 53. Planta del proyecto del panteón de la Familia Parellada.

Fig. 24, 25 i 26. Alçat, alçat lateral i planta del projecte del panteó de la Família Parellada.

Font: MARÍN SILVESTRE, María Isabel. "El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S.O." Tesi de Llicenciatura, Universitat de Barcelona (1986): 280, 281 i 282.

-PANTEÓ DE MARC ROCAMORA I LAPORTA (1909)

Autoria: Juli M^o. Fossas Martínez (1868, Barcelona-Barcelona, 1945) i Emili Sala i Cortés (1841, Barcelona-La Garriga (Barcelona), 1921).

El primer fou un arquitecte oriünd de Barcelona, on va cursar i obtenir el títol de professió de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, en 1890. Va seguir els passos del seu pare, l'arquitecte Modest Fossas. Va realitzar bona part de tasques per a l'administració urbanística, com a ajudant de l'oficina facultativa d'Urbanització i Obres de l'Ajuntament de la capital catalana, com a cap de la secció tècnica de Fomento de la Propiedad y del Crédito Inmobiliario o arquitecte de la Cooperativa de Periodistes de Cases Barates, a Sants i a Terrassa. Va esdevenir arquitecte auxiliar de la Sociedad de Seguros Mutuos contra Incendios de Barcelona i ajudant de Pere Falqués, a la Secció d'Edificis i Ornats del Servei d'Urbanització i Obres, un organisme que depenia dels cementiris municipals. Això, però, fou de 1901 i 1909, després d'haver fet el temple funerari dels Rocamora.

Aquest panteó forma part del que s'ha dictaminat la seva fase modernista, en què va crear obres com les cases de l'Eixample de Sofia García o la de Josefa Villanueva, les tribunes de la darrera foren preses de la casa Batlló, d'Antoni Gaudí. En aquest moment, el 1902, va ser elegit secretari de l'Associació d'Arquitectes de Catalunya, i és que fou un personatge molt actiu, per això també se'l rastreja entre la Junta del Conservatori del Liceu, com a membre directiu, o en la Junta de l'Obra de la Real Senyora dels Reis, més coneguda com la Basílica de Santa Maria del Pi, on es troba l'Arxiconfraria de la Puríssima Sang. Una dècada que va arrodonir ocupant, en 1910, el càrrec de cap de la Divisió de les Oficines de d'Urbanització i Obres i, en 1917, de la Divisió d'Higiene.

Des de 1915 data la seva etapa noucentista, “*de clara tendencia clasicista y monumentalista*”,²⁷⁸ com es palesa als habitatges de l'avinguda República Argentina o la seu social de la Companyia de la Transmediterrània, a Via Laietana. Així doncs, va abastir una gran producció urbana, en metròpolis i pobles –El Masnou, Arenys de Mar, Sant Joan Despí–, i va ser arquitecte municipal de Malgrat. Al camp funerari, a banda del Panteó de la Família Josep Marsans Roy, al Cementiri d'Horta, destaca el Panteó Bastinos i el Borràs i Figuras, d'estil modernista.²⁷⁹

²⁷⁸ Real Academia de la Historia. “Juli Maria Fossas Martínez.” <https://dbe.rah.es/biografias/50064/juli-maria-fossas-martinez> (Consultat el 13-8-2023).

²⁷⁹ Vegeu Real Academia de la Historia. “Juli Maria Fossas Martínez.” <https://dbe.rah.es/biografias/50064/juli-maria-fossas-martinez> (Consultat el 13-8-2023) i RÀFOLS,

El segon és també arquitecte barceloní de renom. El 1866, Sala i Cortés fou anomenat mestre d'obres de Vallvidrera, el mateix any en què es va titular. Deu anys més tard, va obtenir el títol per l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, com a part primera promoció d'arquitectes graduats. El 1875, va esdevenir arquitecte municipal de Sant Cugat del Vallés, i al curs 1882-1883, fou professor a l'Escola Oficial de Belles Arts de Barcelona, de Fusteria i Mobles. També fou vocal de la Junta Artística de l'Exposició Catalana d'Electricitat i, poc després, el 1888, de la construcció de la barcelonina Presó Model.

Aquests càrrecs van anar succeint-se en el transcurs d'una trajectòria que *“se encuentra dentro de la corriente neomedieval y neorenacentista de raíz francesa que precedió al estilo modernista y que incluso corrió paralela a él.”*²⁸⁰ És dintre d'aquest estil neogòtic que s'inscriu el panteó que ens ateny, el qual forma part dels encàrrecs privats que va rebre. És autor de xalets i immobles enjardinats de l'Eixample, com ara l'antiga casa de Salvador Piera, al xamfrà del carrer Balmes amb Rosselló, entre d'altres també perdudes –valga com a mostra el xalet César Ortemabch o el J. Salvadó Prim–. Comandes per a la nova burgesia que s'embolcallaven amb un gust classicista, com la casa Jaurès o l'Elizalde de la ciutat comtal. No només va fer aquest tipus d'obres, sinó que inclús els mateixos comitents que li van encarregar diverses tipologies a Castellar del Vallès, també li van demanar que fes obres públiques, com escoles, llavadors o la casa consistorial. La combinació entre ambdós caràcters travessa el seu heterodox ofici, i és per això que va ser tan capaç d'alçar cases nobles i unifamiliars per a fabricants com Rossend, Frederic i lluís Ribas, de tall modernista, a principis del XX, com de tota mena. Són les instal·lacions del Tibidabo potser l'obra que més contrasta amb les d'un tarannà privat. Enmig d'elles, cal remarcar que a banda del panteó de Montjuïc, va realitzar-ne d'altres neogòtics i modernistes a la mateixa necròpolis i a l'antiga del Poblenou.²⁸¹

Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días. Tomo primero, 465.

²⁸⁰ Real Academia de la Historia. “Emili Sala Cortés.” <https://dbe.rah.es/biografias/49992/emili-sala-cortes> (Consultat el 13-8-2023).

²⁸¹ Vegeu Real Academia de la Historia. “Emili Sala Cortés.” <https://dbe.rah.es/biografias/49992/emili-sala-cortes> (Consultat el 13-8-2023); RÀFOLS, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días. Tomo tercero*, 1120 i AJUNTAMENT DE BARCELONA (ed), *Galeria d'autors. Modernisme Barcelona*, 193.



Fig. 27 i 28. Fotografies antigues del Panteó Rocamora, abans d'èsser enderrocat.

Font: The Dark House. "Casa y panteón Rocamora, Barcelona."

<http://thedarkhousemar.blogspot.com/2011/11/casa-y-panteon-rocamora-barcelona.html>

(Consultat el 28-8-2023).





