

ART, ARQUITECTURA I MEMÒRIA AL SERVEI DE LA MORT

RAMON DILLA MARTÍ I MARIA TORRAS FREIXA (ED.)



ART, ARQUITECTURA I MEMÒRIA AL SERVEI DE LA MORT

RAMON DILLA MARTÍ I MARIA TORRAS FREIXA (ED.)



ART, ARQUITECTURA I MEMÒRIA AL SERVEI DE LA MORT

EDITA

Cementiris de Barcelona,
Ajuntament de Barcelona i
Universitat de Barcelona

CONSELL D'EDICIONS I PUBLICACIONS DE L'AJUNTAMENT DE BARCELONA

Xavier Marcé Carol, Gemma Arau Ceballos, Maria
Buhigas San José, Ferran Burguillos Martínez,
Núria Costa Galobart, Mireia Escobar Costa, Sonia
Fuentes Ledesma, David Lizoain Bennett, Oriol
Martí Sambola, Lluís Mauri Roldán, Àlex Montes
Flotats, Jaume Muñoz Jofre, Joan Ramon Riera
Alemany, Pilar Roca i Viola, Miquel Rodríguez
Planas, Edgar Rovira Sebastià, Montserrat Surroca
Comas i Anna Giralt Brunet.

DIRECTORA DE COMUNICACIÓ

Pilar Roca i Viola

DIRECTORA DE SERVEIS EDITORIALS

Núria Costa Galobart

RECURSOS, DISTRIBUCIÓ I MÀRQUETING

Núria Mahamud de la Peña

EDICIÓ

Oriol Guiu

DISTRIBUCIÓ

M. Àngels Alonso

Direcció de Serveis Editorials

Passeig de la Zona Franca, 66
08038 Barcelona
Tel. 93 402 31 31
barcelona.cat/barcelonallibres

COL·LECCIÓ

“Barcelona, Arts a la Ciutat”

La publicació es pot descarregar gratuïtament a
[https://ajuntament.barcelona.cat/
barcelonallibres/ca](https://ajuntament.barcelona.cat/barcelonallibres/ca)

EDITORS

Ramon Dilla Martí i Maria Torras Freixa

TEXTOS

Isabel Coll, Còssima Cornadó, Ramon Dilla Martí,
Carme Grandas, Maria Isabel Marín Silvestre,
Estefanía Martín, José A. Ortiz, Adrià Terol,
Maria Torras Freixa i Andri Tsiouti

CORRECCIÓ LINGÜÍSTICA

Elisabet Casas / Linguaserve Internacionalización
de Servicios, S.A.

DISSENY

Direcció de Serveis Editorials

MAQUETACIÓ

Rutlla Gràfica | Anna López

RETOC I IMPRESSIÓ GRÀFICA

Xavi Parejo (Arts Finals XPS)

IMPRESSIÓ

Direcció de Serveis Editorials

Barcelona, 2025

© de l'edició: Cementiris de Barcelona,
Ajuntament de Barcelona
i Universitat de Barcelona

© dels textos i de les imatges:
els autors i autores esmentats

Imatge de la portada:

Josep Plantada Artigas, detall del Panteó Rubert
Laporta. Cementiri de Montjuïc
Foto: M. Isabel Marín

Els textos tenen la següent llicència CC:



Reconeixement – No comercial –
Sense obra derivada (BY-NC-ND):
No es permet un ús comercial de l'obra original
ni la generació d'obres derivades (copyright)

ISBN 978-84-1050-151-5 (versió digital)
(Edicions de la Universitat de Barcelona)

ISBN 978-84-9156-625-0 (versió digital)
(Ajuntament de Barcelona)

Universitat de Barcelona. Dades catalogràfiques

Art, arquitectura i memòria al servei de la mort

Aportacions de la jornada científica realitzada
durant el mes de desembre del 2020 a l'Edifici
Històric de la Universitat de Barcelona.
– Inclou referències bibliogràfiques.
– Text en català, un capítol en castellà

ISBN 978-84-1050-151-5 (versió digital)
(Edicions de la Universitat de Barcelona)

ISBN 978-84-9156-625-0 (versió digital)
(Ajuntament de Barcelona)

I. Dilla Martí, Ramon, editor literari
II. Torras Freixa, Maria, editora literària

1. Cementiris
2. Monuments funeraris
3. Patrimoni cultural
4. Urbanisme
5. Antropologia cultural
6. Gestió cultural
7. Catalunya
8. Congressos

L'edició d'aquesta obra no hauria estat possible
sense la col·laboració de la Direcció de Serveis
d'Arquitectura Urbana i Patrimoni, de Cementiris
de Barcelona i dels departaments següents de
la Universitat de Barcelona: CRAI, Unitat de
Relacions Institucionals i Protocol, Vicerectorat
de Patrimoni i Activitats Culturals.

Entitats col·laboradores del projecte Art Funerari:
Servei d'Arqueologia de Barcelona,
Museu Nacional d'Art de Catalunya,
Museu Frederic Marès, Catedral de Barcelona,
Església Arxidiocesana de Barcelona,
Museu Diocesà de Barcelona, Mozaika,
Escola Superior de Conservació i Restauració
de Béns Culturals de Catalunya.

També cal donar les gràcies de manera especial
a totes les persones que a títol individual i de
manera ben generosa han contribuït a aquest
projecte.



Eusebi Arnau, detall del Panteó Carbó al Cementiri de Montjuïc (1904-1905).
Foto: Maria Isabel Marín.

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ	
Herències i patrimoni funerari	9
Ramon Dilla Martí i Maria Torras Freixa	
ESTUDIS	
Urbs i tònatos: acords i desavinences	14
Carme Grandas	
Arquitectura funerària a la Catalunya del segle XIX, una visió tecnològica	27
Estefanía Martín, Còssima Cornadó	
El patrimonio funerario más allá de las tumbas singulares. El cementerio como paisaje cultural	50
Andri Tsiouti	
Art i família al cementiri del Poblenou	74
Isabel Coll	
La recerca de l'art funerari. L'escultor Eusebi Arnau com a exponent	93
Maria Isabel Marín Silvestre	
L'imaginari del cementiri en la cultura catalana	114
José A. Ortiz	
La gestió cultural de la mort	126
Adrià Terol	
CATÀLEG	
Herència i memòria. La presència de la mort al fons antic del CRAI de la Universitat de Barcelona	143
CRÈDITS, FONTS DOCUMENTALS I BIBLIOGRAFIA	
181	

■ 1. PAZ, Octavio (1950).
El laberinto de la soledad,
cap. «Todos Santos Día
de Muertos».

HERÈNCIES I PATRIMONI FUNERARI

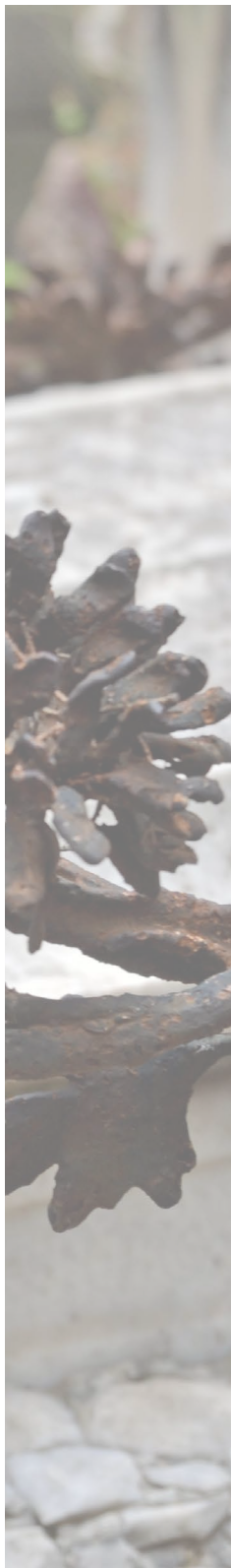
Ramon Dilla Martí i Maria Torras Freixa

Com convivim amb els nostres difunts? Darrere d'aquesta pregunta s'amaguen qüestions antropològiques i culturals, que troben resposta des del vessant més íntim i personal, fins a la visió més científica i pragmàtica. Les diverses societats han desenvolupat relacions totalment idiosincràtiques amb els seus avantpassats, que obren un ventall amplíssim de possibilitats, que passen des de la desaparició total del propi cos, fins a la convivència pràcticament diària, tal com exposen casos com el de la cultura Toraja a Indonèsia, o la celebració festiva del conegut Dia de Morts a Mèxic, que el 2003 fou reconegut patrimoni immaterial de la humanitat per la UNESCO. En aquesta línia, Octavio Paz assenyalava com en la seva concepció primitiva, tant asteques com cristians entenien el decés i la vida com a sistemes regeneratius no autònoms, com les dues cares d'una mateixa moneda, en contraposició a la mort moderna afermada durant el segle xx:

La muerte moderna no posee ninguna significación que la trascienda o refiera a otros valores. En casi todos los casos es, simplemente, el fin inevitable de un proceso natural. En un mundo de hechos, la muerte es un hecho más. Pero como es un hecho desagradable, un hecho que pone en tela de juicio todas nuestras concepciones y el sentido mismo de nuestra vida, la filosofía del progreso (¿el progreso hacia dónde y desde dónde?, se preguntaba Scheler) pretende escamotearnos su presencia. [...] El siglo de la salud, de la higiene, los anticonceptivos, las drogas milagrosas y los alimentos sintéticos, es también el siglo de los campos de concentración, del Estado policíaco, de la exterminación atómica y del murder story. Nadie piensa en la muerte, en su muerte propia, como quería Rilke, porque nadie vive una vida personal. La matanza colectiva no es sino el fruto de la colectivización.¹

Els orígens d'aquest deslligament entre la societat i els seus morts començaren amb la imposició de la idea de progrés a Occident durant el segle XVIII, que fomentà al mateix temps els primers corrents higienistes. En el cas hispànic, aquests impactaren directament sobre el món legislatiu durant el regnat de Carles III, durant el qual s'imposà la construcció dels cementiris fora dels nuclis urbans. Així nasqueren les primeres necròpolis extramurs moderns, que evidenciaven la separació geogràfica i definitiva entre la ciutat dels vius i la dels morts.

En el cas de Barcelona, l'extraordinària expansió demogràfica assolida per la ciutat durant el segle XIX tingué com a conseqüència el creixement urbanístic projectat a partir de l'enderroc de les muralles (1854-1856) i l'aprovació del Pla Cerdà (1859), però també generà



la necessitat de crear nous equipaments dedicats a les inhumacions dels difunts, que es materialitzaren en els primers cementiris del Poblenou (1775) i de Montjuïc (1883). Ambdós recintes, planificats, respectivament, per Antonio Ginesi i Leandre Albareda, ben aviat començaren a poblar-se amb les obres d'alguns dels arquitectes i mestres d'obres més destacats de la Barcelona moderna com ara Ricard Giralt, Josep Fontserè, Josep Oriol Mestres, Joan Nolla o Elias Rogent, que començaren a crear la cara més visible de les noves ciutats dels difunts. Els seus treballs estaven destinats a satisfer els desitjos de les famílies adinerades de perpetuar, en els seus sumptuosos panteons, la memòria dels seus familiars, tasca per a la qual disposaren d'una extensa nòmina d'artistes, entre els quals destacaren escultors com ara Agapit i Venanci Vallmitjana, Rafael Atché, Rossend Nobas, Joan Roig i Soler, Eduard B. Alentorn o Enric Clarasó; forjadors com Masriera Campins o Antoni March, i vitrallers com Antoni Rigalt o Eudald Ramon Amigó.

Amb l'objectiu de destacar aquest patrimoni tan singular del nostre país, la Universitat de Barcelona va engegar l'any 2019 els projectes «Artistes al servei de la mort» i «Espais funeraris: arquitectura, memòria i herència», amb el suport de l'Ajuntament de Barcelona i de Cementiris de Barcelona. Ambdues iniciatives compilaren les darreres recerques aportades per disciplines tan diverses com l'arquitectura, l'arqueologia, l'antropologia, la història o la història de l'art, per tal d'oferir una transferència del coneixement de qualitat, accessible al conjunt de la ciutadania a partir del web institucional de Cementiris de Barcelona. Treballant sempre en accés obert, es va crear un catàleg virtual del patrimoni funerari barceloní, integrat per obres conservades als cementiris de la ciutat però també per alguns dels principals testimonis del passat, oferint una visió diacrònica des de la prehistòria fins als nostres dies. Així, també, es van recollir jaciments funeraris urbans, diverses modalitats de sepultures *ad sanctos*, i una selecció dels tresors més destacats preservats als museus de la ciutat.

En el projecte hi ha participat una variada nòmina de persones procedents de l'acadèmia i del món professional, novelles i consagrades, d'algunes de les principals entitats, institucions, museus i centres d'art de la ciutat, que van contribuir a fer possible aquest projecte, i a les quals només podem expressar el nostre més sincer agraïment.

El volum que presentem és fruit de la jornada científica que es va portar a terme durant el mes de desembre del 2020 a l'Edifici Històric de la ciutat de Barcelona. Degut al context sanitari, l'acte es va retransmetre en directe i l'assistència va ser exclusivament en format virtual. La Universitat de Barcelona es va convertir una vegada més en un espai de diàleg, on les persones especialistes procedents de les diferents disciplines van aportar les seves veus a l'entorn del nostre patrimoni funerari, organitzades en tres taules dedicades a l'arquitectura, les arts i la gestió cultural de la mort.

Us fem a mans les aportacions d'aquella trobada, iniciada per Carme Grandas amb una àmplia visió panoràmica sobre la relació entre les urbs i els seus difunts, en la qual s'engloba una rica nòmina d'exemples, que fan paragonables els casos de Barcelona amb els de nombroses ciutats en contextos i realitats ben diferents. Tanmateix, aquest capítol aborda la relació entre la creació dels espais funeraris i el desenvolupament dels programes urbanístics. Fruit de la necessitat de generar nous cementiris i del canvi de mentalitat, un dels elements que adquireix protagonisme és el paisatge.

Aquest diàleg entre paisatge i patrimoni funerari és també explorat per Andri Tsiouti en el seu text. A partir de l'anàlisi de diversos casos, explora els cementiris entesos com a paisatges culturals i espais que estan sent recuperats per part de la ciutadania. Per elaborar la seva proposta, estudia els diversos recintes funeraris tenint en compte tres aspectes interrelacionats: arquitectura, paisatge natural i memòria col·lectiva.

En els diversos capítols que componen aquest llibre, queda palès que molts dels nous cementiris foren dissenyats i construïts durant el segle XIX. Precisament, el text d'Estefanía Martín i Còssima Cornadó aprofundeix en aquesta qüestió des d'una visió tecnològica i arquitectònica. Partint d'una mostra de trenta recintes funeraris catalans, n'analitzen la forma, concepció i construcció, per identificar possibles patrons o models.

Seguint amb aquests espais, els cementiris que ens han arribat són conjunts monumentals on s'uneixen els desitjos de passar a la posteritat d'uns potentats promotors, uns arquitectes responsables de l'erecció de les seves ambicions, i uns artistes que perpetuaran visualment la seva memòria. És així com els recintes funeraris catalans s'han convertit en veritables museus a cel obert. Les aportacions d'Isabel Coll i d'Isabel Marín posen l'accent en aquest aspecte més artístic. El capítol d'Isabel Coll se centra en el departament II del cementiri del Poblenou i ressegueix la propietat i les històries familiars d'alguns dels monuments funeraris més destacats. D'altra banda, Maria Isabel Marín ens presenta un recorregut per l'art funerari, principalment del cementiri de Montjuïc, posant èmfasi en les obres realitzades per l'escultor Eusebi Arnau.

Si bé aquests conjunts són la part patrimonialment més visible, de cap manera hem d'oblidar com, durant les darreres dècades, també han estat ben nombroses les descobertes fetes per part de l'arqueologia, que han aportat dades ben rellevants sobre els espais funeraris precedents, a l'entorn dels quals s'han desenvolupat recerques, que han permès posar de manifest no únicament les pràctiques funeràries a Barcelona, sinó també un gran nombre d'atuals i objectes que ens ajuden a comprendre el tractament de la mort al llarg de la història de la nostra ciutat. Per tant, som davant d'un patrimoni arqueològic i monumental tan extens com variat, que sovint uneix

les històries singulars dels personatges que el promocionaren amb la pròpia memòria històrica de Barcelona i Catalunya.

Precisament, el text de José Ortiz s'endinsa més en aquest aspecte materialitzat en l'imaginari col·lectiu de la cultura catalana. Per fer-ho, se sustenta en exemples procedents de la pintura, la literatura o l'hemerografia, principalment del segle XIX i inicis del XX. L'última aportació és la d'Adrià Terol, que també ens parla de la memòria. En aquest cas, presenta un enfocament centrat en la gestió portada a terme des de Cementiris de Barcelona. Aquest capítol ofereix una visió àmplia de les diferents iniciatives culturals i educatives realitzades per apropar el patrimoni funerari al conjunt de la ciutadania.

Finalment, l'últim apartat del llibre incorpora una selecció transversal d'alguns dels materials gràfics i bibliogràfics de temàtica funerària més destacats de la ciutat de Barcelona, custodiats en els fons de la Universitat de Barcelona. Es tracta d'un breu catàleg que recull les obres de l'exposició «Herència i memòria. La presència de la mort al fons antic del CRAI de la Universitat de Barcelona», que tingué lloc durant el mes de febrer de l'any 2022 a la Biblioteca de Lletres de la Universitat de Barcelona. La mostra, organitzada en sis àmbits, ofereix un recorregut visual per alguns aspectes vinculats a la mort i la cultura luctuosa, en un diàleg constant entre Barcelona i altres ciutats europees.

Com ja hem assenyalat anteriorment, aquest projecte tingué com a objectiu principal destacar el patrimoni funerari català, des dels vessants més diversos, incorporant les darreres recerques i oferint una nova mirada sobre aquests conjunts monumentals. En l'escenari pandèmic i postpandèmic actual, ens sembla especialment necessari que el conjunt de la ciutadania pugui recuperar els seus cementiris no únicament com a llocs d'inhumació, sinó com a espais de memòria, de passeig i delectació cultural. Així, el present volum es vol alinear amb les inquietuds de la mateixa societat, que ha demostrat un gran interès per aquests espais durant les darreres dècades, i ha contribuït a la seva difusió i coneixement.

URBS I TÀNATOS: ACORDS I DESAVINENCES

Carme Grandas

Els orígens dels cementiris moderns

La formació i el desenvolupament de nuclis habitats es caracteritza no únicament per l'erecció dels seus edificis, sinó també per les seves infraestructures, ja siguin de titularitat pública o privada, com ara els serveis públics tan necessaris per a la comunitat. A l'edat mitjana, era habitual inhumar les persones mortes en esglésies o espais annexos, tot i que aquesta política comportà seriosos problemes vinculats amb la salut de la ciutadania. Així doncs, per motius higiènics, durant la Il·lustració es decidí traslladar els espais d'enterrament fora de les àrees urbanes. Aquesta mesura comportà que les zones menys apreciades i atractives fossin les escollides per erigir aquests nous recintes funeraris. De tota manera, aquesta disposició no sempre es va dur a terme, perquè alguns cementiris parroquials que ja es trobaven prou allunyats de les principals concentracions urbanes mantingueren la seva activitat amb el permís de les autoritats. És el cas dels anomenats Sacramentales a Madrid, de Sant Genís dels Agudells a Barcelona o La Doma a la Garriga.

Per contra, en moltes ciutats es van haver d'habilitar nous espais i portar a terme projectes arquitectònics per tal d'acomodar els cementiris als principis higienistes. Així fou com nasqueren els cementiris de Père-Lachaise a París, Poblenu a Barcelona, General o del Nord a Madrid, o Highgate i Kensal Green a Londres. Un cas curiós fou el del cementiri de La Recoleta a Buenos Aires ubicat sobre els horts del desamortitzat convent de San Francisco, al nord de la ciutat, i creat el 1822 després de la independència d'Argentina. Durant la dècada del 1870, coincidint amb l'epidèmia de la febre groga, moltes persones es traslladaren a l'entorn d'aquest cementiri, que es va convertir en la necròpolis predilecta de les classes més benestants. La demanda de sepultures fou tan gran que el cementiri s'expandí el 1881, i es pot intuir la gran pressió immobiliària que hi devia haver observant els edificis que envolten el mateix recinte.²

Casos, propietats i conflictes

Un altre motiu per a la construcció de nous espais funeraris foren les guerres napoleòniques, com és el cas del cementiri de Tarra-gona. Però, potser, a Espanya el motiu més important fou la Reial ordre del 1787, en virtut de la qual, per tal de prevenir epidèmies i infeccions, tots els cementiris parroquials s'havien de clausurar i els enterraments s'havien de traslladar a nous emplaçaments localitzats als afores de les ciutats. A Barcelona, únicament Sant Genís dels Agudells romangué operatiu, ja que es trobava allunyat de qualsevol concentració urbana.

■ 2. Sobre la història del cementiri, vegeu: DIEGUEZ VIDELA, Albino; ORLOFF, Lucrecia; WANNIER, Mario (1983). *La Recoleta: una ciudad dentro de otra*. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica; DE ESTRADA, Marcos (1990). *La recoleta, cementerio y barrio*. Buenos Aires: Editorial Barrera. Pels conceptes vinculats a altres aspectes dels cementiris, es pot consultar: MARONESE, Leticia (coord.) (2005). *Patrimonio cultural en cementerios y rituales de la muerte*. Vol. 13, 1-2. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

Incapaçes d'obtenir els recursos econòmics necessaris, sovint la llei no es va aplicar. La majoria dels nous projectes no es van iniciar fins al final de les guerres napoleòniques, la primera epidèmia de còlera o la febre groga del 1820-1821. Aquest fou el cas del cementiri del Poblenu a Barcelona.³ En altres viles mancades de recursos públics, els cementiris s'erigiren gràcies a subscripcions populars com en el cas del cementiri del Masnou, que fou gràcies als mariners i persones vinculades a la vida marítima.

Localitzats en indrets remots, aquests cementiris civils sovint eren de titularitat pública. No obstant això, la seva gestió no estigué exempta de tensions, sobretot quan l'esfera civil entrà en un terreny que tradicionalment es trobava en mans de l'Església catòlica. L'estudi de González-Varas⁴ tracta la important relació entre els cementiris municipals i la pluralitat religiosa, i Palacios Roa⁵ analitza la influència de la francmaçoneria en la creació de cementiris seculars a Xile. Aquestes tesis es poden aplicar, en certa mesura, també als casos de les ciutats catalanes de Reus i Figueres, on la maçoneria promogué directament nous espais d'enterrament.

Mentre la secularització i altres religions fora del catolicisme eren poc, o gens, acceptades, es van trobar tres alternatives per solucionar els problemes que inevitablement sorgien entre els estaments eclesiàstics i les administracions públiques, ja que l'Estat espanyol era confessional, i no secular. La primera solució fou que les administracions públiques gestionessin els cementiris. La segona fou la creació de diverses àrees destinades a les inhumacions d'altres confessions. Finalment, la tercera alternativa fou la creació de recintes destinats exclusivament a la ciutadania britànica i que es troben disseminats per la geografia espanyola, els de Villagarcía de Arousa, València o Màlaga, entre d'altres.

No fou fins a la segona meitat del segle XIX que els enterraments en els cementiris foren considerats un servei que havia de ser proveït des de l'esfera pública i civil. Un bon exemple n'és el de La Recoleta a Buenos Aires, on s'autoritzaren únicament enterraments catòlics fins al 1863, data en què es permeté les inhumacions de totes les creences i pràctiques religioses.⁶

La construcció de nous espais funeraris i el desenvolupament de programes urbanístics

Com hem assenyalat anteriorment, els nous cementiris es planificaren i construïren a l'exterior del traçat de les ciutats. En molts casos, aquests espais estaven fora dels municipis, com fou el cas de Barcelona —encara tancada per les muralles—, on la nova necròpolis s'ubicà a Sant Martí de Provençals, que disposava de terrenys a prop del mar considerats insalubres i inadequats per a un ús residencial. El municipi veié amb bons ulls l'acord amb l'Ajuntament de Barcelona per compartir el cementiri, però durant l'expansió industrial aparegueren

■ 3. El cementiri del Poblenu s'amplià a l'entorn del 1852 amb un projecte de Joan Nolla, pel qual es crearen dos departaments diferents. El nou, o Departament II, es troba tancat per una successió d'arcs-capella, i l'espai central és ocupat per panteons i sumptuosos monuments funeraris. Aquest model fou reproduït també en l'ampliació del cementiri de Vilanova i la Geltrú el 1874, vegeu: LECEA, Ignasi de et al. (2009). *Art Públic de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Àmbit Serveis Editorials, pàg. 104-106.

■ 4. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Alejandro (2001). «Libertad religiosa y cementerios. Incidencia del factor religioso sobre las necrópolis», *IUS Canonicum*, vol. 41, núm. 82, pàg. 645-695.

■ 5. PALACIOS ROA, Alfredo (2007). «Muerte e intolerancia religiosa: La influencia masónica en el establecimiento de los cementerios laicos», *Revista de Historia y Geografía*, núm. 20, pàg. 115-132.

■ 6. Una bona síntesi històrica es troba en el marc teòric de la tesi de: GIANCARLI, Nicolás (2013). *Sistema de identidad visual para el Cementerio Recoleta*. Tesi de llicenciatura. Buenos Aires: Universidad Abierta Interamericana.

els primers problemes quan Barcelona no acceptà l'edificació al voltant dels cementiris. La resta de viles del pla de Barcelona construïren els cementiris als propis termes municipals excepte Gràcia, que també començà a fer ús del de Barcelona, atès que el seu petit cementiri es veié desbordat per la necessitat d'enterraments que requeria la població. D'altra banda, Sant Gervasi erigí el seu nou recinte funerari als peus de la muntanya de Collserola; Sarrià ho feu al costat sud-est del seu territori; Sants, al costat del camí reial cap a Madrid a l'extrem del seu terme; les Corts, al costat del camí cap a Esplugues de Llobregat, i Sant Andreu de Palomar, a sota de Collserola.

La pressió urbanística i els cementiris perduts

L'increment de població durant el segle XIX, sovint concentrat en les ciutats que oferien més possibilitats laborals, creà un problema d'habitatge i forçà el Govern central a l'aprovació de nous plans per expandir aquests centres urbans. Aquests plans immediatament afectaren Madrid i Barcelona. En el cas de Madrid, es degué en part gràcies a l'establiment de la Cort a la capital, que atreïa moltes persones que buscaven els favors del govern o dels membres del Congrés i el Senat. A conseqüència de la pobresa, que afectava gran part d'Espanya, també hi hagué una gran migració interna cap a Madrid. La dinàmica creada afavoria la necessitat de professionals i treballadors, especialment relacionats amb les grans obres públiques i el servei domèstic. L'anomenat *Ensanche de Salamanca* de la segona meitat de la centúria és un bon exemple per il·lustrar la pressió urbanística cap al nord de la ciutat, que implicà successivament la destrucció dels cementiris d'El Patriarcal, el Sacramental de San Luis i el General o del Nord,⁷ essent aquest últim obra de l'arquitecte Juan de Villanueva (figura 1). En aquest sentit, desaparegué un recinte de primera classe. La construcció s'havia portat a terme entre el 1804 i el 1809, i oferia una organització que recordava en certa mesura el cementiri parisenc de Père-Lachaise en el sistema de nínxols.⁸

Aquest fou exactament el mateix motiu que portà a la demolició del petit cementiri de Gràcia a Barcelona, ubicat en un espai que a la dècada del 1970 s'envoltà de blocs de pisos, mantenint-se l'absis de l'antiga capella fins als anys vuitanta, quan fou finalment enderrocada. Aquest tipus de pressió immobiliària també afectà la necròpolis de Sarrià, però de manera diferent, ja que el pla urbanístic permetia cases amb jardins i arbres, de manera que en l'actualitat constitueix un petit oasi de calma i tranquil·litat dins del barri. Tot el contrari ocorregué al cementiri del Caire, on no només s'exercí també aquesta pressió urbanística, sinó que la forta necessitat d'habitatge per part de les classes socials menys afavorides forçà la recerca d'allotjament a les mateixes sepultures i l'ocupació d'alguns dels grans mausoleus que havien estat abandonats, de manera que les circumstàncies transformaren la ciutat dels morts en la dels vius.

■ 7. Vegeu: JIMÉNEZ BLASCO, Beatriz Cristina (2009). «Los antiguos cementerios del ensanche norte de Madrid y su transformación urbana», *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, vol. 29, núm. 1, pàg 35-55.

■ 8. Per a l'estudi de l'arquitectura del cementiri, vegeu: SAGUAR QUER, Carlos (1987). «La última obra de Juan de Villanueva: El cementerio general del norte de Madrid», *Goya: Revista de arte*, núm. 196, pàg. 213-221.

Aquests indrets sovint eren menyspreats i considerats com a espais residuals, a causa de la seva insalubritat o la seva localització allunyada, però a partir de mitjans del segle XX el fort creixement urbà feu patent que formaven part de les mateixes ciutats. El cementiri d'Eyüp, dins del districte egipci d'Istanbul i que conté les tombes dels sultans otomans, s'ha mantingut intacte per raons històriques i religioses òbvies, de manera que és un extraordinari mirador sobre bona part de la ciutat. El cementiri de Montjuïc a Barcelona es localitza possiblement en un dels millors indrets de la ciutat, a la cara sud-est i sobre una muntanya mirant al mar, en unes condicions esplèndides per al seu ús com a solar, malgrat l'imparable desenvolupament de les activitats portuàries que el converteixen en un buit urbà. D'altra banda, trobem el cementiri de Cadaqués, des del qual podem veure no únicament la platja de Portlligat, sinó també la part superior de la residència de Salvador Dalí, amb els ous que coronen la torre. L'auge de la construcció de segones residències deguda a la pressió turística s'acostà molt al cementiri, però la progressió s'ha fet en altres direccions, i ocupa bona part dels terrenys municipals.

El desenvolupament urbanístic influencià els espais funeraris, sobretot en el cas del cementiri de Montmartre.⁹ Quan París experimentà el seu gran canvi sota la política urbanística de G. E. Haussmann, amb l'obertura de noves avingudes, places, bulevards i carrers, no fou únicament necessari enderrocar edificis insignificants, sinó també la xarxa viària medieval. Com assenyalà Suttcliffe el 1970: «Much more than any other period, street improvements appeared to be a panacea for every urban problem».¹⁰ En conseqüència, el 1878 el cementiri de Montmartre fou seccionat en dues parts i travessat pel carrer Émile Richard i, més tard, la seva superfície es reduí degut a l'obertura dels carrers Schoelcher i Considerant. L'obertura el 1887 d'un nou carrer que, superant el desnivell, dirigí La Butte-Montmartre a l'oest,¹¹ només es podia assolir amb la construcció d'un pont que creués el cementiri, de manera que les tombes s'hagueren de desplaçar, i algunes tocaren en alçària l'acer del pont. Cal recordar que, prèviament, al costat de l'Estació de Saint Lazare també s'havia construït el pont Europa, la imatge del qual causà un gran impacte, ja que no estava construït en pedra, sinó en ferro.¹² Tot i que el pont Caulaincourt proveí un fàcil accés a Montmartre a través de la xarxa de transport públic, moltes famílies refusaren fer-lo servir, argumentant que moure les tombes alterava el repòs etern de les restes dels morts, mentre la premsa ho considerava un escàndol.¹³ El pont fou declarat d'interès públic per un decret del 1867 i el cementiri fou definitivament dividit en dues àrees, tot i que mai no perdé el seu aire pintoresc o caràcter estètic, combinant el paisatgisme i les tècniques del segle XIX. El cementiri i el seu paisatge botànic i arquitectònic fou ben aviat envoltat d'edificis, la qual cosa creà un espai de tranquil·litat i gran contrast entre la ciutat dels morts i la dels vius.¹⁴

■ 9. Tot i que Suttcliffe afirma que aquesta era la única raó per elaborar aquest pla urbanístic, també cal considerar la seva funció de contenció de les revoltes públiques, ja que era més senzill dirigir-les cap a vies àmplies i rectes, amb bona visibilitat. Un altre motiu era donar treball a centenars d'obrers desocupats.

■ 10. SUTTCIFFE, Anthony (1970). *The Autumn of Central Paris. The Defeat of Town Planning: 1850-1970*. London: Edward Arnold, pàg. 27. QUIJANO RAMOS, Daniel (2011). «Causas y consecuencias de los Grands Travaux de Haussmann en París», *Clio: History and History Teaching*, núm. 37.

■ 11. HAUSSMANN, Georges Eugène (1893). *Mémoires du Baron Haussmann*. Vol. 3. Paris: Victor Havard Éditeur, pàg. 93.

■ 12. L'impacte fou tan fort que il·lustraren els pintors parisencs Gustave Caillebotte (1876) i Claude Monet (1877).

■ 13. KELLY, Kevin (2018). *Le Pont de Caulaincourt déclenche-t-il une réflexion sur la mort? Une enquête historique et ethnographique urbaine en-dessous et au-dessus du pont routier chevauchant le cimetière de Montmartre (1867-présent)*. Memòria de M2. Paris: Université Paris I – Panthéon Sorbonne, pàg. 60, 62. L'estudi de Kelly és, fins a aquest moment, el més complet sobre la història de la construcció del pont, ja que explica les reaccions airades al desmantellament i la recol·locació d'algunes tombes.

■ 14. Cal recordar que el triangle oest format pels carrers Carpeaux, la Barrière Blanche i Joseph de Maistre, completament urbanitzat, era originalment una part del cementiri que també estava segregada del pla urbanístic de Haussmann, de manera que el cementiri es veia afectat i transformat pels mateixos interessos urbanístics.

Projectes no executats i modificacions de programes

Centrant-nos de nou en el cas de Barcelona, hem d'esmentar alguns projectes que no es portaren a terme o que no foren completament executats com estaven planificats i aprovats. L'arquitecte Josep Oriol Mestres treballà en tres projectes de cementiris. Probablement de la seva etapa d'estudiant, ja que data del 1832, és l'estudi per a l'expansió del cementiri del Poblenou, incloent-hi una nova capella flanquejada per nínxols. El classicisme d'influència grega domina la composició, emfatitza el peristil i el frontó triangular que corona la capella. Gràcies a un gravat del 1841 sabem que el projecte no es portà a terme.¹⁵

L'any 1846 l'arquitecte Mestres treballà en un projecte de nou cementiri a les Corts,¹⁶ i el 1850 en un altre per a Sant Martí de Provençals, ambdues localitats encara independents de Barcelona (figura 3). La influència egípcia que denota la façana principal del projecte de les Corts derivaria així del cementiri del Poblenou. Tenint en ment que el nou projecte no era el mateix que el plantejat per un cementiri general d'una capital, l'arquitecte dissenyà un espai tancat per murs, construïts com habitualment, però envoltat per arbres que actuen com a elements de l'escenari del món dels morts. Els murs allotjaven nínxols en el seu interior, d'acord amb la Secció A-B. I a l'extrem oposat a l'accés principal s'erigia la capella.¹⁷

Com en el cas del projecte fet per Mestres el 1832 per al cementiri del Poblenou, una altra important influència és la presència d'alguns elements maçònics en la composició i decoració d'ambdós projectes. No es tracta únicament dels coronaments triangulars dels frontons o les columnes a les façanes principals i les capelles, sinó també dels elements decoratius com l'ull de Déu o les estrelles de cinc puntes.¹⁸

En el cas de Sant Martí, Mestres dissenyà el 1850 un cementiri adjunt a l'església de Sant Martí Vell. Envoltat d'arbusts i plantes baixes, l'espai central estava destinat a l'enterrament de cossos a terra ferma, és a dir, a panteons, làpides i altres tombes. L'espai darrere l'absis de l'església estava reservat per als suïcides i gent d'altres religions. Per als catòlics, s'inclogueren un total de 484 nínxols compresos a l'interior de les parets perimetrals del recinte. Sabem que aquest cementiri s'arribà a construir gràcies a un dibuix.¹⁹ Tot i que no mostra l'interior del cementiri, el mur perimetral i l'arbrat ens porten a aquesta conclusió.

Paral·lelament al desenvolupament industrial, l'índex de població s'incrementà fins a uns nivells molt alts, en bona part perquè el 1846 Barcelona prohibí la construcció d'edificis industrials dins del seu territori, de manera que Sant Martí es convertí en el seu taller. Sabem que, coincidint en bona part amb la independència de Sant Martí de Barcelona, durant el gener del 1897 el seu arquitecte municipal Pere Falqués dissenyà un projecte de cementiri situat a la part nord-est del municipi, ubicat a l'inici de la muntanya de la Rovira. L'espai s'havia projectat envoltat per un mur perimetral. Gairebé tota la seva super-

■ 15. El projecte és datat a mà i només signat per Mestres. Els plànols i el gravat de Bodin estan preservats a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), reg. 06512, 05613, 05613, reg. 12375.