Fig. 29, 30, 31 i 32. Fotografies de les escultures i el basament de l'antic Panteó Rocamora.

Font: "Casa y The Dark House. "Casa y panteón Rocamora, Barcelona."

<http://thedarkhousemar.blogspot.com/2011/11/casa-y-panteon-rocamora-barcelona.html> (Consultat el 28-8-2023).

-PANTEÓ CARLES GODÓ (1899), GERMANS COLLASO I GIL (1901) I JOSEP GENER (1902-1906)

Autoria: Josep Majó i Ribas (1867, Barcelona-Barcelona, 1950).

Fou un arquitecte barceloní que, seguint els passos propis del seu ofici, va estudiar a l'Escola Superior d'Arquitectura, obtenint el títol el 1893. Fou en la capital catalana on va desplegar les seves edificacions, en què destaquen especialment els panteons de la necròpolis de Montjuïc. La seva alta estima degué de ser generalitzada perquè nombroses famílies burgeses el consideressin per realitzar els seus panteons monumentals. En efecte, són obres imponents que rememoren l'estil del gòtic. Sobre això, Bonaventura Bassagoda escrivia en 1905 que "*Después de los panteones de Bonaplata, Simon, Albareda, y otros apareció el elemento gótico en el de la familia Godó, en el cual el arquitecto José Majó sentó un hito de su brillante carrera artística, ya que tas de ésto vino el hermano templete de los Collaso y ahora el exuberante enterramiento del Excmo. señor D. José Gener y Batet, en el cual, el mas exigente amante del fausto no sabría que otra cosa pedir.*"²⁸²

A la ciutat, és autor d'algunes construccions entre les quals destaca l'edifici modernista del periòdic de *La Vanguardia*, que fou edificat entre 1902 i 1903. La seva tasca fou guardonada al concurs anual d'edificis artístics de la ciutat de Barcelona, on va rebre una menció. També va alçar Can Godó, en 1916, per a la família que anteriorment li havia encomanat el panteó fúnebre. Aquesta segueix el seu marcat estil opulent amb elements híbrids, és a dir, és una casa de planta quadrada com un cub, de grans proporcions, i amb una torreta lateral que trenca la simetria erigida. Amb merlets com a coronació ornamental de la cornisa, arcs i motllures gòtiques amb elements vegetals, a més de vitralls i altres decoracions modernistes, en un recinte enjardinat.²⁸³

En el seu transcurs vital, a banda del treball pràctic, va ocupar el càrrec de tesorero en el II Saló Nacional d'Arquitectura que es celebrava a la ciutat.²⁸⁴

²⁸² BASSEGODA I MUSTÉ, Bonaventura. "Cuestiones artísticas: La Nueva Necrópolis de Barcelona." *Diario de Barcelona*, 15 de novembre, 1905.

²⁸³ Arquitectura Catalana .Cat. "Can Godó." <https://www.arquitecturacatalana.cat/ca/obres/can-godo> (Consultat el 14-8-2023).

²⁸⁴ Vegeu Enciclopèdia.cat. "Josep Majó i Ribas." <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/josep-majo-i-ribas> (Consultat el 14-8-2023) i RÀFOLS, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días. Tomo segundo*, 663.



Fig. 33. Façana principal del Panteó Carles Godó i família, de Josep Majó.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023.

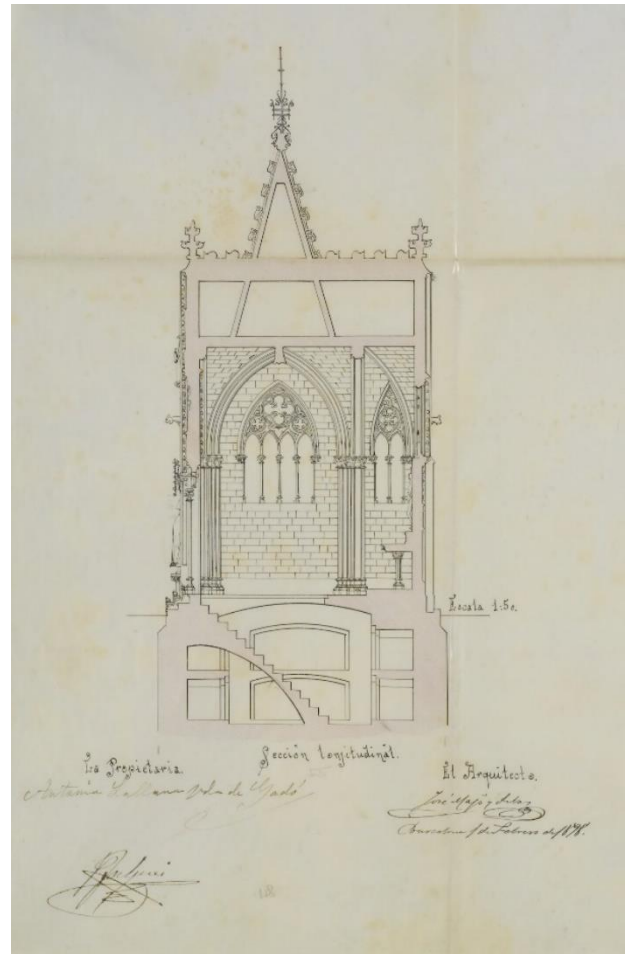


Fig. 34 i 35. Detall de la façana principal i la lateral dreta, amb una de les quatre escultures que flanquegen els cantons. Plànol de la secció longitudinal del Panteó de Carles Godó, de Josep Majó.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023 i Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. “[Projecte de construcció d’un panteó, propietat d’Antònia Lallana vídua de Godó, al solar 6 de la via de Sant Francesc, agrupació 8a del cementiri de Montjuïc].” Nombre d’expedient/dossier: 58508.51 i codi classificació S139. https://catalegarxiuunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=%3A*&start=0&rows=1&sort=msstored_typology%20asc&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=mssearch_hyn27&fv=%22S139+%5BProjecte+de+construcci%C3%B3+d%27un+pante%C3%B3+propietat+d%27Ant%C3%B2nia+Lallana+v%C3%ADdua+de+God%C3%B3+al+solar+6+de+la+via+de+Sant+Francesc%2C+agrupaci%C3%B3+8a+del+cementiri+de+Montju%C3%AFc%5D.%22&fo=and (Consultat el 27-6-2023).

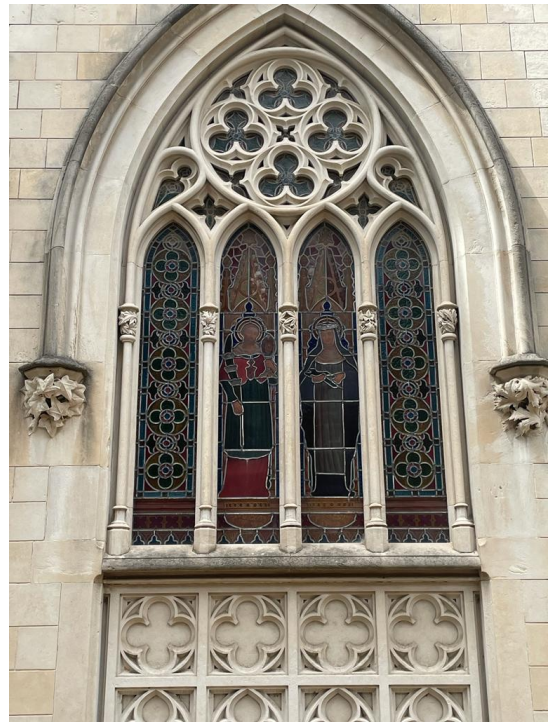
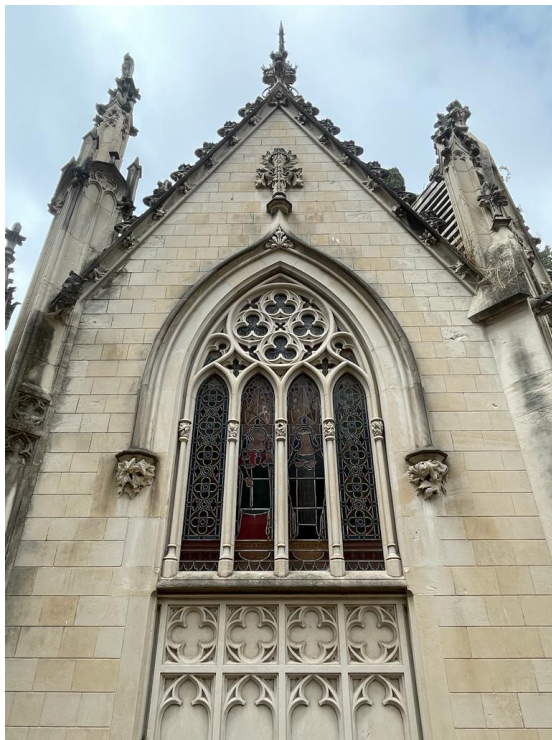


Fig. 36, 37 i 38. Façana lateral dreta del Panteó Carles Godó i família, amb detall del finestral amb les vidrieres amb iconografia de sants. A la part de sota, la façana posterior del mateix panteó, d'estructura poligonal, sobre sòcol.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023.

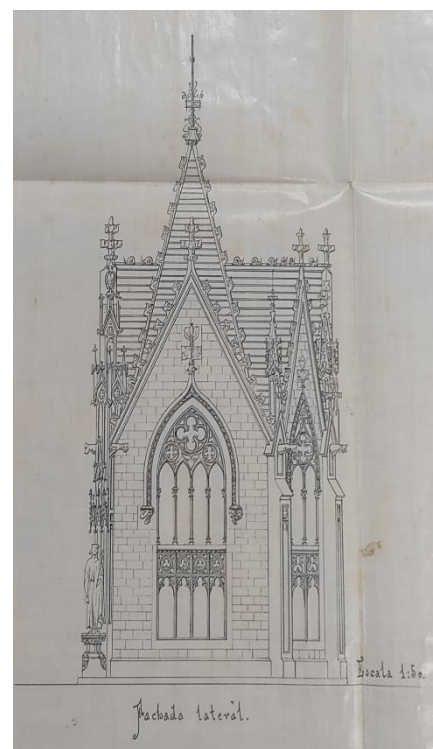
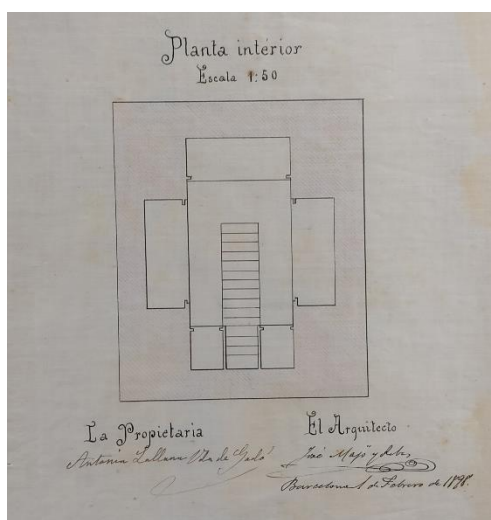
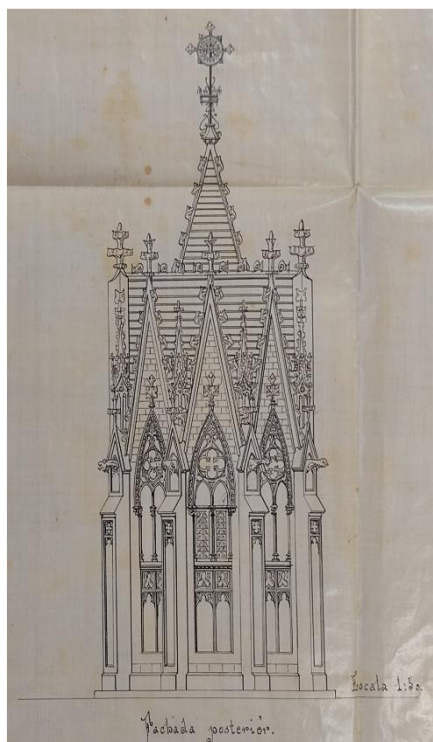


Fig. 39, 40, 41, 42 i 43. Façana posterior, façana principal, secció transversal, planta interior i façana lateral del Panteó de Carles Godó i Família, de Josep Majó.

Font: Fotografies fetes per Paula Cànovas i Carceller, en data del 27 de febrer de 2023, l'expedient del qual es pot consultar a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, amb número 349.



Fig. 44. Façana principal del Panteó Germans Collaso, de Josep Majó.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost 2023.