■ 16. Tal com assenyala Mercè Alabern, no saben del cert si Josep Oriol Mestres construí el primer projecte. En qualsevol cas, aquest s'expandí més tard en l'espai i els seus serveis, des de l'edifici de l'Administració i l'entrada principal a la capella, de manera que hi va desaparèixer qualsevol rastre de la possible intervenció de Mestres.

■ 17. AHCB, reg. 05630, 05631, 05632.

■ 18. AHCB, reg. 05628, 05629.

■ 19. CANIBELL MASBERNAT, Eudald (1876). *Vista de l'Església de Sant Martí de Provençals*. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. AHCB4-203/C03.03

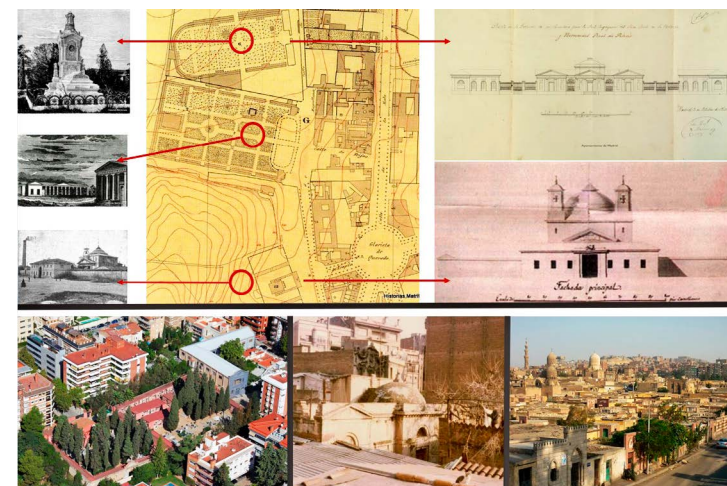


Figura 1. Part superior: els cementiris desapareguts de Madrid. Part inferior: d'esquerra a dreta, la pressió urbanística a Sarrià, Gràcia i el Caire. Fotos: BCNROC, Ajuntament de Barcelona, Wikimedia Commons.

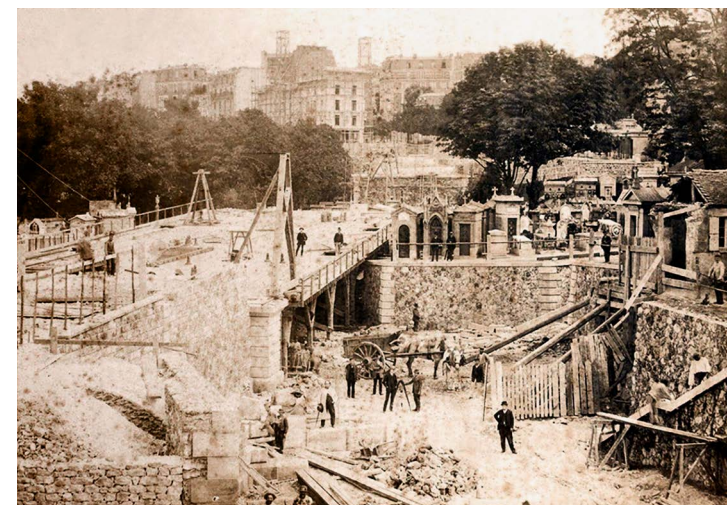


Figura 2. Treballs de construcció a París del pont Caulaincourt travessant el cementiri de Montmartre, 1888.

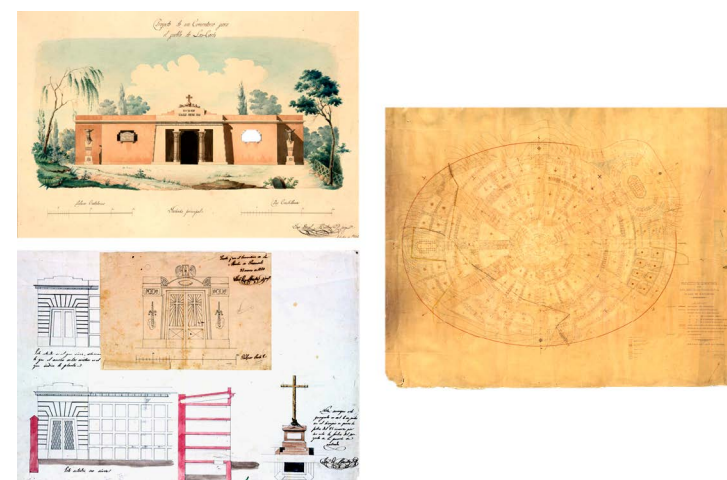


Figura 3. Tres projectes no realitzats a Barcelona per al cementiri de les Corts (1846), a dalt a l'esquerra, i el de Sant Martí Vell (1850), a baix a l'esquerra, ambdós de l'arquitecte Josep Oriol Mestres; i de Sant Martí de Provençals (1897), a la dreta, de l'arquitecte Pere Falqués. Fotos: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

fície estava ocupada en terrenys del municipi veí d'Horta, excepte el costat esquerre, que estava dins de Sant Martí.²⁰ Es tractava d'un projecte molt ambiciós sobre una gran superfície, on com a mínim la meitat estava destinada a enterraments catòlics i se'n reserva la resta per a altres cultes. Amb aquestes dimensions, l'arquitecte pensava construir dues capelles en els extrems oposats, una per als enterraments catòlics i l'altra destinada a altres cultes.²¹ El projecte sembla estar influenciat per Palmanova,²² la ciutat ideal dissenyada per Vincenzo Scamozzi, en el sentit que el nou cementiri es concebia com una ciutat concèntrica amb cinc carrers anulars que s'encreuen amb vuit grans vies, de manera que creen una estrella on es combinen els anells de nínxols amb els de panteons i altres tombes a terra.²³ El conjunt de vies amb jardins dissenyats estaven molt a prop dels preceptes urbanístics acadèmics francesos, els quals estava aplicant Haussmann en la seva renovació de París (figura 2).²⁴

Tot i l'ampliació del cementiri del Poblenou a mitjans del segle XIX, ben aviat es començà a saturar novament. Per tal de respondre a l'expansió de la ciutat, s'erigí una nova necròpolis a Barcelona. En aquesta ocasió, la localització escollida fou la falda sud-est de Montjuïc, on l'arquitecte Leandre Albareda dissenyà un conjunt adaptat a la topografia amb vies que permetien l'accés fins a la part més alta (figura 4). Volem assenyalar que una part del projecte no es portà a terme, concretament la que corresponia a l'entrada principal encarada al mar, així com la imponent capella que havia de dominar l'eix central del recinte. Albareda dibuixà els plànols el gener del 1883 i el cementiri fou inaugurat poc després. Possiblement aquesta immediatesa ens ajuda a comprendre perquè no s'elaboraren algunes de les parts més importants, com és el cas de la capella flanquejada per cossos amb arcs capella que havien d'albergar les sepultures de les classes benestants.²⁵ Aquesta idea es fa ressò de la intervenció que s'havia portat a terme a inicis de la dècada del 1850 en el departament segon del cementiri del Poblenou, amb els arcs capella envoltant el perímetre. De fet, la idea ja s'havia realitzat a la Galeria de Santa Sabina del cementiri d'Olot, d'autor desconegut. Tanmateix, Albareda es podria haver inspirat en el Cementiri Monumental de Milà, tot i que, en aquest, l'edifici de la capella i la galeria creen angles rectes, i, en canvi, la planta de Montjuïc és el·líptica. La gran plaça que havia de donar accés al cementiri de Montjuïc mai no es va construir, i el projecte fou substancialment modificat, tot i que de la idea original romangueren els camins que serpentejaven per la muntanya. Les línies de tren i la proliferació de noves àrees industrials definitivament condemnaren a l'oblit el majestuós i monumental projecte d'entrada que Albareda havia creat.

El canvi de mentalitat: cementiris jardins i cementiris boscos

Els enterraments naturals se substituïren a favor d'altres mètodes que van des de la cremació als sepulcres, fins als embalsamaments o mausoleus, que mitiguen l'impacte dels processos de descomposició. Al segle XIX, el cirurgià anglès Francis Seymour Haden²⁶ proposà la recuperació dels enterraments naturals, però no fou fins al final de la següent centúria que

■ 20. Els terrenys pertanyien a Montserrat de Casanovas, Joaquim de las Llanas, Pere Labernia i Norbert Peñasco.

■ 21. AHCB, reg. 10324.

■ 22. La influència dels projectes per a cementiris italians en arquitectura és molt notable en casos com el Brompton Cemetery de Londres, datat el 1840, on l'esquema urbanístic de la Via della Conciliazione i la plaça de Sant Pere, dissenyada per Bernini, es reproduïen.

■ 23. AHCB, reg. 10173.

■ 24. JALON, Benoît; NAPOLITANO, Umberto; BOUTTÉ, Franck (2017). *Paris Haussmann. Modèle de ville*. Paris i Zurich: Pavillon de l'Arsenal, Park Books.

■ 25. AHCB, reg. 03430, reg. 15570 (chapel).

■ 26. El cirurgià Sir Francis Seymour també fou ben conegut com a artista. <https://www.tate.org.uk/art/artists/sir-francis-seymour-haden-230> [última consulta: 3 novembre 2020].

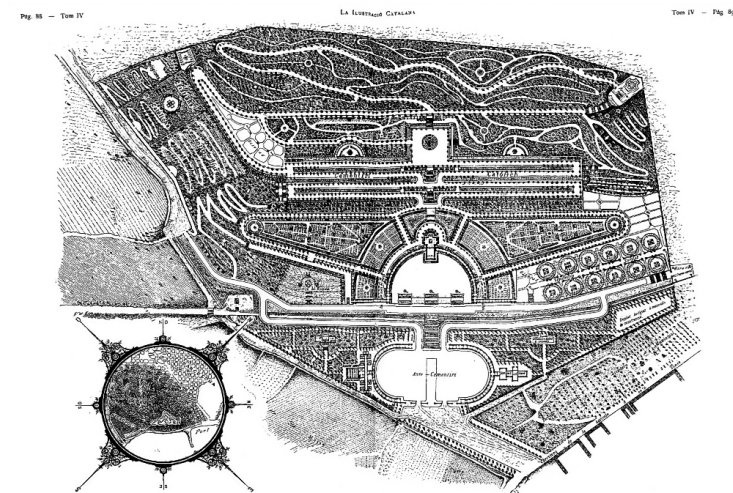


Figura 4. Lo cementiri nou. Distribució general. Extret de: *La Il·lustració Catalana* (1883), 31 de març, núm. 83, pàg. 88-89. Biblioteca Nacional de España.

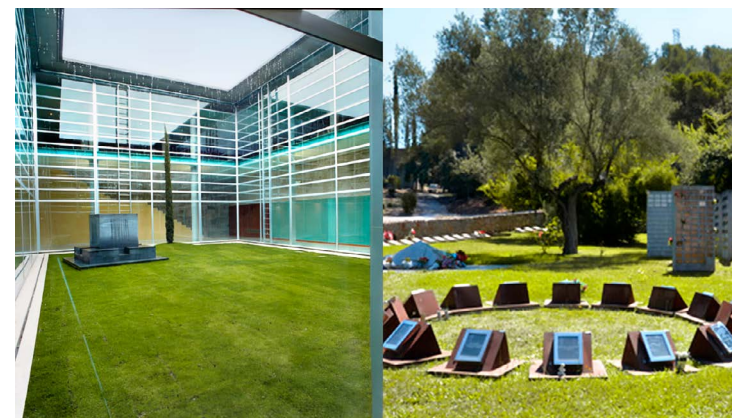


Figura 5. El cementiri de les Corts fou el primer cementiri de Barcelona que incorporà un tanatori. Per la seva banda, el cementiri de Collserola té un jardí destinat a contenir les cendres de les persones incinerades. Fotos: BCNROC, Ajuntament de Barcelona.



Figura 6. El projecte arquitectònic contemporani del Fossar de la Pedrera ha estat concebut com un jardí de la calma. Foto: BCNROC, Ajuntament de Barcelona.

es començaren a practicar, com en el cas d'Anglaterra el 1994 quan es creà l'Association of Natural Burial Grounds. Des de l'any anterior, ja estava operatiu el Woodland Burial al cementiri Carlisle, on es recuperava una pràctica que, en l'actualitat, té nombrosos seguidors als Estats Units i alguns països de la Commonwealth, i que es basa en principis mediam-bientals.²⁷ En altres països del nord d'Europa, però, se segueix una altra tendència, innovadora al mateix temps, que concep els cementiris com a espais per a la reflexió, en els quals els enterraments i edificis de serveis han de coexistir amb la natura, generant un diàleg espiritual entre visitants i difunts, al mateix temps que una íntima i intensa relació entre arquitectura i paisatge. Hi ha la voluntat d'incloure la sensibilitat vers el paisatge en els cementiris en una línia de disseny més propera a la dels parcs, considerant-los com a jardins de la mort. Un exemple n'és el cementiri d'Ohlsdorf a Hamburg, que és considerat un dels més grans cementiris rurals,²⁸ o el de Münchner Waldfriedhof dissenyat per Hans Grässel el 1927,²⁹ el primer cementiri bosc, ambdós entesos no únicament com a jardins paradisiacs, sinó també com a predecessors del cementiri Woodland d'Estocolm.

Buscant formes d'integrar l'arquitectura al paisatge o el paisatge a l'arquitectura, es construïren el cementiri Manegg, prop de Zúric,³⁰ el cementiri bosc de Múnic i el cementiri principal de Dortmund.³¹ També cal recordar l'Exposició Anual d'Horticultura celebrada a Dresden el 1926, on Wilhelm Roehnick i Oswel Hempel presentaren la planta d'un cementiri ideal.³² Anteriorment, el 1919 el paisatgista Gustav Allinger, l'arquitecte Josef Wentzer i l'urbanista Hans Strobel³³ participaren i guanyaren la competició, dissenyant un cementiri on la composició es diversificava per aprofitar el terreny. Una relació estreta entre els cementiris i la natura fou desenvolupada a Suècia quan el 1914 l'ajuntament d'Estocolm promocionà una competició internacional per erigir un cementiri als afores de la ciutat, que seria el Woodland,³⁴ creat per Gunnar Asplund i Sigurd Lewerentz amb la idea de crear un espai de tranquil·litat i reflexió enmig de la natura; un turó dedicat a la meditació en un entorn que invités a llargs passeigs acompanyant tranquil·lament les restes dels morts.³⁵

En la planificació d'aquests cementiris, apareixen els primers exemples d'un incipient concepte d'ecologia. La seva importància també és latent en el treball de Robert Auzelle, que treballà principalment després de la Segona Guerra Mundial i fou l'autor de cinc cementiris a França, en els quals es promogué la construcció de parcs cementiris, en el que entenem com una lectura moderna del jardí urbà desenvolupat per Ebenezer Howard. Fou un dels primers a pensar en la relació entre els cementiris i la planificació urbanística. Auzelle evidència les inhumacions com un problema en les ciutats, on aprecia els cementiris com a obra d'art vinculada al paisatge:

D'autre part, la valeur du sol est trop grande ... Dans la composition du cimetière, le paysage environnant intervient considérablement, et il ne doit pas pouvoir être détruit ou amoindri. N'est-ce pas en effet que ce paysage que l'architecte devra

■ 27. <http://www.greenburialcanada.ca/greenburial> [última consulta: 4 novembre 2020].

■ 28. <https://www.hamburg.com/explore/outdoors/11872560/ohlsdorf-cemetery/> [última consulta: 16 octubre 2020]. Vegeu també: HENZLER, Günter (1998). *Ohlsdorf. Baum und Raum. Der Friedhof als Landschaftspark*. Hamburg: Kabel. Durant la dècada del 1960, l'arquitecte Ludwig Römer amplia el cementiri.

■ 29. La capella presenta una tècnica innovadora de calefacció radial sota terra.

■ 30. LOACKER, Norbert; HÄNSLI, Christoph (1998). *Where Zurich comes to rest. The cemeteries of the city of Zurich*. Zurich: Orell Füssli.

■ 31. HARRIS, Teresa Marie (2012). *The German Garden City Movement: Architecture, Politics, and Urbans Transformation, 1902-1931*. Tesis de doctorat. New York: Columbia University, pàg. 162, 164.

■ 32. Amb motiu del centenari de la Saxon Society for Botany and Horticulture, va tenir lloc a Dresden la V Exposició Anual del Treball Alemany. REIM, Heidrun (1998). «Jährliche Ausstellungen deutscher Arbeiten in der Tradition der Dresdner Ausstellungen», *Städtmuseum Dresden*. Dresden: Druckerei zu Altenburg, pàg. 123.

■ 33. El 1935 Strobel oferí la lliçó «The local natural stone as Building material and landscape architecture», en la qual explicava com entenia la interacció entre el paisatge i l'arquitectura, on darrere el que entenem avui com a ecologia, també hi havia un incipient concepte de sostenibilitat. STROBEL, Hans (1935). *Lokaler Naturstein als Baustoff und Landschaftsarkitektur*. Essen: Haus der Technik.

■ 34. CONSTANT, Caroline (1994). *The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape*. Erik Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz, 1915-61. Stockholm: Bygglärolaget, capítol 1.

mettre en valeur suivant les suggestions du terrain, en trouvant l'unité indispensable à toute œuvre d'art?³⁶

Malgrat no tenir els criteris ecològics i sostenibles actuals, però conscient de la pol·lució, a Barcelona es construí el cementiri de Collserola, el qual va ocupar 420 hectàrees dins d'un parc natural de la seva àrea metropolitana. Fou inaugurat el juny del 1972 i pensat com una ciutat per als morts. La seva planta respecta la topografia i la vegetació de la muntanya, de manera que els nínxols i les sepultures estan àmpliament escampats per tot el terreny, concebent el lloc com un espai obert amb una bona capacitat per fer-hi enterraments. La incineradora, la primera operativa a Barcelona, incorporà una xemeneia de quaranta metres amagada per la natura, que n'impossibilita la visió. A més, el tractament dels fums és net i, per tant, sense pol·lució.³⁷

Actualment, per tal de preservar el medi ambient i seguir un pla de sostenibilitat, Cementiris de Barcelona³⁸ ha dedicat una gran àrea del cementiri de Montjuïc als enterraments de les urnes amb cendres. Aquestes són biodegradables, ja que es degraden en entrar en contacte amb la terra i l'aigua, la qual cosa fa possible un cercle natural amb la vegetació que creix al voltant. Així és com nasqué el Jardí de les Aromes, ple de plantes aromàtiques autòctones com el romaní, la sàlvia o la lavanda, i el Jardí Mediterrani, on les urnes es poden dipositar al costat de plantes o arbres, tal com es pot fer al Bosc del Silenci del cementiri de Collserola.

L'expansió dels cementiris

El creixement de la població ha implicat la necessitat de crear més espais funeraris. Fins a aquest moment s'han aplicat principalment dues solucions: la construcció de nous cementiris i l'expansió dels ja existents. Sense entrar en detalls, esmentarem únicament dos exemples: el cementiri d'Igualada, que respon al primer cas, i el de Venècia, que respon al segon.³⁹ En ambdós projectes les sepultures es conceben com a parets de nínxols o columbaris, deixant de banda els panteons monumentals o altres sumptuositats individualitzades.

En el cas del cementiri d'Igualada, l'equip Miralles-Pinós, guanyador d'un concurs públic el 1983, creà una instal·lació concebuda com un parc on ressalten els signes i la poesia, com en una porta on Miralles homenatjava l'arquitecte modernista català Jujol,⁴⁰ i on la vida i la mort dialoguen constantment en aquest espai. Originalment, es tractava d'un espai residual dins del municipi, que funciona com un fossar, en el qual s'accedeix des de la part superior a través d'una sèrie de rampes, en les quals s'insereixen baixadors estrets en baix relleu, com si fossin troncs, que connecten les diferents àrees, i permeten la circulació en forma de passeig.⁴¹

El cementiri de San Michele a Venècia fou creat el 1807 a l'illa de San Cristoforo della Pace, que el 1839 s'uní a l'illa de San Michele de la

■ 35. Asplund i Lewerentz guanyaren la competició amb el projecte Tallum, lema derivat de la paraula sueca que denomina pins, perquè la terra estava coberta de grava plantada amb aquests arbres. Vegeu: *Papeles de Arquitectura y Urbanismo - Urbipedia Magazine* (2010), núm. 1 i <https://skogskyrkogarden.stockholm.se/> [última consulta: 22 setembre 2020].

■ 36. AUZELLE, Robert (c. 1960). «Le cimetière et l'urbanisme». A: *Robert Auzelle Writings*. París: Académie d'Architecture, Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'Architecture du XXe siècle, fonds 242 IFA, pàg. 12. Vegeu també: AUZELLE, Robert (1971). *Clefs pour l'urbanisme*. París: Éditions Seghers.

■ 37. Dada facilitada per l'enginyer Antoni J. Fort, autor del disseny de la instal·lació de la incineradora, manufacturada per l'empresa suïssa Brown Boveri.

■ 38. CEMENTIRIS DE BARCELONA (2016). *Memòria del Pla Estratègic dels cementiris de Barcelona 2016-2019*. Barcelona: Cementiris de Barcelona, SA, pàg. 5-6.

■ 39. En relació amb el nou cementiri de San Cataldo a Mòdena, obra d'Aldo Rossi i Gianni Braghieri, i la tomba de Giuseppe Brion al cementiri de San Vito d'Altivole a Treviso, obra de Carlo Scarpa, vegeu el text d'Andri Tsiouti en aquest mateix volum.

■ 40. CARALT, David (2009). «Jujol versionat? Els grafitis de Miralles a Igualada», *DC Revista de crítica arquitectònica*, núm. 17-18, pàg. 239-248.

■ 41. Hi ha moltes publicacions sobre aquest cementiri, però per a l'anàlisi del projecte, vegeu: *Enric Miralles* (2019). Barcelona: El Croquis, pàg. 54-83. El projecte guanyà el premi FAD d'arquitectura el 1991.

ciutat. Tot i ser un dels cementiris més grans de Venècia, la falta d'espai i la necessitat d'incorporar un crematori i un columbari portaren a l'encàrrec d'una ampliació a l'arquitecte David Chipperfield, que guanyà una competició internacional el 1998.⁴² Es dissenyaren preciosos jardins i patis de diferents mides, però amb característiques similars. Els nous edificis de San Michele ofereixen un model d'espais interconnectats, que ens recorden els espais tancats que trobem tot passejant per la mateixa ciutat de Venècia. Es tracta d'una arquitectura neta i simple, que no desentonava amb el que ja està construït, i ofereix fàcilment un diàleg dins del contrast.

Les necessitats de la societat actual

L'escriptor Thomas Mann va afrontar el tema de la mort en la seva novel·la *La mort a Venècia*. Pensant de revisitar-ne alguns aspectes, començà escrivint-la com el còmic *The Magic Mountain* el 1912, on descrivia un crematori, un mètode usat en molts països avançats del centre i nord d'Europa. Un bon exemple d'arquitectura moderna del segle xx és el cementiri de Helsingborg. El seu arquitecte Sigurd Lewerentz⁴³ mostrà un model de projecte inacabat del seu paisatge en una exposició a Malmö el 1914.⁴⁴

Avui dia, especialment després de l'horror dels camps de concentració de la Segona Guerra Mundial, ja no es parla de cremacions sinó d'incineracions, amb un tractament molt més espiritual de la mort. La demanda creixent d'incineracions ha obligat a la construcció de nous tanatoris. A Catalunya n'hi ha una gran quantitat, la majoria erigits a partir dels anys noranta del segle xx. Alguns han estat creats dins dels mateixos cementiris, però la manca d'espai també n'ha disposat d'altres en ubicacions properes.

El tanatori de les Corts, obra de l'arquitecta Marina Salvadó, es va inaugurar el 1993 (figura 5). Fou construït al costat de l'entrada principal del cementiri, en una àrea dotada de nombrosos serveis, des d'un camp de futbol a un hospital, passant pels edificis de la ciutat universitària de Barcelona. L'edifici disposa al centre d'un gran pati enjardinat, concebut com un claustre, que aporta llum natural a les àrees comunes. El 2005, la mateixa arquitecta projectà el tanatori del cementiri de Sant Gervasi, ubicat al peu de Collserola, de manera que el projecte s'adaptà a la topografia, distribuint els serveis en dos pisos, i la planta baixa es dedicà a l'aparcament. De nou, la llum natural rep un especial tractament i una sèrie de patis envolten l'entrada principal de l'edifici, cobert en la seva façana per vidre, que constitueix al mateix temps un excel·lent mirador sobre la ciutat.

Sens dubte, el cementiri que més creix a Barcelona és el de Collserola, l'expansió del qual és possible gràcies a les muntanyes de propietat pública que l'envolten. El cementiri original ha estat ampliat amb la construcció d'una capella, nous nínxols, columbaris i una fossa comuna per dipositar-hi les cendres. La fossa del cementiri de Montju-

■ 42. Entre els quinze equips d'arquitectura seleccionats, l'EMBT Studio i Carles Ferrater de Barcelona, Giorgio Lombardi i Antonio Monestioli, autor de la cinquena ampliació del Voghera Cemetery, també formaren part del concurs.

■ 43. Lewerentz treballà en diferents fases del seu projecte durant més de quaranta anys, i acabà als anys seixanta amb el Flower Kiosk, un simple i austre cub de formigó i finestres de vidre sense marcs.

■ 44. LONG, Kieran; ÖRN, Johan, (ed.) (2021). *Sigurd Lewerentz, Architect of Dead and Life*. Zürich: Park Books.

ic es renovà el 1985, quan un equip d'arquitectes municipals treballà en aquest espai, ara concebut com un jardí, amb una gran extensió de gespa que allotja les restes de les víctimes del bombardeig de Barcelona de l'any 1937, dels morts al Camp de la Bota el 1939, i de les víctimes de la Guerra Civil. L'anomenat Fossar de la Pedrera també disposa d'un espai dedicat als jueus (figura 6).⁴⁵

D'altra banda, és habitual que els propietaris d'animals de companyia sol·licitin no únicament incinerar-los —de fet, hi estan obligats per llei— sinó també oferir-los un funeral que estigui a l'altura de la dedicació i estima que han intercanviat al llarg de l'existència en comú. No són únicament animals de companyia, sinó una part essencial de la vida dels seus propietaris que volen acomiadar-los com si fossin membres de la família. Així, els tanatoris no només són espais on s'incineren els animals, sinó també espais on els propietaris poden plorar i compartir el seu dolor amb els altres. Aquesta realitat requereix l'erecció d'espais com a tanatoris però també com a llocs d'enterrament. En una ciutat dotada de gran densitat poblacional com Barcelona, aquestes instal·lacions s'han ubicat en antics edificis industrials o, pel que fa als cementiris, fora de la ciutat, en viles que encara disposen d'espais lliures per allotjar-los, sempre tenint en compte que necessiten disposar d'accés per als vehicles i transport públic, a més de tenir aigua, electricitat i altres com una oficina per a l'administració, manteniment, altres serveis que en permetin un bon funcionament.

■ 45. DE LECEA, Art *Públic de Barcelona*, pàg. 435-439.



Figura 7. Antonio Ginesi, capella del Cementiri del Poblenou, 1818.
Foto: Pedro Alcarria

La localització dels cementiris urbans, degut a la pressió que reben per part del creixement urbà o el desenvolupament dels plans urbanístics, ha fet que se n'haguessin de suprimir alguns. Aquest és el cas de Madrid, ciutat on cadascun dels recintes funeraris erigits durant el segle XIX fou enderrocat. Ni tan sols la particularitat dels seus valors arquitectònics frenà els plans d'expansió urbanística, fet que causà la pèrdua de cementiris com el del Nord, obra de Juan de Villanueva, que avui estaria subjecte a les lleis de protecció del patrimoni. En altres casos, l'execució de plans urbanístics ha significat per a la majoria de cementiris la pèrdua de part de la seva superfície. Un fet que s'ha vist agreujat amb l'obertura de noves vies per a la circulació que creuen els mateixos recintes, tal com va passar al cementiri de Montmartre.

Quan els plans urbanístics tenen afectació sobre cementiris amb béns d'interès arquitectònic i escultòrics, creiem que aquests béns s'han de transferir a un altre espai, incorporant-los a altres cementiris o movent les estàtues als museus, de manera que l'espai que queda lliure pugui ser ocupat de nou, sempre en funció de la classificació urbana del sòl, i sobretot, si aquest terreny és de propietat pública o privada. Parlant de propietat privada, així com de la pressió immobiliària, també cal constatar el fet que aquests cementiris han estat fagocitats, completament ofegats pels edificis que els

envolten. En el cas del cementiri de Gràcia, també podem dir que la construcció massiva d'habitatges en provocà la desaparició gradual. Pel que fa als cementiris concebuts com a grans jardins construïts al segle XX, generalment es localitzen en indrets allunyats del centre de les ciutats, i, per tant, la pressió urbanística pràcticament mai no els afecta. A la ciutat de Barcelona, el catàleg de patrimoni actual —aprobat com un Pla especial d'urbanisme i Catàleg de la ciutat de Barcelona— és un instrument legal que permet la protecció dels cementiris juntament amb la protecció individual de l'arquitectura de les tombes. Així, el Catàleg s'ha convertit en l'eina que ha permès modificar plans urbanístics per salvaguardar aquests recintes, assegurant-ne l'existència i preservació.

Avui, els plantejaments urbanístics han de tenir en compte les noves necessitats ciutadanes, sobretot aquelles que estan vinculades als seus animals domèstics. Cal pensar en aquestes noves premisses quan es modifiquen els plans ja aprovats, o quan se n'ha de dissenyar un de nou. La planificació urbana s'ha d'adaptar a l'evolució dels usos i costums de la ciutadania i les seves necessitats. També ha d'adoptar els canvis de mentalitat que han tingut lloc, i projectar-los sota criteris no únicament ecològics, sinó també sostenibles, tal com ocorre en el nou cementiri d'Igualada, o en l'expansió del cementiri de Venècia.

ARQUITECTURA FUNERÀRIA A LA CATALUNYA DEL SEGLE XIX, UNA VISIÓ TECNOLÒGICA

Estefanía Martín, Còssima Cornadó

Introducció

A finals del segle XVIII, es va encetar la carrera per la modernitat, i les antigues ciutats emmurallades com Barcelona sentien la urgència no només d'acomodar el creixement econòmic i industrial sinó el demogràfic. Aquest nivell d'acceleració, però, no es va traduir en cap modificació sobre les pràctiques tradicionals dels enterraments dels difunts, que se seguien fent als temples i als fossars parroquials a l'exterior dels murs de l'església. El sòl exhaurit de la ciutat, el cúmul demogràfic i les víctimes dels grans conflictes bèl·lics com la guerra del Francès (1808-1814) o les guerres carlistes (1833-1876), així com de les principals epidèmies derivades de la febre groga (1821 i 1870), el còlera (1834, 1854, 1865 i 1885) i el tifus (1870), van sacsejar la forma en què sentien la mort i el ritual d'enterrament, i van afavorir l'aparició d'un nou tipus arquitectònic fins llavors inexistent: el cementiri. La construcció dels nous cementiris fora de la ciutat responia a les demandes formulades pels higienistes il·lustrats, que clamaven per millores en les infraestructures de sanejament de les ciutats, enllumenat i, en el cas de Barcelona, l'enderroc de les muralles i la nova planificació urbana de l'Eixample.

La regularització de l'espai funerari

Tot i que els enterraments de la religió catòlica apostòlica romana tenien uns procediments reconeguts i reproduïts pels enterraments dels seus fidels, no és fins l'any 1787 que, com a conseqüència dels problemes de salubritat i higiene que manifestaven els fossars parroquials, apareix al territori un document normatiu específic d'assumptes funeraris, l'anomenada *Real Cédula de Su Majestad y señores del consejo en que por punto general se manda restablecer el uso de Cementerios ventilados para sepultar los Cadáveres de los Fieles, y que se observe la ley 11, título. 13 de la Partida primera, que trata de los que podrán enterrarse en las Iglesias; con las adiciones y declaraciones que se expresan*. La Reial cédula de Carles III tractava, doncs, d'explicitar i recuperar, com el seu títol indica, els preceptes jeràrquics d'enterraments, establerts a la llei 11 títol 13, de la primera partida de les set que componien el marc legal general des del segle XIII. Aquella esgarida menció funerària a la primera partida fructificava, ja que, al segle XVIII, adquiria cos, tot transformant-se en un document més extens que desenvolupava un seguit de requisits indispensables per a la construcció dels nous cementiris ventilats.

Que con ocasión de la epidemia experimentada en la Villa del Pasaje, Provincia de Guipúzcoa, el año de mil setecientos ochenta y uno, causada por el hedor intolérable que se sentía en la Iglesia Parroquial de la multitud de cadáveres enterrados en ella, se enterneció mi corazón a vista de aquel desgraciado suceso, agregándose otros mayores, de que se me fue dando noticia con motivo de las epidemias padecidas en varias Provincias del Reino, y la memoria de otros anteriores más destructivos; y movido del paternal amor que tengo a mis Vasallos, encargue a mi Consejo en Real orden del veinte y cuatro de Marzo del mismo año, que meditase el modo más propio y eficaz de precaver en adelante las tristes resultas de esta

naturaleza que solían experimentarse, oyendo sobre ello a los M. R. Arzobispos, y R. Obispos de estos mis Reinos, y a otras cualesquiera personas que juzgase conveniente; y que en vista de todo me consultase cuanto le dictase su celo, de forma que se pudiese tomar una providencia general que asegurase la salud pública.⁴⁶

Fins llavors, el ritual funerari estava estretament lligat al vincle físic existent entre la parròquia i el cementiri; i d'ençà de la Reial cédula del 1787, aquell espai sacrosant d'enterrament a l'aixopluc espiritual de l'església parroquial es considerava saturat i obsolet. Per primer cop apareixia un document oficial que establia la causa i els efectes de les malalties i el ritual d'enterrament tradicional, que relacionava aquest procediment amb les epidèmies que assolaven el regne i viceversa. Es destacava, doncs, l'ambient insalubre, inaccessible i inhabitable de les esglésies dels nuclis urbans, on els efluvis fètid, les emanacions cadavèriques, les males olors i la corrupció de les terres entorn dels fossars no només dificultaven l'exercici dels oficis divins, sinó que, per la proximitat dels habitatges dels feligresos, suposaven un perill sanitari. Així doncs, la idea era que els nous difunts havien de passar a enterrar-se als afores de la ciutat, lluny dels seus familiars i en un recinte inhòspit.

La resistència de la població a migrar al nou espai funerari, que consideraven no sacrosant i d'accés i trasllat dificultós (transport i urbanització), juntament amb la sistemàtica vulneració dels preceptes indicats per la *Real Cédula* va donar com a conseqüència la publicació d'una instància el 1792 anomenada *Nueva instancia a favor de los cementerios contra las preocupaciones del vulgo. Tratado en que discurriendo por las épocas más notables se demuestra, que enterrar los muertos en los Cementerios, fuera de los templos y de las poblaciones, es conforme a la piedad Christiana, y necesario a la salud pública*. Aquesta volia refermar i justificar la implantació dels cementiris allunyats i exempts del nucli urbà, i feia un desplegament d'arguments històrics que copsaven els orígens de l'Església en relació amb els procediments originals dels enterraments en la religió cristiana.