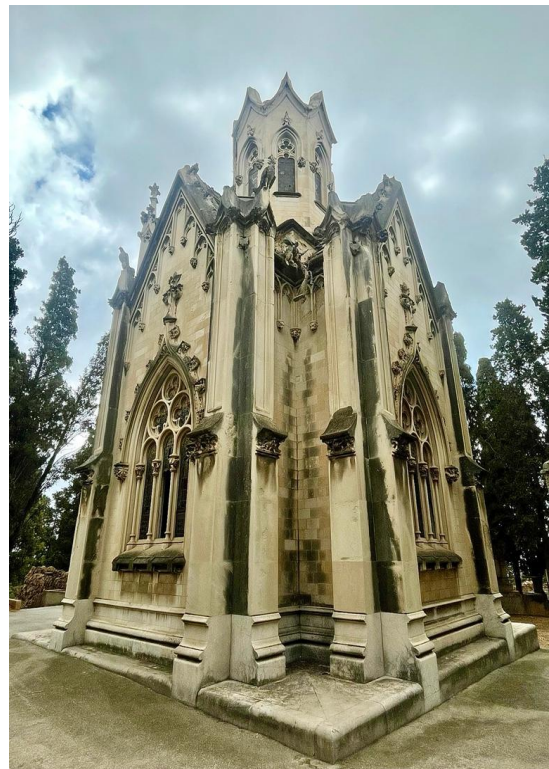
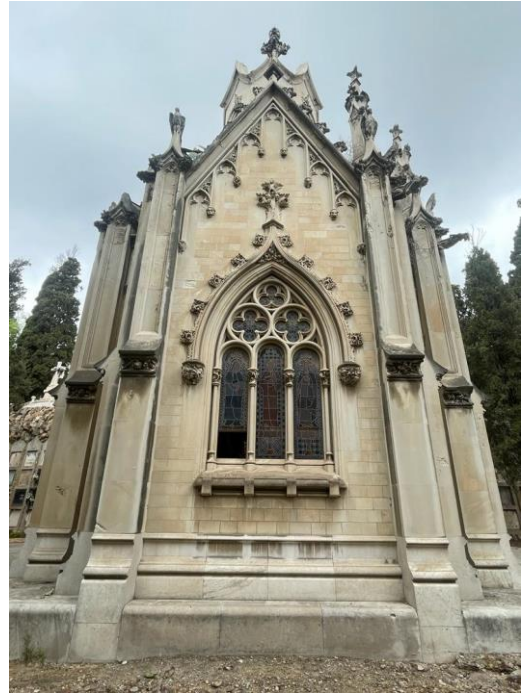


Fig. 45, 46, 47 i 48. Imatges del Panteó Germans Collaso, de Josep Majó: a dalt, detall del finestral de la façana dreta i vista del lateral complet. A baix, vista de dues façanes i imatge de l'interior.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023.



Fig. 49. Façana dreta lateral del Panteó Josep Gener, de Josep Majó, actualment en obres.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023.



Fig. 50, 51 i 52. Panteó del Panteó Josep Gener, detall picat de les traceries de la façana lateral dreta i fotografia documental de l'escultura que s'havia d'allotjar a l'interior del Panteó Josep Gener, obra de Josep Reynés.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023 i Arxiu Fotogràfic de Barcelona. "Escultura funerària del panteó de la família Gener." https://catalegarxiuunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=panteo+josep+gener&start=0&rows=1&sort=msstored_typology%20asc&fq=no_rm&fv=*&fo=and&fq=msstored_hyn00&fv=%22Arxiu+Fotogr%C3%A0fic+de+Barcelona%22&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and (Consultat el 14-8-2023).



Fig 53. Façana principal del Panteó Josep Gener, de Josep Majó.

Font: Arxiu Contemporani Municipal de Barcelona. “Francesca Seycher, vídua de Gener, sol·licita construir un panteó solar número 71 de la via de Santa Eulàlia, agrupació 3ª del cementiri del sud-oest [Montjuïc]. [Arquitecte: Josep Majó Ribas]. https://catalegarxiuunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=panteo+josep+gener&start=13&rows=1&sort=msstored_typology%20asc&fq=nor m&fv=* &fo=and&fq=media&fv=* &fo=and (Consultat el 14-8-2023).



Fig. 54. Sepultura interior del Panteó Josep Gener.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023.

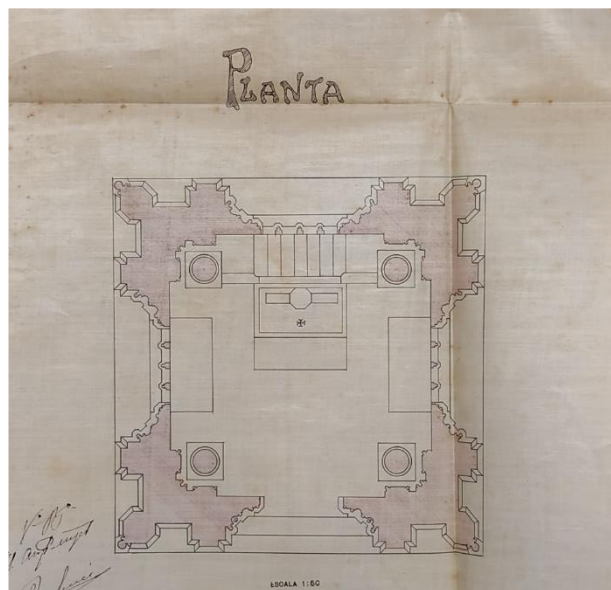


Fig. 55, 56 i 57. Secció, façana posterior i laterals i planta del Panteó Josep Gener, de Josep Majó.

Font: Fotografies fetes per Paula Cànovas i Carceller, en data del 27 de febrer de 2023, l'expedient del qual es pot consultar a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, amb número 2668.

-PANTEÓ OLANO I IRIONDO (1896)

Autoria: Claudi Duran Ventosa (1864, Barcelona-Barcelona, 1926).

L'arquitecte és Duran Ventosa,²⁸⁵ autor del panteó Olano Iriondo que va obtenir el títol de professió l'any 1888. Va treballar en diferents camps, fent cases, torres i xalets per a les classes altes, com també en la restauració i la direcció d'esglésies parroquials, puix fou autor del projecte de la nova església parroquial d'Artés. La seva actuació el va portar a ésser nomenat arquitecte diocesà de Solsona en 1892.

La seva bona situació el van fer conèixer la construcció en ciment armat. Com explica el CEHOPE (Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo), *“en 1899 el arquitecto se había hecho con los derechos de la patente Monier. Para explotarlos constituyó la empresa “Construcciones Sistema Monier de cemento y hierro; Claudio Durán, Sociedad en comandita”, con sede en Barcelona, que ese mismo año se anunciaba ya en el Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña”*.²⁸⁶ Per tant, fou un interessat amb els nous models d'enginyeria i els materials moderns essent el primer arquitecte a l'estat que utilitzà el formigó en el sistema constructiu. Aquest fet explica que sigui conegut com un empresari miner i navilier que va impulsar també la línia ferroviària de Manresa a Guardiola de Berguedà més que no un arquitecte historicista. Ara bé, el panteó Josep Olano i Iriondo data de 1896, uns pocs anys en què descobrí els nous eixos constructius de què es caracteritza.

²⁸⁵ RÁFOLS, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde nuestra época roma hasta nuestros días. Tomo primero*, 364.

²⁸⁶ CEHOPU. “Claudi Durán y Ventosa.” http://www.cehopu.cedex.es/hormigon/fichas/bio_ficha.php?id_bio=6 (Consultat el 18-7-2023). El CEHOPU és un organisme oficial que forma part del CEDEX (Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas), reconegut pel Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana del Gobierno de España.



Fig. 58. Façana principal del Panteó Olano i Iriondo, de Claudi Duran Ventosa.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023.

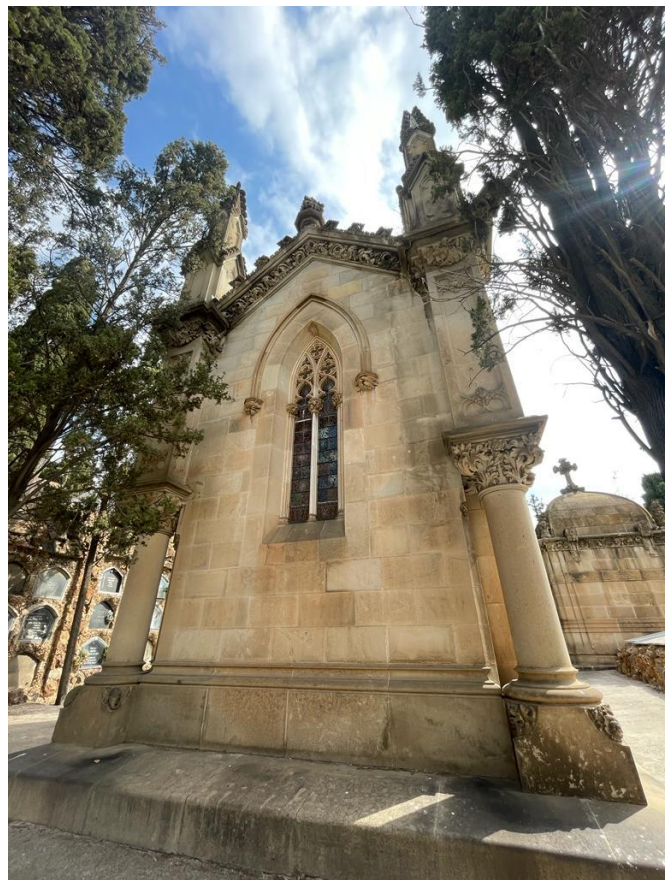


Fig. 59 i 60. Vista des del lateral esquerre del Panteó Olano Iriondo i façana posterior.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023.

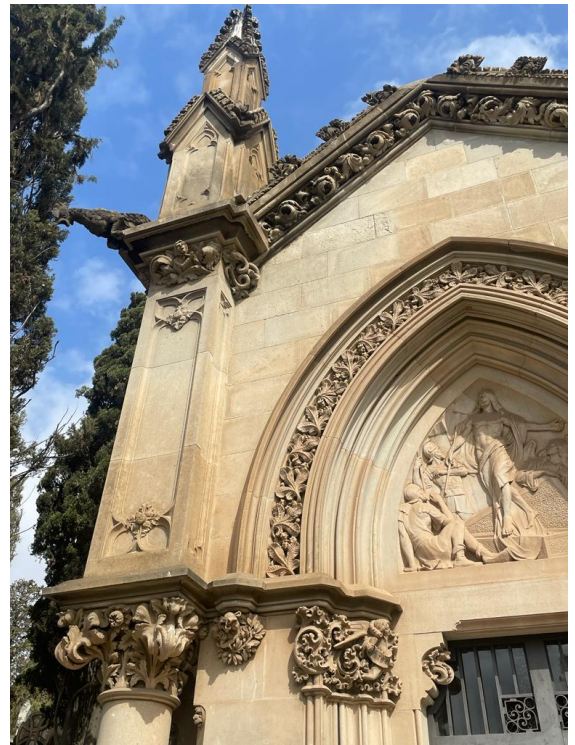


Fig. 61, 62 i 63. Detall de capitell florit de la columna de la façana principal i del pedestal i basa de la mateixa. Al costat, detall del lateral esquerre de la façana principal.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023.

-PANTEÓ FAMÍLIA NIETO (1900)

Autoria: Antoni Serrallach Fernández-Periñan (-, Barcelona-Barcelona, 1924).

Serrallach fou l'arquitecte barceloní del pas de segle XIX al XX que realitzà el panteó dels Nieto, del Cementiri de Montjuïc, en què el pare de família fou un dels socis de l'empresa cotonera Croma Cros, originària del municipi català de Salt, que va estar en actiu fins 1999.

A la capital catalana, Serrallach va cursar els estudis professionals d'arquitectura, a l'Escola Superior d'Arquitectura. Va obtenir el títol en 1887 i, des d'aquest moment, va exercir el seu ofici a Barcelona. A més, el 1893 se sap que va rebre la creu de cavaller de l'ordre d'Isabel la Catòlica. És a finals d'aquesta dècada on daten les primeres obres de què tenim constància què és l'autor, com ara la casa Ramon Torres o la Cristina Nieto, de 1898. Dues cases particulars que va realitzar a la zona de l'Eixample, en la qual va edificar altres com l'edifici residencial Casa Leandre Bou, amb tribunes semicirculars a cada lateral del xamfrà i una façana que estava revestida d'esgrafiats vegetals. Un estil que segueix el mateix gust per la decoració floral i construccions de factures fortificades, en què l'ordre rectangular acull lòbuls i motlures ondulats que s'adeqüen al gust serpentejant del *coup du fuet* propi del Modernisme. Va realitzar, però, altre tipologies d'edificis, com ara la Farmàcia Boatella, l'any 1900, la sastreria Enric Morell o la Torre Maria Roset, ambdues el 1903. És, però, en l'àmbit domèstic on va destacar, per això van encomanar-se-li altres cases a les poblacions de Vilafranca del Penedès i a l'Hospitalet de Llobregat. Del primer municipi, cal citar la Casa Cayetano Fontrodona Almirall, mentre que, del segon, causa un especial interès Can Boixeres. Edificada entre 1901 i 1904, és un habitatge amb granja i jardí, on hi havia un temple en tesselles de colors modernista que avui és parc municipal. Altres aspectes com ara les ceràmiques florals es combinen amb una torre quadrangular amb cresteria i una teulada voladissa que recorden alguns elements del neogòtic de Montjuïc.²⁸⁷

²⁸⁷ Vegeu Arquitectura Catalana .Cat. “Antoni Serrallach Fernández-Periñan.” <https://www.arquitecturacatalana.cat/es/autores/antoni-serrallach-fernandezperinan> (Consultat el 14-8-2023) i RÁFOLS, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde nuestra época roma hasta nuestros días. Tomo primero*, 1180.