Cuando el Real y Supremo Consejo de Castilla se ocupaba de orden de Carlos III (que goce de Dios) en meditar las providencias necesarias para precaver la salud pública del sumo riesgo que la amenaza, y en que ha constituido la costumbre casi general en nuestros días de enterrar los muertos dentro de los pueblos y de los templos; y en formar un nuevo reglamento, sin perder de vista la disciplina de la Iglesia, el respeto y decoro debido a los cadáveres, y la comodidad de los fieles en los sufragios y oficios de caridad que presentan a sus hermanos difuntos, consultando para el mejor acierto a los Arzobispos y Obispos y a la Real Academia de la Historia: en estas circunstancias en que reunidas ambas Potestades, igualmente interesadas en la salud

■ 46. *Real Cédula de S.M. y señores del consejo en que por punto general se manda restablecer el uso de Cementerios ventilados para sepultar los Cadáveres de los Fieles, y que se observe la ley 11, tit. 13 de la Partida primera, que trata de los que podrán enterrarse en las Iglesias; con las adiciones y declaraciones que se expresan* (1787). Madrid: Imprenta de Don Pedro Marin, pàg. 1-2.

de los pueblos, y en la pureza de la disciplina, trataban de instaurar los Cementerios, uno de los Prelados más sabios y celosos de España me inspiró la idea de escribir esta obra. Su objeto fue prevenir al pueblo para remover los obstáculos y facilitar la observancia del nuevo reglamento, y evitar el escándalo de los frágiles y menos instruidos, que por carecer de las luces que subministran la historia y la física, no se persuaden el riesgo en que está nuestra salud respirando frecuentemente un aire infecto y contagiado con las emanaciones que exhalan los cadáveres cuando se disuelven y corrompen en los sepulcros; creen cosa nueva excluir de los templos los cuerpos de los fieles, juzgan sacrificio violento el verse privar de los sepulcros de sus padres, miran con horror los Cementerios en que han de ser sepultados; y no pocos blasfemando lo que ignoran, califican de novedad, y aun de impiedad, las justas providencias de los Superiores relativas a este asunto.⁴⁷

La *Nueva Instancia*, publicada pel caputxí Ramón de Huesca, dedicava cadascun dels seus capítols (taula 1) a prevenir el poble dels riscos sanitaris i explicar de manera didàctica la conveniència dels nous recintes funeraris, que no perdien pas de vista la disciplina de l'Església i el caràcter catòlic dels rituals originals. El mateix document reuneix una sèrie de casos traumàtics o fets ocorreguts entorn dels fossars parroquials o dins dels mateixos temples per tal de donar suport als arguments enunciats i fa especial menció, i per primer cop, a la figura del científic expert que diagnostica l'alarmant situació envers les malalties infeccioses: «Los Médicos y otros Físicos, que han examinado el punto, refieren una asombrosa multitud de convulsiones violentas, síncope, fiebres malignas, muertes súbitas, enfermedades epidémicas, y aún pestes causadas por las emanaciones cadavéricas».⁴⁸

Quant a les instruccions bàsiques per a la construcció d'un cementiri, aquestes consistien bàsicament a garantir un recinte tancat, preferiblement orientat al nord, sense arbres i, si era possible, amb una capella. La *Nueva Instancia* ho recollia així mateix:

Los Cementerios deben estar con mucha decencia y aseo, cercados con pared firme y elevada, de modo que no puedan entrar en ellos perros, ganados, ni otro animal. Han de ser capaces con proporción a los pueblos y Parroquias. Debe colocarse en lo interior una cruz de bastante elevación para que pueda verse de todas partes, y otra pequeña en la puerta con alguna insignia de la muerte, por donde todos conozcan que es Cementerio. Si se juzga conveniente podrá erigirse una pequeña Capilla. No se han de plantar árboles en manera alguna, y las yerbas que producen deberán arrancarse, sin darlas a comer a las bestias [...]. La distancia de los pueblos ha de ser moderada, atendiendo a la facilidad, y menos coste de los entierros; pues una de las causas porque el Emperador León permitió los sepulcros en las ciudades, fue por evitar las muchas expensas

■ 47. DE HUESCA, Ramón (1792). *Nueva instancia a favor de los cementerios contra las preocupaciones del vulgo. Tratado en que discurriendo por las épocas más notables se demuestra, que enterrar los muertos en los Cementerios, fuera de los templos y de las poblaciones, es conforme a la piedad Christiana, y necesario a la salud pública*. Pamplona: Imprenta de la viuda de Ezquerro, pàg. 3-4.

■ 48. DE HUESCA, *Nueva instancia a favor de los cementerios*, pàg. 85.



que se seguían de enterrar fuera, según lo expresa el mismo en su Constitución. En los pueblos donde las Iglesias están fuera, y en sitios ventilados, podrán permanecer los Cementerios junto a ellas, por ser conforme a la antigua disciplina, y permitirlo en estas circunstancias el nuevo reglamento en el artículo III. [...] En los pueblos donde hay proporción deben colocarse los Cementerios a la parte del Norte; y evitar cuanto sea posible la del mediodía, como también la proximidad a las fuentes. Adviértase, por último, que, entre las varias formas de sepultura, debe preferirse a todas la más fácil y sencilla, que es enterrar el cadáver en una fosa de competente profundidad, apretando y macizando bien la tierra. Tengo por muy perjudiciales las bóvedas subterráneas en que se depositan los cadáveres en ataúdes, o tal vez descubiertos; porque al descubrirlas para colocar a otros, comunican toda su infección al aire que respiramos. No son mejor condición las bóvedas, en cuyos nichos se cierran los cuerpos con un tabique sencillo de ladrillo y yeso, pues rara vez deja de quebrantarse y abrir grietas, por donde exhalan un hedor intolerable, como lo he visto muchas veces en nuestros Conventos, en que son frecuentes estos carnerarios. Sobre todo, debe evitarse el abrir en los Cementerios fosas dilatadas para muchos cadáveres; porque cubriendo los primeros, y sucesivamente los segundos y terceros, con una capa de tierra sin pisarla, necesariamente ha de quedar floja, y comunicarse por ella los vapores cadavéricos [...]. Si es posible, para cada cadáver se ha de hacer su sepulcro, y cerrado con solidez y firmeza, no se ha de abrir en algunos años.⁴⁹

■ 49. DE HUESCA, Nueva instancia a favor de los cementerios, pàg. 85.

Taula 1. Taula síntesi de la Reial cèdula del 1787 i de la Instància del 1792.

DOCUMENT LEGISLATIU	ANY	ARTICLES RELATIUS A L'ARQUITECTURA	DISPOSICIONS DESTACADES
			ZONES CONSTRUIDES I VIALS
Real Cédula de S.M. y señores del consejo en que por punto general se manda restablecer el uso de Cementerios ventilados para sepultar los Cadáveres de los Fieles, y que se observe la ley 11, tit. 13 de la Partida primera, que trata de los que podrán enterrarse en las Iglesias; con las adiciones y declaraciones que se expresan	1787	Article I	Cementeris ventilats Construcció de cementiris segons el ritual romà Les persones de virtut o santedat es poden enterrar a les esglésies si tenien ja la sepultura (comprada/col·locada)
		Article II	S'encetarà la construcció dels cementiris en els llocs amb més habitants i més exposats a epidèmies
		Article III	Els cementiris es faran fora de les poblacions (lluny de les cases), en llocs ventilats i immediats a les parròquies S'aprofitaran per a capelles dels cementiris les ermites existents
		Article IV	La construcció s'executarà amb el menor cost El disseny el faran els capellans d'acord amb el Corregidor del Partido
		Article V	El cost el sufragarà l'Església, a través de les recaptacions dels Diezmos, Reales Tercias, Excusado i el fons Pío de Pobres i cabal públic
		Article VI (referent a la Ley once)	Només s'enterren a l'església exclusivament els membres de la família reial, prelats i altres dignitats eclesiàstiques i civils destacades.
Nueva instancia a favor de los cementerios contra las preocupaciones del vulgo. Tratado en que discurriendo por las épocas más notables se demuestra, que enterrar los muertos en los Cementerios, fuera de los templos y de las poblaciones, es conforme a la piedad Christiana, y necesario a la salud pública	1792	Introducció i defensa de la Real Cédula	Enterrar als cementiris, fora dels temples i les poblacions per la salut pública (pudors i febres, inhabitable)
		Època I-V	Repasa les pràctiques d'enterrament des de l'inici dels temps
		Època V	Des del segle XII fins al segle XVIII. Prohibició d'enterraments al temple i construcció de cementiris (segle XII) en indrets que siguin el més propers possible a les esglésies
		Època VI: Restabliment dels Cementiris al segle XVIII per motius de salut pública	Cementiris nets, amb murs de tancament, en proporció als habitants del poble Una creu a l'interior i una de petita a la porta d'accés Pot disposar d'una petita capella d'obra nova No han de plantar-se arbres La distància respecte al poble ha de ser moderada (economia de mitjans) Preferiblement orientació nord

A partir d'aquell moment van sorgir tot un seguit de dictàmens, lleis i instruccions de consells sanitaris, entre d'altres, que anaven completant i concretant cadascun dels requisits. Per exemple, les disposicions de l'any 1804 i 1805, la *Real Cédula* del 1818, la *Real Orden* del 1833, 1834 i 1835 que instaven a la construcció distanciada dels cementiris, o la *Real Orden* del 1849 i la del 1857, que insistien en la migració als cementiris perifèrics tot prohibint el trasllat de cadàvers a fossars o panteons existents dins el nucli urbà.⁵⁰

D'igual manera, les preocupacions per dotar la ciutat del vuit-cents d'espais ventilats i circulacions amb més amplària, en forma de places públiques i vies verdes, van motivar la reformulació urbana dels planejaments existents⁵¹ a través d'operacions desonjament local o d'ampliació i/o obertura de carrers. Així mateix, l'actualització de les ordenances municipals⁵² en matèria de salubritat i higiene incloïa aspectes sobre la distribució i el condicionament de serveis, com les conduccions interiors d'evacuació de pluvials i aigües negres al cla-vegueram públic, les sortides de les xemeneies, el futur enllumenat i els recorreguts vistos del subministrament d'aigua i gas.⁵³

El nou parc edificatori havia de respondre als mateixos requisits envers la il·luminació, la ventilació i les instal·lacions, i en aquest sentit van sorgir tractats d'higiene pública al llarg del segle XIX a través d'higienistes com el científic i metge Pere Felip Monlau o el doctor Joan Giné i Partagàs, catedràtic de la Facultat de Medicina de la Universitat de Barcelona. D'aquest últim podem consultar el llibre titulat *Higiene privada y pública*⁵⁴ del 1872 o els quatre toms del seu excels *Curso elemental de higiene privada y pública*, on, a banda de tractar temes de caràcter mèdic, desenvolupa lliçons essencialment arquitectòniques. En són exemples al primer tom la lliçó IX que gira entorn de la idoneïtat de les localitats segons: la forma i naturalesa del terreny, l'exposició del lloc, els vents predominants, les condicions hidrològiques i l'entorn immediat (veïns), i les lliçons de la x a la XIII on es recomanen materials per a la construcció d'espais ben orientats, ventilats, il·luminats i calefactats. Al segon tom no només desenvolupa una història de la higiene i els conceptes científics principals, sinó que a partir de la lliçó XXI s'ocupa de l'estudi de les poblacions, les vies públiques i els edificis privats i públics. És a la lliçó XXXI⁵⁵ del mateix tom on tracta els establiments públics amb mefitisme pútrid permanent com els cementiris i els escorxadors. Finalment, els toms 3 i 4 es destinen a la higiene de les diferents activitats humanes.

Unes dècades abans, però, Pere Felip Monlau publicava el tractat titulat *Elementos de higiene pública*, que ja esbossava les millors solucions per a espais d'interès públic com són els hospitals, les presons o els cementiris. Sobre aquest darrer podem llegir el següent:

Los cementerios han de ser considerados como establecimientos insalubres de primera clase. Deben, en consecuen-

■ 50. NISTAL, Mikel (1996). «Legislación funeraria y cementerial española: una visión espacial», *Lurralde*, núm. 19, pàg. 29-53.

■ 51. CERDÀ, Idelfons (1867). *Teoría general de la urbanización*. Madrid: Impr. Española.

■ 52. CORNADÓ, Còssima; MARTÍN, Estefania (2019). «L'edifici plurifamiliar d'habitatges d'Elías Rogent a l'Eixample de Barcelona». A: DILLA, Ramon; TORRAS, Maria (ed.). *Elías Rogent i Barcelona*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pàg. 59-74.

■ 53. FLETCHER, Banister; PHILIPS FLETCHER, Herbert (1946). *Arquitectura higiénica. Ingeniería sanitaria aplicada a los edificios*. Versió de la 8a edició anglesa de 1902. Barcelona: Editorial Reverté, SL.

■ 54. GINÉ I PARTAGÀS, Joan (1872). *Higiene privada y pública*. Barcelona: Ramírez.

■ 55. GINÉ I PARTAGÀS, Joan (1871). *Curso elemental de higiene privada y pública*. Barcelona: Imprenta de Narciso Ramírez y Compañía, tom 2, pàg. 457-466.

cia, estar situados a distancia de 600 varas, a lo menos, de toda población, de todo edificio habitado y de todo camino real, en terreno calizo o arenoso, elevado, declive y opuesto a los vientos dominantes, lejos de los arroyos o ríos que puedan salir de madre, de los pozos, manantiales, conductos y cañerías de aguas que sirvan para bebida de los hombres y de los animales. (...) Las inhumaciones se harán precisa y exclusivamente en los cementerios, y nunca en iglesias o templos, ni dentro de poblado, debiendo abolirse todos cuantos privilegios sobre el particular existan.⁵⁶

Les diverses legislacions municipals⁵⁷ aparegudes entre el 1845 i el 1868 mostren les noves competències quant a l'administració i conservació dels cementiris, que es van concretar en les reials ordres aparegudes des del 1882 fins al 1898. En un intent de sintetitzar i inventariar totes les disposicions que anaven apareixent segons les necessitats del moment, va aparèixer el *Tratado de cementerios* publicat per l'ardica de la catedral de Jaca Rafael Leante y García, l'any 1887, un llibre que resumeix les últimes consideracions a aquest efecte:

Esos lugares sagrados que por el derecho canónico y civil eran de la exclusiva potestad de la Iglesia, han sido objeto en nuestra España por motivo de la higiene y salubridad públicas, de la intrusión de la autoridad temporal; y dando un paso más su intervención en estos últimos tiempos; se ha legislado por la potestad civil sobre todo lo que encaminarse podía al fin y manifiesto propósito de declarar su secularización. La ley 4. título XIII, parte primera, disponía que los Obispos señalaran los cementerios: fijaran su extensión y mandaran amojonarlos; y en la Real Cédula de 3 de Abril de 1787 se reconoce a estos príncipes de la Iglesia, el derecho de intervenir en la nueva construcción de los mismos, según los diseños que mandarían formar los señores Curas Párrocos. Es verdad que esta intervención de los Prelados queda reducida en la circular de 28 de Junio de 1804, a ponerse con ellos de acuerdo los Corregidores, y que a estos corresponde desde entonces mandar formar los planos por arquitectos ó alarifes, pero posteriormente, por informes de las secciones de Gracia y Justicia y Gobernación del Consejo de Estado en 23 de Octubre de 1847, y 24 de Junio de 1849, se declaró, no podía ponerse en duda el carácter eclesiástico de los cementerios, aunque fuesen costeados de fondos municipales, y por lo tanto, que eran de la intervención de las diócesis, y que los párrocos debían custodiar sus llaves.⁵⁸

Al capítol IV, recull les recomanacions que va fer el professor de medicina i sacerdot Pierre-Jean-Corneille Debreyne, al seu tom titulat *Compendio de fisiología humana para servir de introducción a los estudios de la filosofía y de la teología moral: Seguido de un breve tratado de higiene práctica*, atenent la higiene dels cementiris el 1858:

■ 56. MONLAU, Pere Felip (1847). *Elementos de higiene pública*. Barcelona: Imprenta de Pablo Riera, pàg. 65.

■ 57. ALLUÉ, Marta; ARNABAT, Ramon; BLANC, Fonxo; CASTILLO, Jesús; SALVADÓ, Toni; TOMÀS, Enric; VALLS, Jordi (2004). *El cementiri de Vilafranca del Penedès*. Capellades: Romanyà/Valls, S.A.

■ 58. LEANTE Y GARCÍA, Rafael (1887). *Tratado de cementerios: que contiene el derecho canónico y civil y sentencias del Supremo Tribunal, sobre construccion de los mismos, higiene, bendicion, nichos y panteones, llaves, atribuciones de los ayuntamientos, privacion de sepultura eclesiástica, inhumacion, exhumacion y traslacion de cadaveres, etc. etc.; con otras instrucciones a los señores curas parrocos*. Lleida: Tipografía Mariana, pàg. 8.

Los cementerios deben estar situados en parajes elevados, muy expuestos y abiertos al norte y lejos de las habitaciones. La extensión o magnitud del cementerio debe ser el triple de espacio que exigen las inhumaciones de cada año, puesto que generalmente, según cálculo aproximado, se necesitan tres años para la descomposición pútrida de un cadáver enterrado a una profundidad de un metro y treinta y cuatro centímetros, basta un metro y sesenta y siete centímetros. Si las fosas son más profundas la, descomposición pútrida es más lenta; y por consiguiente es preciso pasar más largo tiempo para poder abrir allí nuevas fosas; si son menos profundas, los miasmas pútridos penetran fácilmente a través de una delgada capa de tierra y acaban por infectar la atmósfera del cementerio. Las fosas de la profundidad arriba indicada deben estar separadas entre sí por una distancia de un metro y treinta y cuatro centímetros, y por la mitad de esta distancia, en las extremidades. Estos cálculos se han hecho en vista del trabajo sobre las inhumaciones hecho por el doctor Monfalcon.⁵⁹

I continuava:

El mismo autor aconseja que se planten en derredor de los cementerios arboles copudos y algo claros, para que no impidan las corrientes de los vientos. En el gran laboratorio de la naturaleza, dice, la vegetación convierte el gas deletéreo y mortal, en principio eminentemente saludable y benéfico, cual es, el aire vital, el oxígeno.⁶⁰

D'aquesta manera se salven les reticències prèvies quant a la plantació d'arbres al cementiri i s'introdueixen les alineacions de xiprers en forma d'avingudes o carrers interiors dirigits en el sentit dels vents predominants. La seva copa allargada no només afavoria la ventilació i la il·luminació del cementiri, sinó que gràcies a la seva simbologia fúnebre⁶¹ representava una fita arquitectònica i paisatgística que senyalitzava el recinte final de descans.

Finalment, cal destacar que aquest volum de Rafael Leante y García té la peculiaritat de reunir els reglaments dels cementiris de Madrid, Barcelona i Palència en data del 1887 i, per tant, posa de manifest la jerarquització urbanística que s'havia implantat dins les necròpolis, on els recintes es dividien en illes a través de carrers que establien sectors de primer o segon ordre amb panteons i/o sepultures de diferent classe segons la ubicació.

■ 59. LEANTE Y GARCÍA, *Tratado de cementerios*, pàg. 13.

■ 60. LEANTE Y GARCÍA, *Tratado de cementerios*, pàg. 13.

■ 61. A part dels trets visuals del xiprer (situen un lloc en la distància i apunten al cel), la fulla perenne i la durabilitat de la seva fusta, utilitzada en arquitectura i construcció naval des de temps remots, fa que aquest es relacioni amb el concepte d'immortalitat. La mitologia grecoromana consagra el xiprer al déu de l'inframón; tanmateix, l'ús fúnebre sembla remuntar-se encara més enrere en el temps. Cal destacar també la importància que es donava a l'elecció d'una correcta flora amb simbologia fúnebre. Aquestes plantes serien les que a posteriori es petrificarien formalitzant el programa escultòric i ornamental de molts dels cementiris de l'època. El volum publicat per Antonio Ginesi el 1835 —*Nuovo corso d'architettura civile dedotta dai migliori monumenti greci, latini, e italiani del cinquecento*. Florencia: Presso Vincenzo Batelli, e figli— no només recull la mitificació de l'aparició del capitell corinti, de les fulles d'acant entorn de la cistella dipositada sobre la tomba d'una donzella de Corint (homònima), sinó que recomana un tipus d'ornament vegetal segons les característiques del difunt.

La formalització dels cementiris del segle XIX

Per tal de comprovar la materialització dels requisits exposats anteriorment, en el present estudi s'ha seleccionat una mostra de trenta cementiris construïts durant el segle XIX. Aquests primers recintes, concebuts en la gran majoria sota les directrius formals del neoclassicisme⁶² (i neomedievalisme), posen de manifest la creació d'una peça o recinte simple, que anomenarem *cèl·lula inicial*, de la qual partia tot el desenvolupament arquitectònic del cementiri i que responia de manera automàtica als requisits de salubritat imperants (ventilació i assolellament).

El cementiri ocupava una superfície en planta proporcional al nombre d'habitants i, per tant, la *cèl·lula* variava les seves dimensions i incorporava nous elements atenent el seu usdefruit. Així mateix, depenent de la distància a la qual se situava del nucli urbà moltes vegades disposava d'un espai previ o avantcementiri que es podia formalitzar com a espai enjardinat i/o tancat (majoritàriament semicircular) que marcava, com un cancell, el pas del terreny secular al sagrat. L'estudi de la mostra ha permès identificar tres tipus de cementiris segons els eixos o carrers de distribució, les illes i els departaments que s'hi deriven, els edificis adjacents (religiosos i mèdics) i la direcció de les ampliacions històriques en superfície (figura 1).

Per tal d'evidenciar aquest fet, s'ha elaborat una taula (taula 2), on s'emfatitza la *cèl·lula* de cada cementiri i s'esquemmatitza la forma, l'eix principal (color grana), els secundaris (color gris), la direcció de creixement (fletxes), la capella (quadrat grana) i els edificis administratius o mèdics (quadrats de color gris).

La *cèl·lula inicial* (tipus 1), que podem distingir als cementiris de l'Escala (1835), Sarrià (1849), Martorell (1852) i Horta (1865), era concebuda com un jardí clos per un mur o un bloc de nínxols perimetral, una portalada coronada amb una creu, una petita capella presidint l'espai des de l'extrem oposat a l'accés i una creu situada al bell mig del recinte i visible des de l'exterior. Aquest tipus respon a una formalització en planta rectangular, on l'eix longitudinal (llarg) organitza l'espai de forma simètrica i el transversal subdivideix les illes enjardinades. Per tant, l'accés es produeix per l'extrem més curt del rectangle. Tot i així, es troben casos on s'inverteixen els eixos, com als cementiris de Lleida (1809), Mataró (1817), Manresa (1846) i Girona (1851). Quan el recinte només emfatitzava l'eix axial longitudinal habitualment la capella, adossada a l'extrem oposat a l'accés, es desvinculava del mur de tancament (tipus 1.1) i, o bé no es construïa o bé se situava fora de l'àmbit delimitat de la *cèl·lula inicial* tot pronosticant el creixement d'un nou recinte. Els casos d'estudi que exemplifiquen aquesta variant de la *cèl·lula* són els de Cervera (1807), Figueres (1816), Igualada (1817), Canet de Mar (1830), Sant Andreu (1834), les Corts (1846) i Sant Gervasi (1853). En general, aquesta primera classificació encara avui dia manté les illes enjar-

■ 62. Sobre l'arquitectura neoclàssica dels cementiris, vegeu: LACUESTA, Raquel; GÁLCEÁN, Margarita; NADAL, Margarida; PUJOL, Jordi (2009). *Classicisme i Modernisme en el cementiri de Sant Andreu*. Santpedor: F12 serveis editorials; BAREY, André (1980). «L'arquitectura funerària com a mirall d'una complexitat», *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, núm. 139, pàg. 32-41.

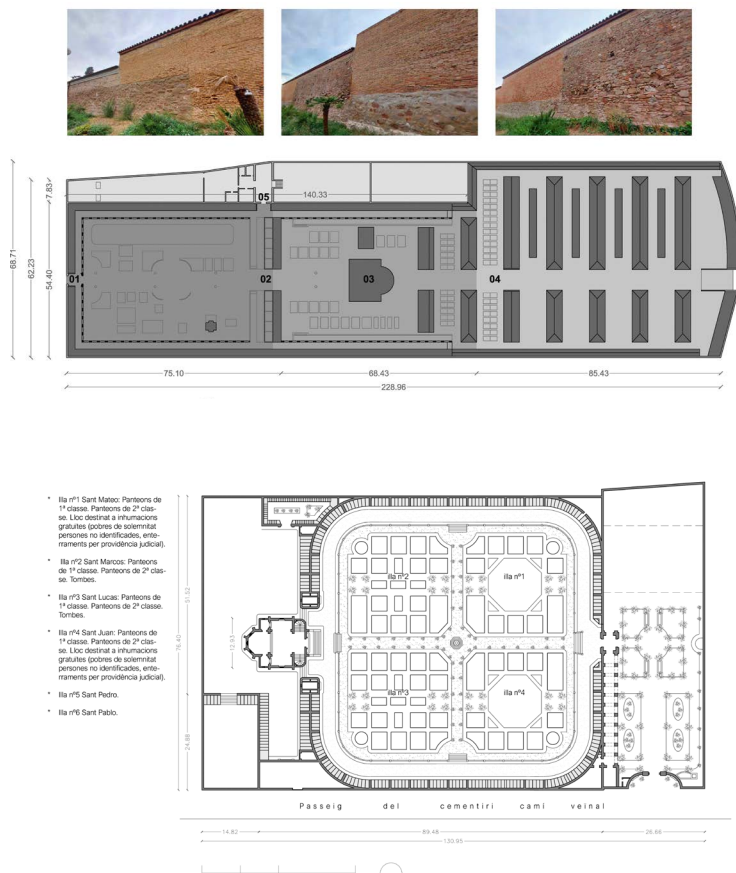


Figura 1. Planta del cementiri vell d'Igualada. El degradat cromàtic permet distingir les diferents fases d'ampliació o creixement en superfície (sent la més fosca la cèl·lula inicial). La tira d'imatges superior posa en evidència les fases constructives i l'evolució arquitectònica. Font: elaboració pròpia basada en el panell informatiu del cementiri.

Figura 2. Planta del cementiri del Masnou realitzada per Bonaventura Bassegoda i Amigó (1862-1940) entre el 1903 i el 1910. S'hi pot distingir, amb línia de punts gris clar, l'espai previst per la ubicació de les edificacions annexes, a la cantonada superior dreta. Font: redibuixat de l'original per les autores, H 121 I / 6 / 530, Arxiu COAC Barcelona.

dinades lliures o bé esquitxades de panteons i làpides distribuïdes als parterres, i només en casos excepcionals es troba algun bloc de nínxols construït posteriorment.

Depenent de la situació del cementiri respecte del nucli urbà, i amb el creixent reconeixement dels científics vinculats al moment del canvi en la sanitat pública, es construïen, posteriorment a les cèl·lules, edificacions annexes o pròximes on s'ubicaven el dipòsit o sala mortuòria i la sala de verificació d'autòpsies i embalsaments (figura 2). Quan aquestes sales formaven part del projecte inicial es formalitzava una nova tipologia (tipus 2) caracteritzada principalment per situar les sales mencionades en ambdós costats de la portalada d'accés, on hi havia la cambra del vigilant.

Els cementiris representatius d'aquest tipus són els de Vilanova (1819), el Poblenou (1819) i el Masnou (1867). I tot i que encara es conserva la peça de la capella paral·lela a l'accés, se'n comença a prescindir (tipus 2.1) com als cementiris d'Olot (1821) i Granollers (1894).

Taula 2 (1/3). Comparativa dels trenta cementiris en ordre cronològic. S'hi destaca la cèl·lula inicial projectual derivada de la *Real Cédula del 1787*. Base planimètrica: ICGC. Ortomapes: Google.

Situació cementiris E:1/15.000	Ortofotomapa cèl·lula inicial projectual	Cèl·lula inicial E:1/5.000	Tipus arquitectònic s.XIX (T1, T2 i T3)	
CERVERA (1807)				TIPUS 1.1
LLEIDA (1809)				TIPUS 1
TARRAGONA (1809)				TIPUS 2
FIGUERES (1816)				TIPUS 1.1
VILANOVA (1817)				TIPUS 2
MATARÓ (1817)				TIPUS 1
IGUALADA (1817)				TIPUS 1.1
POBLENO (1819)				TIPUS 2
OLOT (1821)				TIPUS 2
CANET DE MAR (1830)				TIPUS 1.1

Taula 3 (2/3). Comparativa dels trenta cementiris en ordre cronològic. S'hi destaca la cèl·lula inicial projectual derivada de la Real Cédula del 1787. Base planimètrica: ICGC. Ortomapes: Google.

Situació cementiris E:1/15.000	Ortofotomapa cèl·lula inicial projectual	Cèl·lula inicial E:1/5.000	Tipus arquitectònic s.XIX (T1, T2 i T3)	
BADALONA (1834)				TIPUS 3
VIC (1834)				TIPUS 3
SANT ANDREU (1834)				TIPUS 1.1
L'ESCALA (1835)				TIPUS 1
VILAFRANCA (1839)				TIPUS 1
LES CORTS (1846)				TIPUS 1.1
MANRESA (1846)				TIPUS 1
SARRIÀ (1849)				TIPUS 1
GIRONA (1851)				TIPUS 1
SANTS (1852)				TIPUS 3.1

Taula 4 (3/3). Comparativa dels trenta cementiris en ordre cronològic. S'hi destaca la cèl·lula inicial projectual derivada de la Real Cédula del 1787. Base planimètrica: ICGC. Ortomapes: Google.

Situació cementiris E:1/15.000	Ortofotomapa cèl·lula inicial projectual	Cèl·lula inicial E:1/5.000	Tipus arquitectònic s.XIX (T1, T2 i T3)	
MARTORELL (1852)				TIPUS 1
ST GERVASI (1853)				TIPUS 1.1
ARENYS (1860)				TIPUS 2.1
VALLS (1861)				TIPUS 3.1
SABADELL (1863)				TIPUS 3.1
HORTA (1865)				TIPUS 1
EL MASNOU (1867)				TIPUS 2
REUS (1869)				TIPUS 2
GRANOLLERS (1894)				TIPUS 2
TERRASSA (1920)				TIPUS 3.1

Amb l'aparició de més eixos transversals a l'axial es generava una última tipologia de cementiri (tipus 3) com ocorre a Badalona (1834) i Vic (1834), que mantenen la formalització de la cèl·lula inicial però de forma allargada. D'altra banda, quan la capella es desvinculava del límit construït per esdevenir un artefacte de planta central (que a vegades substituïa la creu elevada) situat en la intersecció dels carrers o eixos interiors, es donava una variant (tipus 3.1) que començava a diluir la figura de capella predominant en favor de l'aparició de panteons capella individuals. Exemples d'aquest tipus es troben a Sants (1852), Valls (1863), Sabadell⁶³ (1863) i Terrassa (1920).

La concepció del cementiri del segle XIX, com a tipus arquitectònic, es va veure ràpidament compromesa per la densificació dels recintes closos i per la rendibilitat i l'especulació de l'espai d'enterrament. La primera resposta constructiva a les necessitats espacials es va donar en alçada, aprofitant els blocs existents i realitzant remuntes de fins a dos nivells de nínxols (figura 3). Tanmateix, quan la densitat demogràfica ho demanava, d'una banda, es desdoblava el bloc de nínxols perimetral (de tancament) i de forma paral·lela es creava un nou cinturó de circulació, i, de l'altra, es massificava l'espai previ (perdent el concepte de la cèl·lula) tot construint panteons i/o blocs individuals de nínxols paral·lels o perimetrals a les antigues illes enjardinades.

Si el terreny d'implantació ho permetia, es procedia a l'ampliació del recinte tot dimensionant la cèl·lula original de planta quadrada ortogonal a una de rectangular a la qual s'accedia a través d'un dels seus extrems. Val a dir que, quan el cementiri se situava en pendent, els eixos-carrer definien les illes-terassa, que es podien anar afegint segons les necessitats d'ocupació. Aquests creixements (annexos) detectats als cementiris estudiats posen de manifest la voluntat de mantenir la regularitat formal ja que, en primera instància, es procedia a ampliar el recinte seguint l'eix central (portalada-capella), però si l'emplaçament no ho permetia (creixement urbanístic i infraestructures modernes) es procedia a fer una ampliació paral·lela a l'eix. Aquests annexos, però, construïts presumiblement durant la primera meitat del segle XX, procuraven seguir el tipus d'implantació ortogonal inicial o bé reproduïen un dels tipus de recintes descrits anteriorment, adossant-lo a la cèl·lula.

Per tant, tot i que actualment gairebé tots els cementiris de la mostra s'han vist ampliat, encara n'hi ha que conserven intacta la cèl·lula inicial o tipus 1 com serien el de Vilafranca del Penedès del 1839, amb capella de Joan Torras i Guardiola (1827-1910), o el de Manresa del 1846. Del tipus 2 trobaríem encara el cementiri de Miquel Garriga i Roca (1804-1888) al Masnou⁶⁴, del 1867, que va ser ampliat a la primera dècada del segle XX, per incorporar les noves edificacions sanitàries al cementiri, segons el projecte inicial. La majoria d'aquestes noves peces arquitectòniques que s'afegien al recinte funerari, com ja s'ha dit, eren conseqüència directa del pes de la classe mèdica sobre l'autoritat religiosa, ja que d'alguna manera colonitzaven espais

■ 63. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Ana (2012). «El cementiri de Sant Nicolau: un disseny urbanístic original i únic a Catalunya», *Arraona: revista d'història*, núm. 33, pàg. 172-197.

■ 64. RICO VÁZQUEZ, Miquel; ROIG LERONES, Marta (2008). *El cementiri del Masnou, un museu a l'aire lliure (segles XVIII-XXI)*. El Masnou: Ajuntament del Masnou.

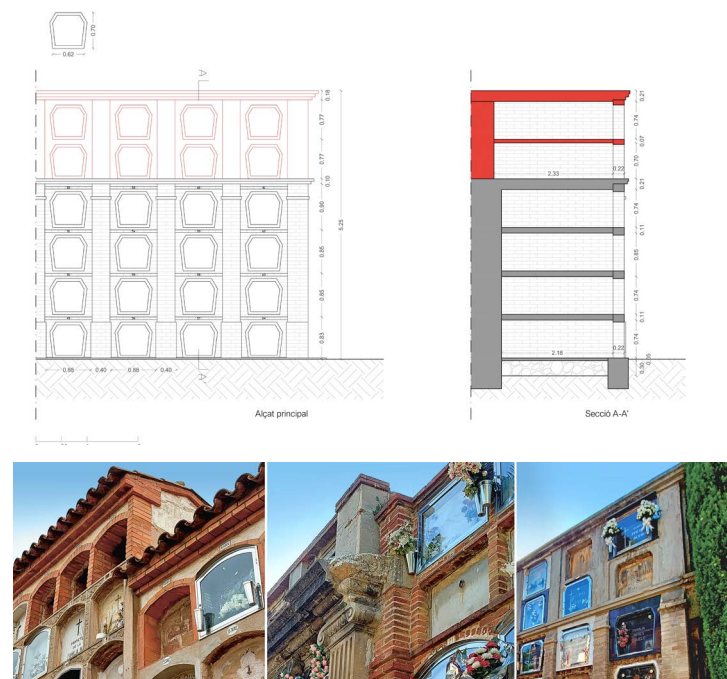


Figura 3. a. A dalt, interpretació gràfica de la remunta d'un bloc de nínxols del cementiri vell del Prat de Llobregat. Font: elaboració pròpia. **b.** A sota, tira d'imatges d'ampliacions laterals i en alçada detectades al cementiri vell d'Igualada i al cementiri vell del Prat de Llobregat, respectivament. La construcció sobre cornises o impostes ornamentades (de cobertes planes o inclinades) i el canvi de sistema constructiu (tipus de mur i coberta, i materials de revestiment) són indicadors que permeten identificar les diferents fases de creixement. Fotos: Estefanía Martín, Còssima Cornadó.

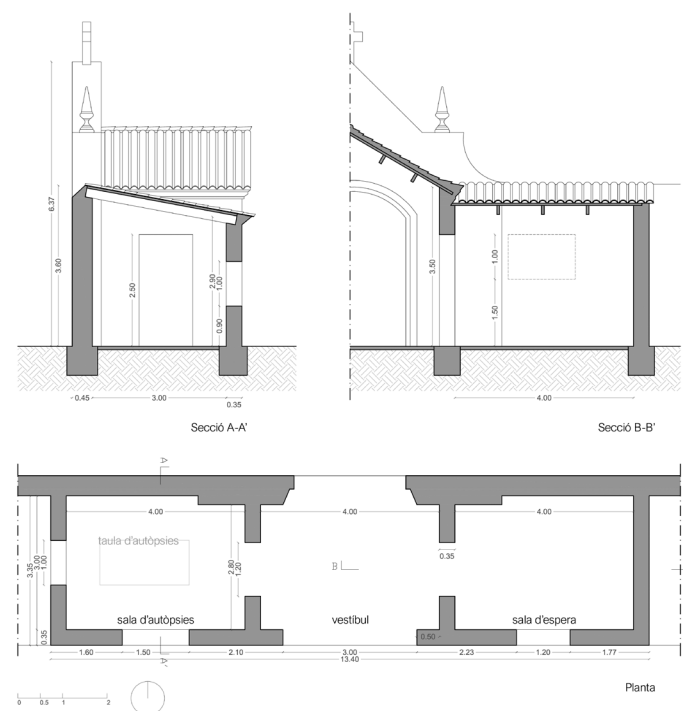


Figura 4. Plànols del cementiri de Nulles (Alt Camp) de Francesc de Paula Quintana i Vidal (1892-1966) el 1927. Font: redibuixats de l'original, C 1777 / 4, Arxiu COAC Barcelona.

abans destinats als capellans. Entre les incorporacions més destacades hi havia el dipòsit de cadàvers o sala mortuòria d'observança de cadàvers (fins llavors el difunt restava a casa fins a la inhumació), la sala d'autòpsies i la sala d'espera. La consolidació d'aquest tipus de cementiri es pot comprovar al projecte datat el 1927 de Francesc de Paula Quintana i Vidal pel cementiri de Nulles, on s'inclouen plànols específics de les sales adjacents a l'accés i destinades a sala d'autòpsies i sala d'espera (figura 4).