A banda, fou un dels treballadors que va formar part de les obres de rehabilitació del monestir benedictí de sant Pere de Camprodon. Datat entre el segle X i el XII, és una obra altmedieval que fou restaurada a finals del segle XIX.



Fig. 64. Façana principal del Panteó Família Nieto, d'Antoni Serrallach.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023.

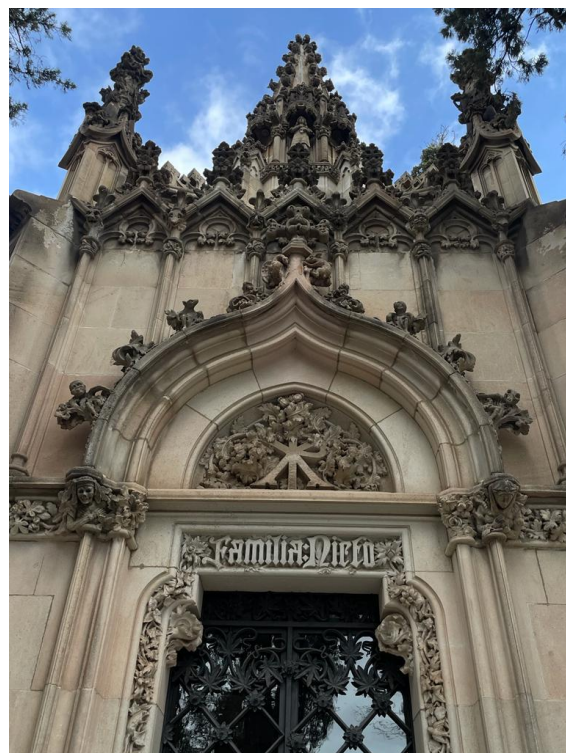
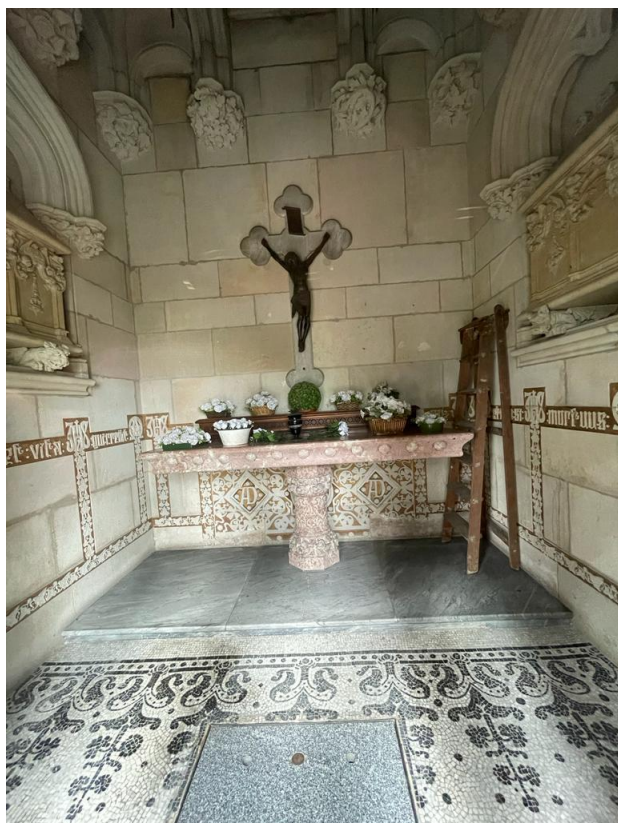


Fig. 65, 66 i 67. Detall del va d'entrada de la façana principal del Panteó Família Nieto, imatge de l'interior i detall de la marca de pedrer de l'arquitecte Serrallach.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023.



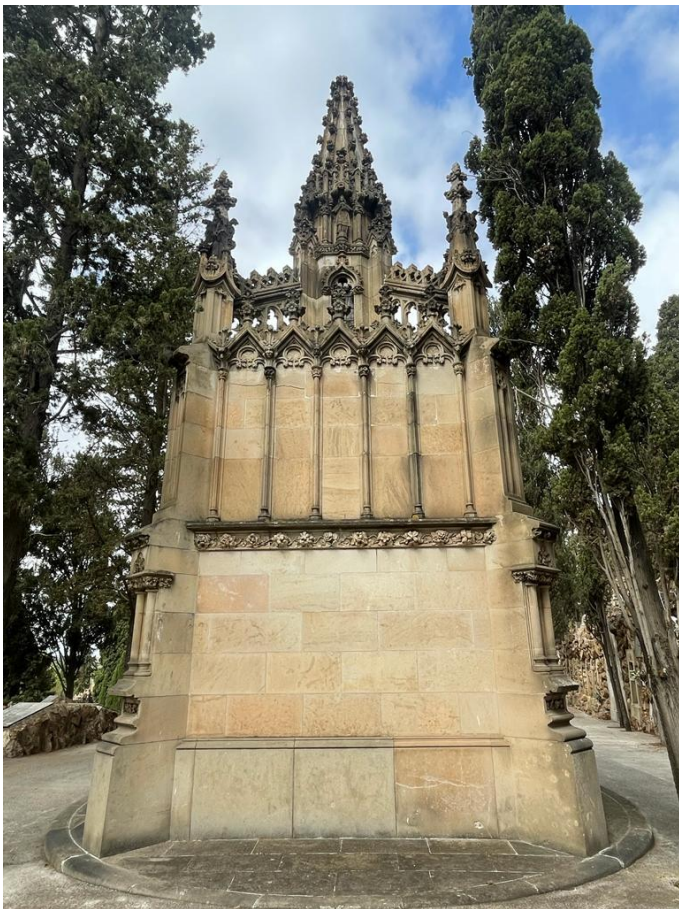


Fig. 68 i 69. Façana posterior del panteó Família Nieto, d'Antoni Serrallach i detall superior de la coberta.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023.