Altres cementiris representants del tipus 2 i tipus 3 són els dissenyats i construïts per Antonio Ginesi (1791-1824), i continuadors, al Poblenou⁶⁵ (1819); i Elías Rogent (1821-1897) a Badalona (1834) (figura 5), respectivament. Cal, també, destacar que a mitjans del segle XIX es fan encàrrecs professionals que consistien a avaluar els cementiris existents quant a higiene i salubritat, com són l'informe i reconeixement dels cementiris de Sitges i Sant Martí de Provençals redactats per Elías Rogent els anys 1855 i el 1885, respectivament.⁶⁶

Val a dir que la taula 2 tracta de tipificar superficialment els cementiris més reconeguts de la geografia catalana, a través de la definició d'una «cèl·lula inicial» que, de vegades, es pot correspondre amb la primera fase de construcció del cementiri però, en d'altres, únicament respon als trets projectuals que caracteritzen el recinte segons la *Real Cédula* del 1787. Per aquest motiu, cementiris que aprofiten estructures o edificis històrics anteriors com el de Mataró (1817) han quedat fora de l'estudi. Així mateix, els cementiris de Balaguer, Cerdanyola del Vallès i Santa Maria del Priorat a Castellfollit de Riubregós, que aprofiten esglésies i complexos monacals, respectivament, i s'adapten formalment, també s'han descartat.

La construcció

Pel que fa a la construcció dels cementiris, cal dir que aquests segueixen les regles de la bona construcció vigents a l'època.⁶⁷ Per tant, les tècniques constructives que trobarem seran aquelles que caldria esperar en aquell mateix context. El segle XIX a Catalunya destaca per la utilització massiva de la ceràmica: els murs passen a construir-se habitualment amb maó massís, substituint les tècniques tradicionals vigents fins a l'època, els sostres incorporen revoltos ceràmics, els terrats són de coberta a la catalana amb rajola ceràmica (maó d'1 cm de gruix), les cobertes inclinades de teula àrab ceràmica, les voltes d'escala de volta de maó de pla, etc.

Els edificis presents dins els recintes dels cementiris, com els edificis administratius o les capelles, no en són excepció.⁶⁸ Entre els edificis de la mostra, es comprova com els edificis administratius presenten una estructura típica de l'època amb murs de maó massís i sostres de biguetes metàl·liques i revoltos ceràmics. Les cobertes són planes, a la catalana. Els revestiments són continus, arrebossats de morter de calç a l'exterior i enguixats a l'interior, amb presència freqüent d'ar-

■ 65. FOSSAS, Jordi; LUQUE, Joan Carles (2015). *Cementiri del Poblenou. Barcelona i el culte funerari*. Barcelona: Editorial Efadós, Ajuntament de Barcelona.

■ 66. ARXIU COAC (C 256 / 37), ROGENT I AMAT, Elías (1855). *Informe topogràfic-higiènic per a l'Ajuntament del cementiri de Sitges*. Arxiu COAC (C 291 / 260), ROGENT I AMAT, Elías (1885). *Reconeixement del cementiri de Sant Martí de Provençals*. Sobre el tipus de visita d'inspecció sanitària i els models d'informes recomanats a l'època, vegeu: FLETCHER, Philips; FLETCHER, Banister. *Arquitectura higiènica*, pàg. 330-368.

■ 67. BENAVENT, Pere (1934). *Com he de construir*. Barcelona: Obradors Gràfics Favència; BERGÓS, Joan (1945). *Construcciones urbanas y rurales*. Barcelona: Bosch.

■ 68. RIERA, Carme (1981). *Els cementiris de Barcelona*. Barcelona: Ed. Edhasa.

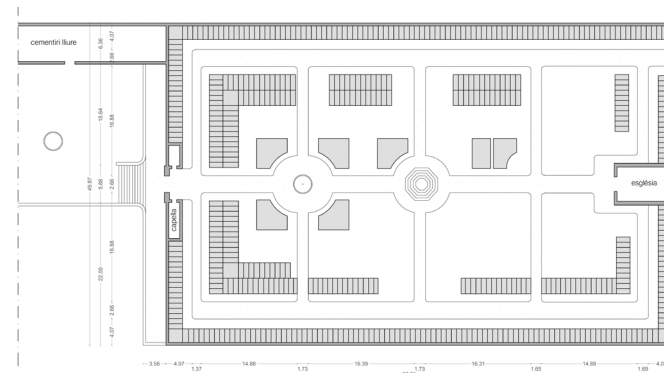


Figura 5. Planta del cementiri del Sant Crist de Badalona d'Elías Rogent i Amat (1821-1897). Font: redibuixat de l'original, C 308 / 300, Arxiu COAC Barcelona.

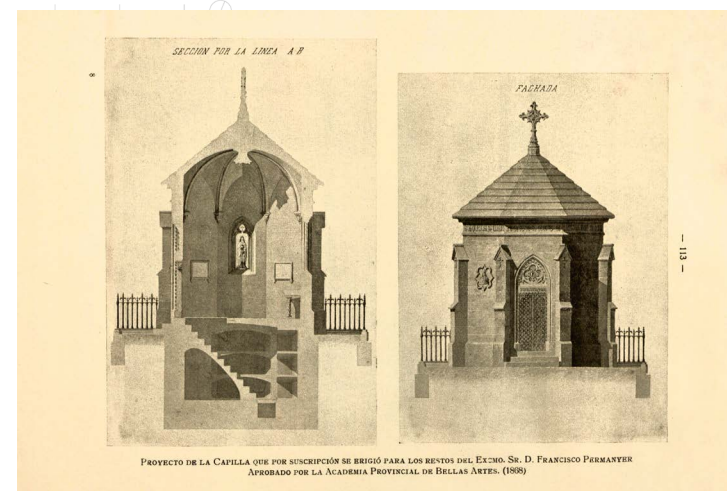


Figura 6. Projecte d'Elías Rogent per la capella de D. Francisco Permanyer (1868). Font: BASSEGODA, Buenaventura (1929). *El Arquitecto Elías Rogent*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña.

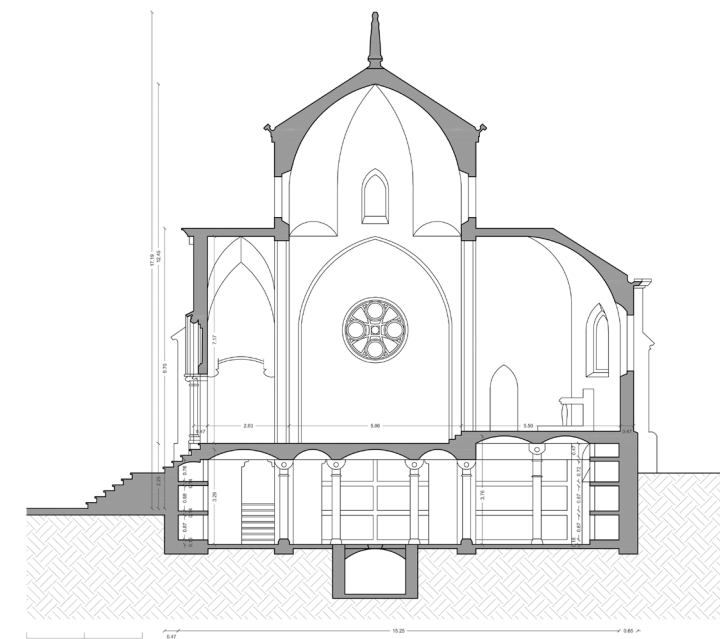


Figura 7. Secció de la capella del cementiri del Masnou de Bonaventura Bassegoda i Amigó (1862-1940) entre el 1903 i el 1910. Font: redibuixat de l'original, H 121 I / 6 / 530, Arxiu COAC Barcelona.

rambadors de rajola i algun ornament d'escaiola. Les capelles dels cementiris (figura 6 i 7) solen presentar solucions constructives lleugerament més agosarades que els anteriors amb la presència de cúpules ceràmiques (planta central), si bé la resta de solucions constructives i materials emprats són similars als dels edificis administratius, amb l'excepció de la presència d'estucs i revestiments de marbre presents als edificis religiosos.

Cal fer esment que, en general, predominen els elements metàl·lics en els sostres enfront de les solucions amb fusta. Aquest fet és atribuïble a una preferència per les estructures metàl·liques en edificis d'equipaments civils i en la percepció de salubritat que pot donar aquest material en comparació amb la fusta.

Pel que fa a les sepultures, cal fer una especial menció a l'edifici de nínxols, un tipus arquitectònic sorgit de l'evolució dels panteons simples amb diversos nivells d'enterraments sota i sobrerasant (figura 8), present en tots els cementiris de la mostra i omnipresent des del segle XIX fins a l'actualitat. La densificació que suposava l'enterrament en blocs de nínxols sovint ha estat comparada amb els blocs de pisos de veïns que densificaven la ciutat del segle XIX, en una ordenació més racional i igualitària⁶⁹ de l'espai d'enterrament, tot democratitzant i dignificant la inhumació. Aquesta densificació de l'espai dedicat a sepultures permetia, no obstant això, que l'espai destinat a superfícies enjardinades i vials fos considerable dins el recinte dels cementiris. A la taula 3, s'observa com aproximadament un terç de la superfície de la cèl·lula inicial dels recintes dels cementiris de la mostra està destinada a edificacions, mentre que dos terços són espai obert, la qual cosa afavoreix la ventilació i salubritat de l'espai.

L'estructura dels nínxols estava realitzada amb els materials propis de l'època, les separacions entre sepultures, i l'element estructural del conjunt es construïa amb murs de maó massís de 15 cm de gruix. Cadascun dels nínxols es tancava en una primera època amb revoltó ceràmic. Aquesta tècnica també emprada per resoldre l'entrebigat dels sostres dels edificis de l'època es realitzava amb una doble capa de rajola ceràmica (figura 9). Posteriorment, la construcció de nínxols es va industrialitzar i seriant, i se substitueixen els nínxols construïts in situ per mòduls prefabricats de formigó. Ja entrat el segle XX la diversificació d'elements de formigó prefabricat abasta nínxols i columbaris.

Cal dir que les dimensions dels edificis de nínxols venien regulades per normativa, tant l'alçària, amb un màxim de 6 o 7 plantes, com l'amplada i fondària. La separació entre blocs de nínxols també quedava fixada per així poder garantir unes condicions d'espai lliure adients (taula 5).

■ 69. MARTÍ I LÓPEZ, Elisa (2007). *Un passeig pel cementiri de Poblenou*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Cementiris de Barcelona.

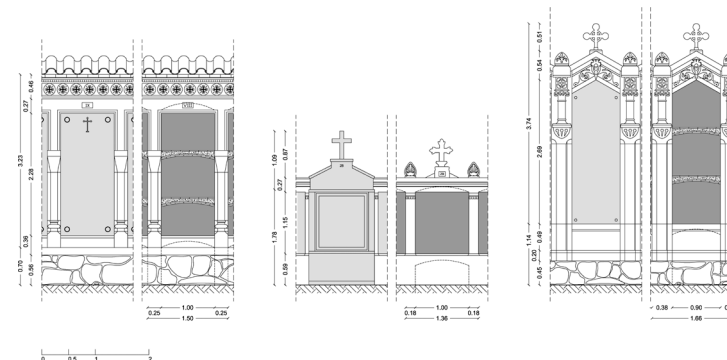


Figura 8. Alçats (amb i sense làpida) de panteons en bloc, precedent dels nínxols. En ordre, panteó bloc tipus d'Igualada (1817), panteó amb revestiment actual i en estat original de Granollers (1894), i finalment panteó d'Olot (1821). Font: elaboració pròpia.

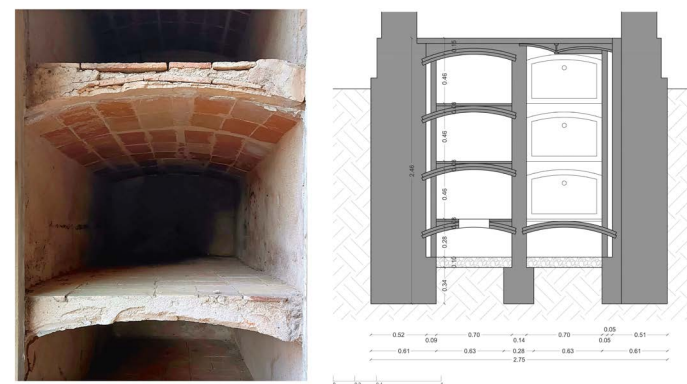


Figura 9. Vista tipus d'un nínxol amb revoltó ceràmic i plànol del detall del panteó soterrat (i reforma posterior) de la família Mandri al Poblenou realitzats per Francesc de Paula Quintana i Vidal (1892-1966). S'hi observa el detall de les sepultures realitzades amb revoltó ceràmic. Font: plànol redibuixat de l'original, C 1776 / 1, Arxiu COAC Barcelona. Foto: Estefanía Martín i Còssima Cornadó.

Taula 5. Taula resum dels trenta cementiris estudiats (per províncies) amb dades relatives exclusivament a la cèl·lula inicial projectual.

CEMENTIRIS	ANY	ARQUITECTES, MESTRES D'OBRES I ESCUPTORS RELLEVANTS	PROTECCIÓ/ CATÀLEG	SUPERFÍCIE DE JARDINS I VIALS	SUPERFÍCIE CONSTRUÏDA	S. CÈL·LULA INICIAL TOTAL (m²)
LLEIDA						
CERVERA	1807	Bonaventura Jové	BCIL/POUM PA.042-049	2.338,37 m²	1.641,33 m²	3.979,70 m²
CEMENTIRI MUNICIPAL	1809	Miguel Blay i Fábregas / Miguel i Luciano Oslé y Sáenz de Medrano	IPAC 14425	6.054,49 m²	2.127,02 m²	8.181,51 m²
BARCELONA						
VILANOVA I LA GELTRÚ	1817	Francesc Lluch i Rafecas / Josep Simó i Fontcuberta / Bonaventura Pollés / Josep Domènech i Estapà	BCIL 8025-I/ IPAC 4488	2.456,72 m²	1.713,33 m²	4.170,05 m²
MATARÓ	1817	Miquel Garriga i Roca / Antoni Rovira i Trias	BCIL 3066-I/ IPAC 8644	2.519,32 m²	818,11 m²	3.337,43 m²
IGUALADA	1817	Josep Bofarull / Celdoni Guixà / Bonaventura Bassegoda / Pau Salvat i Espasa / Josep Pausas i Coll	BCIL 4530-I/ IPAC 5732	2.590,87 m²	1.442,26 m²	4.033,13 m²
POBLENOU	1819	Antonio Ginesi / Joan Nolla / Leandre Albareda	BCIL 4159-I/ IPAC 40489	14.429,04 m²	10.651,76 m²	25.080,80 m²
OLOT	1821	Josep Llimona Bruguera / Josep Berga Boada / Joan Ferrés / Celestí Devesa / Miquel Blay	BCIL 4737-I/ IPAC 10311	7.278,57 m²	5.942,43 m²	13.221,00 m²
CANET DE MAR	1830	Josep Cabruja i Feliu / Francesc Pagès i Serratosa / Lluís Domènech i Montaner / Josep Llimona / Josep Viladomat	BPUE/ POUM B031	1.348,47 m²	604,92 m²	1.953,39 m²
BADALONA	1834	Joan Amigó Barriga	BCIL 9593-I/ IPAC 20530	2.839,57 m²	1.407,11 m²	4.246,68 m²
VIC	1834	Josep Casademunt i Torrents / Josep M ^a Pericas i Morros	BCIL 8773-I/ IPAC 24522	6.054,49 m²	2.127,02 m²	8.181,51 m²
SANT ANDREU	1834	Pere Falqués i Urpí / Agustí Domingo i Verdaguer / Frederic Marès / Leandre Albareda i Petit	CPACB	3.274,33 m²	1.844,81 m²	5.119,14 m²
VILAFRANCA DEL PENEDES	1839	Joan Torras i Guardiola / Santiago Güell i Grau / August Font i Carreras / Josep Domènech i Estapà / Antoni Pons	BCIL 8087-I/ IPAC 4944	3.692,67 m²	1.290,37 m²	4.983,04 m²
LES CORTS	1846	Pere Falqués i Urpí / Josep Viladomat i Massanas	BCIL 7192-I/ IPAC 42444	2.219,33 m²	1.533,69 m²	3.753,02 m²
MANRESA	1846	Antoni Rovira i Trias / Bernat Pejoan / Josep Llimona	BCIL 1937-I/ IPAC 32211	5.506,14 m²	2.208,43 m²	7.714,57 m²
SARRIÀ	1849	Francesc Renart i Arús / August Font i Carreras / Josep Clarà	CPACB 2232	1.077,76 m²	550,45 m²	1.628,21 m²
...						