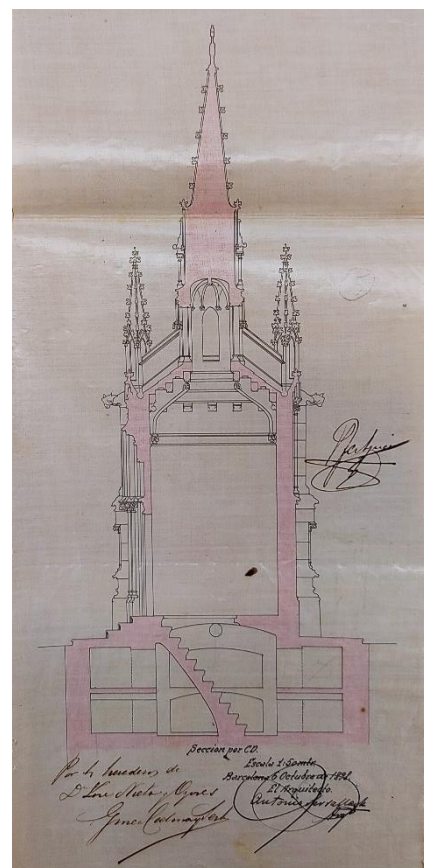
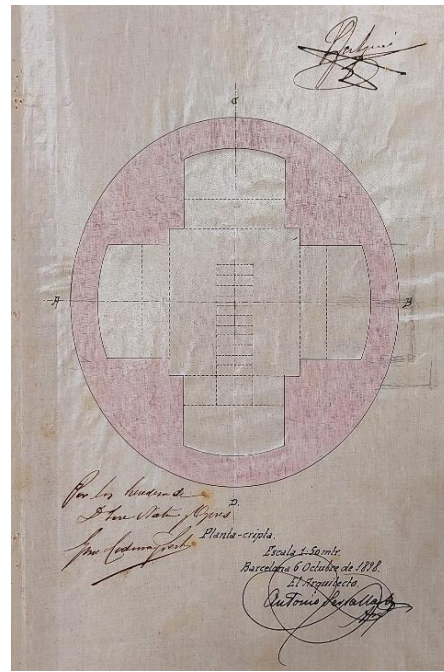
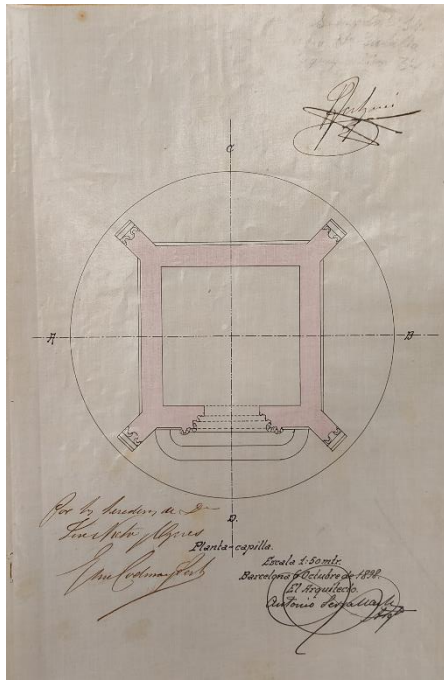


Fig. 70, 71, 72, 73 i 74. Planta de la capella, planta de la cripta, alçat i secció AB i CD del Panteó Família Nieto, d'Antoni Serrallach.

Font: Fotografies fetes per Paula Cànovas i Carceller, en data del 27 de febrer de 2023, l'expedient del qual es pot consultar a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, amb número 349.

-PANTEÓ UBIÓS IBARRA (1907)

Autoria: Josep Azemar (Figueres, 1862-1914, Figueres).

Azemar fou un arquitecte català del tombant de segle XIX i principis del XX, oriünd de Figueres, on va ocupar el càrrec d'arquitecte municipal, entre 1899 i 1914. El gruix de la seva obra es reparteix en les comarques de l'Empordà, la Garrotxa i d'Olot, que va començar a realitzar una vegada va obtenir amb el títol professional en 1887. L'escorxador municipal de Figueres, la presó cel·lular, la Sala Edison, la Càmera Agrícola i l'Escola de Pàrvuls de Sant Vicent de Paül són algunes de les seves construccions civils, a banda dels panteons pel que es coneix al Cementiri de Montjuïc. És en la capella-panteó de Marià Ubiós i Ibarra on desplega el seu coneixement arquitectònic, tot i que també va treballar a l'hipogeu Ramona Soler, situat a la Via de Sant Josep, nº 86, de l'Agrupació 2a.²⁸⁸ L'hipogeu pren les mateixes formes d'inspiració gòtica que conviu amb decoració pròpiament modernista. L'arc ogival amb arquets a l'intradós fa d'estructura per al va d'accés, amb un timpà de traceria lobulada els cercle i els ovals de les qual s'uneix en forma de flor, que es remata en una altra altura en forma de fornícula apuntada. La figura d'un àngel amb un calze entre les mans que veiem el panteó és portada per Azemar a aquesta altra edificació, de manera que, amb la semblança formal i iconogràfica podrien apuntar que l'escultor fos, novament, Eusebi Arnau.

Els volums de la façana tenen una força executiva que contrasta amb la planimetria de l'arcada d'entrada del panteó. L'arquivolta d'aquest és més senzilla i austera que la de l'hipogeu, on s'opta per dotar de corporeïtat a la façana. També és més esquemàtic, puix ressalta els traços rectilinis que volen atorgar verticalitat a un conjunt configurat per esquemes geomètrics. El joc en les gruixàries es desplega en les façanes laterals, on s'arrisca a ajuntar més motius escultòrics i les traceries tenen més corporeïtat. Aquestes diferències distingeixen l'enfocament que l'autor adopta en cadascuna de les obres: al

²⁸⁸ A l'última guia del Cementiri de Montjuïc només consta com a autor del Panteó Marià Ubiós i Ibarra (1907): MARTÍ-LÓPEZ, *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*, 220. Tanmateix, algunes pàgines web que divulguen sobre art funerari se'n fan ressò, com ara: Pobles de Catalunya. "Hipogeu Ramona Soler." <https://www.poblesdecatalunya.cat/element.php?e=9191> (Consultat el 18-7-2023) i Arquitectura Modernista. "Panteó Ramona Soler, Vda. Puigferrer." <https://www.arquitecturamodernista.cat/obres/es/barcelona/tots/panteo-ramona-soler-vda-puigferrer> (Consultat el 18-7-2023). També s'esmenta a PONS I TRABAL, Joan Baptista. *Monumentos Funerarios coleccionados por Juan Sta. Pons, arquitecto*. Barcelona: Juan Santa Pons y C^a, S. en C^a. Editores, Librería "Arte y Ciencias". 46, Pelayo, 46. [19--] i als periòdics *La Veu de Catalunya* (31 d'octubre de 1908, Edició Vespre): 2 i *La Vanguardia* (28 d'octubre de 1909): 10 n'al·ludeixen. Aquest és un dels casos esmentats en què es confon la construcció d'hipogeu per la de panteó.

panteó es regeix més als paràmetres del gòtic lineal, mentre que a l'hipogeu s'encanta amb formes desproporcionades de motius vegetals que el doten de riquesa i fastuositat. Distintes propostes es configuren considerant que un es conforma exteriorment només per una cara, mentre que el panteó es una obra en què ha de controlar els volum i l'alçada, a banda dels elements estructurals i ornamentals, per tant, de major complexitat.²⁸⁹



Fig. 75. Façana principal del Panteó d'Ubiós Ibarra, de Josep Azemar.

Font: Paula Cànovas i Carceller, agost de 2023.

²⁸⁹ Vegeu RÁFOLS, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde nuestra época roma hasta nuestros días. Tomo primero*, 72 i AJUNTAMENT DE BARCELONA (ed), *Galeria d'autors. Modernisme Barcelona*, 32.

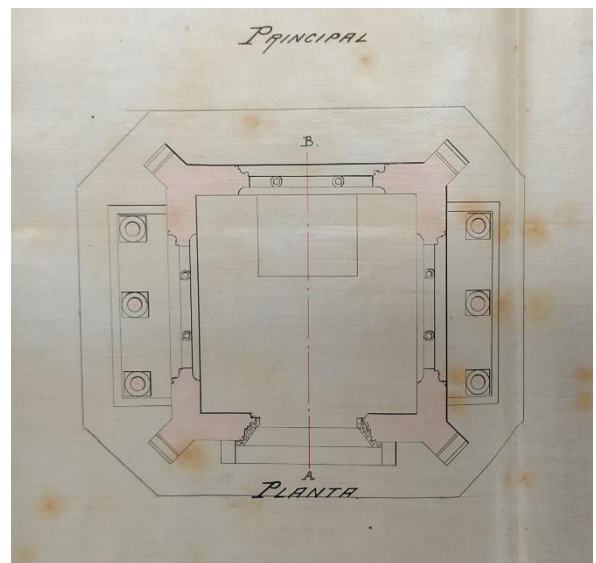


Fig. 76 i 77. Vista del panteó des del lateral esquerre i part de la nau interior, amb l'altar i les vidrieres. A sota, **Fig. 78 i 79:** els plànols de la secció AB i de la planta principal del Panteó d'Ubiós Ibarra, de Josep Azemar.

Font: Fotografia feta per Paula Cànovas i Carceller, en data del 27 de febrer de 2023, l'expedient del qual es pot consultar a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, amb número 6010.

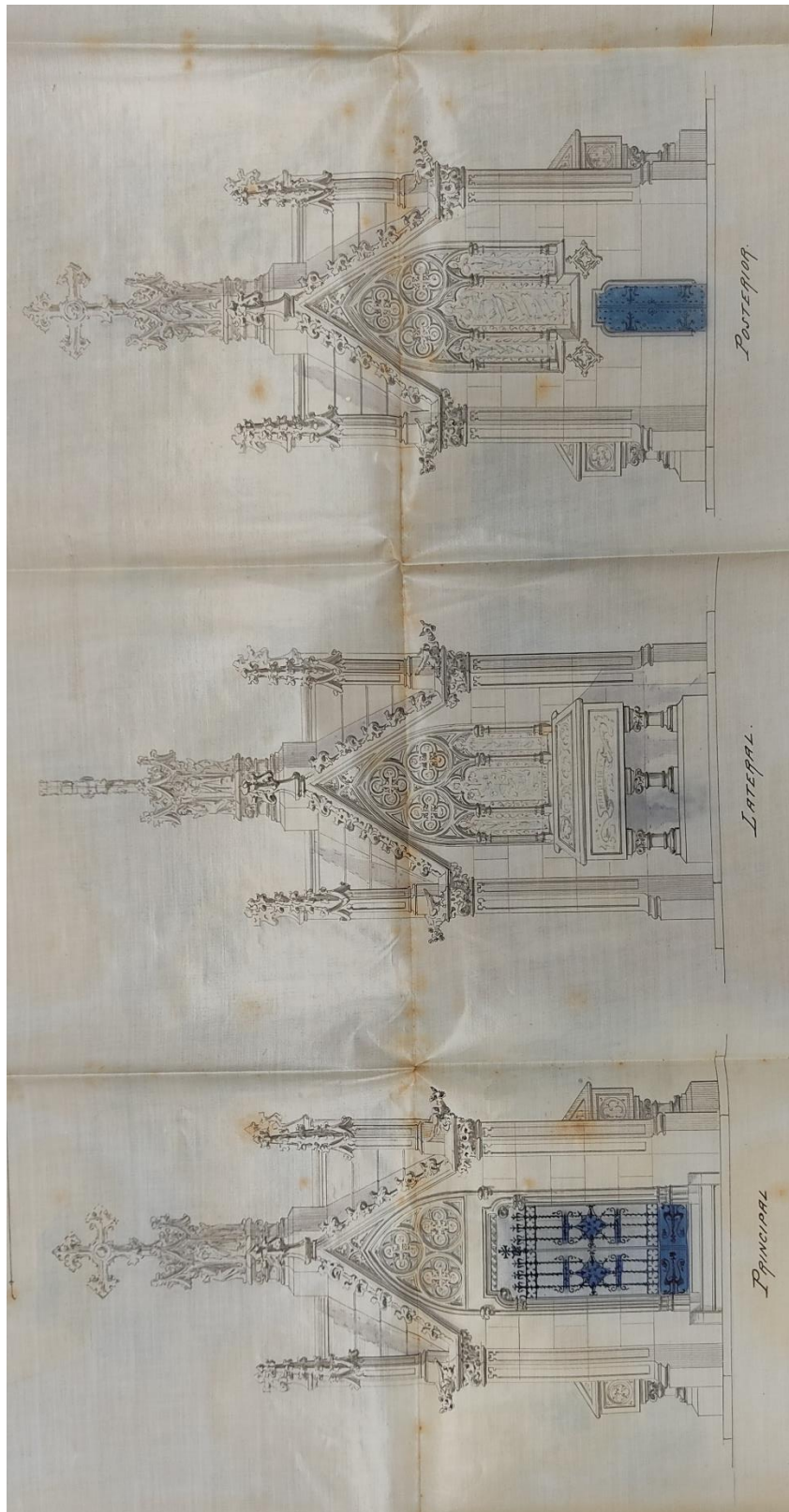


Fig. 80. Plànols de la façana principal, lateral i posterior del Panteó d'Ubiós Ibarra, de Josep Azemar.

Font: Fotografia feta per Paula Cànovas i Carceller, en data del 27 de febrer de 2023, l'expedient del qual es pot consultar a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, amb el número 6010.