CEMENTIRIS	ANY	ARQUITECTES, MESTRES D'OBRES I ESCUPTORS RELLEVANTS	PROTECCIÓ/ CATÀLEG	SUPERFÍCIE DE JARDINS I VIALS	SUPERFÍCIE CONSTRUÏDA	S. CÈL·LULA INICIAL TOTAL (m²)
SANTS	1852	Jaume Gustà i Bondia / Pau Gargallo	BCIL 1718-I/ IPAC 20628	2.133,41 m²	1.115,63 m²	3.249,04 m²
MARTORELL	1852	Josep Ros i Ros	SPAL DIBA 08114-117	2.512,79 m²	840,47 m²	3.353,26 m²
SANT GERVASI	1853	Joan Baptista Pons i Trabal	CPACB 2231	1.862,69 m²	1.489,45 m²	3.352,14 m²
ARENYS DE MAR	1860	Enric Sagnier i Villavecchia / Josep Llimona i Bruguera / Venanci Vallmitjana Barbany / Josep Carcassó	BIC: RI-51-0008763/ IPAC 8240	2.874,39 m²	801,33 m²	3.675,72 m²
SABADELL	1863	Maties Viñas / Miquel Pascual i Tintorer / Francesc Renom Romeu / Josep Antoni Obradors	BCIL 1463-I/ IPAC 27822	31.165,62 m²	5.577,88 m²	36.743,50 m²
HORTA	1865	Juli Maria Fossas i Martínez / Joan Bruguera i Roget / Enric Clarasó i Daudí	CPACB	2.571,75 m²	867,38 m²	3.439,13 m²
EL MASNOU	1867	Miquel Garriga i Roca / Bonaventura Bassegoda i Amigó / Josep Llimona i Bruguera	CPACB	4.809,63 m²	1.984,07 m²	6.793,70 m²
GRANOLLERS	1894	Josep Llimona i Bruguera / Enric Clarasó i Daudí	SPAL DIBA 08096-227	9.250,46 m²	2.373,24 m²	11.623,70 m²
TERRASSA	1920	Melcior Viñals i Muñoz / Joan Baca i Reixach / Joan Baca i Pericot / Josep Llimona i Bruguera	BCIL 6668-I/ IPAC 28176	12.341,66 m²	1.128,14 m²	13.469,80 m²
TARRAGONA						
CEMENTIRI MUNICIPAL	1809	Josep Maria Jujol i Gibert	BCIL 7104-I/ IPAC 42397	4.778,59 m²	2.159,01 m²	6.937,60 m²
VALLS	1861	Baudili Ribot / Pau Forès Vallvé	BCIL 6321-I/ IPAC 9765	8.821,61 m²	3.461,19 m²	12.282,80 m²
REUS	1869	Lluís Domènech i Montaner / Pere Taixés Seguí / Joan Roig i Soler	BCIL 8003	25.388,48 m²	9.508,12 m²	34.896,60 m²
GIRONA						
FIGUERES	1816	Narcís Papell / August Font / Venanci Vallmitjana / Josep Llimona i Bruguera	BCIL 9287-I/ IPAC 39354	4.913,32 m²	1.251,46 m²	6.164,78 m²
L'ESCALA	1835	Benet Cervera	BCIN: 242-MH-EN/ IPAC 268	2.193,04 m²	1.416,94 m²	3.609,98 m²
CEMENTIRI MUNICIPAL	1851	Rafael Masó	IPAC 21252	5.738,91 m²	4.289,59 m²	10.028,50 m²

La construcció del panteó familiar era una empresa tan important com la construcció d'un habitatge d'obra nova.⁷⁰ El projecte s'encarregava sovint a l'arquitecte de capçalera de la família, que disposava d'un equip d'artistes, i la seva execució era seguida pel públic general. A l'Arxiu del COAC s'hi conserva el projecte de Francesc de Paula Quintana i Vidal (1892-1966) per a l'execució del panteó (i reforma posterior) de la família Mandri al Poblenou (figura 9), així com els projectes de nínxols individuals i d'illes de nínxols per August Font i Carreras (1845-1924) al cementiri de Vilafranca del Penedès, i el d'Eusebi Bona i Puig (1890-1972) per al cementiri de Montjuïc. El cementiri de la família també era un símbol de poder i un reclam arquitectònic⁷¹ i escultòric, i no és d'estranyar l'aparició d'incomptables catàlegs⁷² i monogràfics⁷³ de làpides o monuments funeraris que van ser publicats al llarg del segle XIX i principis del XX. En el cas de Barcelona destaquen les creacions de l'escola escultòrica de la ciutat, amb noms com Rafael Atché, Joan Reynés, Rossend Nobas i, especialment, els germans Agapit i Venanci Vallmitjana.⁷⁴

L'evolució de les recomanacions presents als textos normatius, pel que fa a les solucions constructives emprades en les sepultures, incorporen aspectes del comportament dels materials i durabilitat que s'havien pogut recollir a partir de l'experiència. Les diferents regulacions dels segles XIX i XX parlen d'evitar certs materials, perquè tenen un mal comportament enfront de la humitat (figura 10) o recomanen algunes solucions constructives que protegeixen les edificacions de l'aigua de pluja, com l'existència de ràfecs de coberta.

■ 70. BOHIGAS I GUARDIOLA, Oriol (1973). «Los cementerios como catálogo de arquitectura», CAU: construcción, arquitectura, urbanismo, núm. 17, pàg. 56-58.

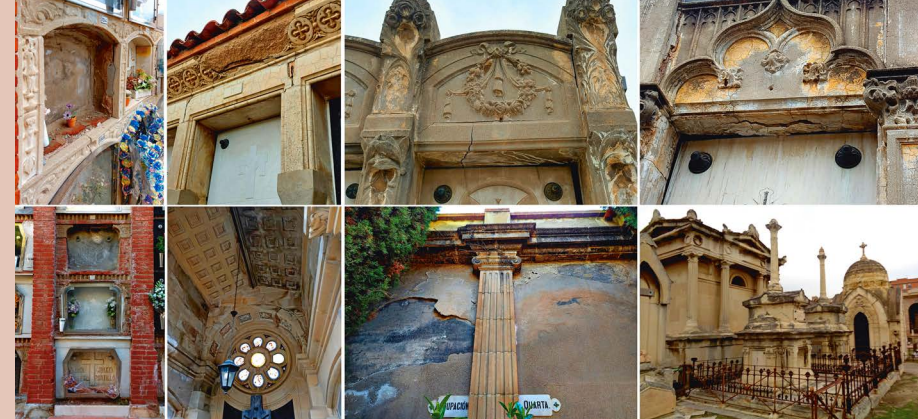
■ 71. Arxiu COAC C 1776 / 1, Francesc de Paula Quintana i Vidal (1892-1966), Panteó (i reforma posterior) de la família Mandri al Poblenou; Arxiu COAC H 102C / 7 / 3185-88, August Font i Carreras (1845-1924), Illa de nínxols a Vilafranca del Penedès; Arxiu COAC H 107 I / 1 / 102, Eusebi Bona i Puig (1890-1972), Nínxol pel sr. Rafael

■ 72. *Designs for monuments including grave stones, compartments, wall pieces and tombs on 40 plates* (1787). London: Printed for I. & J. Taylor, at the Architectural Library; DALY, César (1871). *Architecture funéraire contemporaine: spécimens de tombeaux, chapelles funéraires, mausolées, sarcophages, stèles, pierres tombales, croix, etc.* Paris: Ducher et C. Editeurs; PASINI, Francesco (c. 1920). *Lapide e monumenti funerari*. Torino: C. Crudo & C. Società Italiana di Edizioni Artistiche.

■ 73. SALVARDI, Natale (1825). *Collezione Scelta dei Monumenti sepolcrali del Comune Cimitero di Bologna*. Bologna; CIANFERONI, Corrado (c. 1920). *Cimitero del Verano in Roma. Capelle, tombe e lapidi*. Torino: C. Crudo & C. Società Italiana di Edizioni Artistiche; BORZANI, V. (c. 1920). *Il cimitero di Staglieno a Genova. Edicole funerarie isolate e contro muro, tombe, 50 tavole*. Torino: C. Crudo & C. Società Italiana di Edizioni Artistiche.

■ 74. DILLA MARTÍ, Ramon; TORRAS FREIXA, Maria (2020). *Els Vallmitjana i l'escultura moderna a Catalunya*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.

CONCLUSIONS



Per concloure, cal destacar la importància de les normatives aparegudes a finals del segle XVIII i sobretot al XIX, que establiran les bases i definiran el concepte modern de cementiri. A partir d'elles es definirà el tipus arquitectònic del que s'entendrà pel cementiri i el seu entorn. En aquest model de cementiri pren importància la sectorització de l'espai on apareixen edificis especialitzats, dissenyats a partir de la seva funcionalitat. Un altre aspecte cabdal en aquest punt és el reconeixement de les figures del metge i de l'arquitecte, com a autoritats que fixaran criteris de salubritat i durabilitat que estaran presents en el disseny dels cementiris, ocupant el rol que tradicionalment havien tingut els eclesiàstics.

Pel que fa a la concreció formal dels cementiris, els diversos tipus sorgits de la cristallització de la nova forma d'entendre el cementiri han estat vigents en el temps, atesa la seva funcionalitat basada en criteris tècnics i higiènics, i han permès successives ampliacions a mesura que era necessari i en proporcionalitat al creixement poblacional de les ciutats.

Des d'un vessant tecnològic, les tècniques emprades en cada moment han estat les disponibles per a la construcció convencional; per tant, els edificis funeraris no representen una excepció en aquest sentit. No obstant això, les edificacions especialitzades vinculades al cementiri (capelles, edificis administratius, sales d'autòpsies, panteons, etc.) poden ser exponents de qualitat arquitectònica. Per tant, el carà-

Figura 10. Mostra de les principals alteracions detectades. A dalt, vinclament d'aplaçats, carbonatació, fletxa i deformació de làpides del cementiri vell d'Igualada, a sota, capil·laritat al Prat, filtracions a Igualada, eflorescències i bombament dels revestiments del Prat, i disgregació i crosta negra al Poblenou. Foto: Estefanía Martín i Còssima Cornadó.

ter funerari dels recintes rau en les funcions específiques que s'hi desenvolupen, més que en les tècniques emprades o l'estil neoclàssic (retorn a la simbologia clàssica) imperant. Tot i això, tal com hem pogut observar en els nombrosos casos d'estudi, l'arquitectura és fortament condicionada i singularitzada per la composició del conjunt i per la racionalitat distributiva, així com per la seva ornamentació, abundantment dotada dels símbols funeraris i pel desplegament d'extensos programes iconogràfics que singularitzen les necròpolis com a veritables ciutats per a l'eternitat.

Per acabar, ens agradaria posar de manifest la necessitat de protegir i incloure en tots els catàlegs municipals els seus cementiris històrics, que salvaguarden les directrius observades en la cèl·lula inicial, en tota la seva extensió, i no només dels xiprers i dels panteons o sepultures que hi contenen i enriqueixen el recinte. En definitiva, el jardí clos, la ciutat dels morts, és un conjunt d'elements indivisibles que pot perdre significança si no es conserven i protegeixen en igual mesura cadascun d'ells.

EL PATRIMONIO FUNERARIO MÁS ALLÁ DE LAS TUMBAS SINGULARES. EL CEMENTERIO COMO PAISAJE CULTURAL

Andri Tsiouti

Introducción⁷⁵

Por definición, los cementerios son espacios de memoria con significados culturales; es decir, paisajes construidos con los recuerdos de generaciones pasadas que acogen ritos funerarios de cada cultura. Su función principal como lugares de enterramiento y de conmemoración los dota de intensidad simbólica y emocional, resultando en espacios singulares, que dejan su registro sobre el territorio y pasan a formar parte de la vida, de las costumbres, y del propio patrimonio cultural.

Los recintos funerarios siempre han tenido una relación muy estrecha con el entorno natural, creando paisajes funerarios que se han ido configurando y transformando mientras cambia el modo de vida, las costumbres y las creencias de las sociedades, constituyendo lugares vivos y dinámicos que, a menudo, atesoran simbolismos y valores sociales, antropológicos, emocionales, arquitectónicos, históricos o paisajísticos que les confieren un valor patrimonial. Son espacios de naturaleza compleja con múltiples lecturas y definidos por componentes variables como el uso funcional, las creencias y costumbres funerarias, la memoria, los valores históricos y artísticos, los simbolismos, la cultura o la fisonomía de la sociedad a la que pertenecen. Por su naturaleza, en ocasiones, tienen connotaciones negativas, sea por barreras mentales, por el dolor del fallecimiento o simplemente por distancia, desinterés o ignorancia, corriendo el riesgo de caer en el olvido y la degradación.

En 1925, el geógrafo alemán Carl Sauer acuñó la definición de paisaje cultural como: «The cultural landscape is fashioned from a natural landscape by a cultural group. Culture is the agent, the natural area is the medium, the cultural landscape is the result».⁷⁶ El concepto de paisaje ha ido evolucionando simultáneamente al concepto de patrimonio, ensanchando sus límites hasta llegar a integrar todo aquello que transforma el territorio, reconociéndose como legado de la experiencia y esfuerzo de una comunidad. Así pues, de la mera identificación de patrimonio a monumentos aislados se pasa a su interpretación como lugar de memoria, abriendo el camino hacia la valorización de paisajes cotidianos y menos significativos, tales como los recintos funerarios, por sus vínculos con la cultura y la identidad local.

En 1971, el historiador y geógrafo norteamericano Richard V. Francaviglia publicó el artículo «The cemetery as an evolving cultural

■ 75. Este trabajo ha contado desde el principio con el apoyo de mi coordinador de tesis y referente en materia de paisaje cultural Joaquín Sabaté, a quien le debo mis más sinceros agradecimientos.

■ 76. SAUER, Carl Ortwin [1925] (1969). «The morphology of landscape». En: LEIGHLY, John (ed.). *Land and Life. A selection from the writings of Carl Ortwin Sauer*. California: University of California Publications in Geography, pág. 343.

■ 77. FRANCAVIGLIA, Richard V. (1971). «The cemetery as an evolving cultural landscape», *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 61, núm. 3, págs. 501-509.

landscape»,⁷⁷ en un momento en el que los cementerios no gozaban de ningún interés, y el paisaje cultural era todavía un concepto relativamente nuevo. Sin embargo, Francaviglia se limitó a un estudio tipológico de los monumentos funerarios y de los patrones de configuración espacial de los cementerios americanos, y no tanto en su definición de paisaje cultural.⁷⁸

La definición del cementerio aportada por la historiadora Paula Andrea Parada como «una obra que ha creado el hombre, que se instala en la naturaleza, intervenida por la comunidad a través del tiempo y la historia»⁷⁹ manifiesta su relevancia como paisaje cultural. Por sus estrechos vínculos con las comunidades a las que pertenecen y por su evolución en el espacio y en el tiempo, los significados patrimoniales de los cementerios se pueden sintetizar en tres componentes básicos: arquitectura, paisaje y memoria, que aparecen, en cada ocasión, en diferentes proporciones y escalas. En este capítulo, nos detendremos a desvelar posibles patrones comunes y características singulares que atesoran algunos cementerios, a través de este triple enfoque. Para verificar la constatación anterior, organizamos el estudio en tres apartados, correspondientes a los tres ejes establecidos, centrándonos en casos reconocidos y representativos de cada tipo agrupados en pares.

El cementerio como arquitectura

La importancia que adquieren los cementerios en el imaginario colectivo hace que se conviertan, en ocasiones, en lugares de expresión artística pero también arquitectónica. Si bien tradicionalmente el interés arquitectónico de los recintos funerarios se centraba en el estudio de los panteones como arquitecturas individuales, en las últimas décadas se ha acentuado el interés por una visión del conjunto, y por aspectos como la calidad de su diseño, su integración particular con el paisaje, con la topografía, o con el tejido urbano. A partir de inicios del siglo XIX, el énfasis se solía poner en los elementos monumentales, debido a que las clases burguesas procuraban expresar su prestigio construyendo tumbas señoriales para conmemorar a sus seres queridos. No obstante, hacia finales de ese siglo, y en los albores del siglo XX, empezó a crecer la atención hacia la configuración arquitectónica del cementerio en su integridad, apostando por un diseño funcional, que armonizase con el paisaje circundante y reforzase la presencia de la naturaleza. Sin ir muy lejos, este cambio de tendencia se puede contemplar comparando dos de los cementerios más conocidos de Barcelona: el cementerio del Poblenou y el de Montjuïc (figuras 1 y 2). Por un lado, el del Poblenou, construido en su primera fase en 1775, destaca por su configuración neoclásica y cerrada y por la ausencia de interacción con el barrio o el frente marítimo. Por el otro, el cementerio de Montjuïc, construido en 1883, presenta una configuración de su conjunto definida por la topografía escarpada de la montaña y la búsqueda de integración con la ladera, así como por su interacción visual con el mar.

■ 78. RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier (2015). «Comprender la complejidad. Los cementerios como paisaje cultural». En: MARTÍN PRADAS, Antonio; CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada (coord.). *Actas de las XII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: «Sobre muertos y enterrados. Écija ante la muerte», 17-18 octubre 2014*. Écija: Asociación de Amigos de Écija, págs. 13-18.

■ 79. PARADA, Paula Andrea (2018). «Los cementerios re-conocidos como paisaje cultural de las ciudades», *Paisagens Híbridas*, vol. 1, núm. 1, pág. 114.



Figura 1. Vista aérea del cementerio del Poblenou, 1970. Fuente: Arxiu Històric del Poblenou.



Figura 2. Vista aérea del cementerio de Montjuïc. Fuente: Ayuntamiento de Barcelona.

Así pues, esta tendencia da lugar a proyectos donde el propio cementerio deviene relevante por la calidad de su diseño, la exitosa integración con el entorno, la atmósfera que consigue transmitir o la sensibilidad con la que ha sido proyectado. En el panorama internacional, destacan múltiples casos en que los espacios funerarios son lugares de expresión arquitectónica excepcional diseñados por autores reconocidos, tanto por encargo como fruto de concursos arquitectónicos, donde la arquitectura misma se convierte en la protagonista del lugar dotándolo de valores añadidos.

En 1971, el reconocido arquitecto y teórico milanés Aldo Rossi (1931-1997) —en colaboración con Gianni Braghieri (1945-)— ganó el concurso para la ampliación del cementerio de San Cataldo (figuras 3-7),⁸⁰ en las afueras de Módena. El cementerio antiguo, de estilo clasicista, fue realizado por Cesare Costa entre 1858 y 1876, y caracterizado por un edificio perimetral que encierra un gran espacio abierto. La arquitectura de Rossi destaca por la persistencia en reflejar en su obra sus teorías sobre el diseño, el espacio y la construcción, y sobre todo por la preocupación por recuperar valores y lecturas de la época clásica que se han ido reemplazando por los criterios del Racionalismo o Movimiento moderno.⁸¹ El cementerio de San Cataldo es una de las obras representativas del lenguaje singular de Rossi, en la cual se materializan sus ideas acerca de una arquitectura intemporal e inconclusa, inspirada en arquetipos de la memoria colectiva y en la que hace uso de pocos elementos en busca de una construcción lógica.

El cementerio es concebido como una ciudad para los muertos, inacabada y efímera, que pretende ser un gran monumento a la memoria colectiva, y compuesto por geometrías claras y sencillas; un lugar que la sociedad pueda apropiarse fácilmente para conmemorar a sus difuntos. Rossi refuerza la idea de la memoria y su admiración por el clasicismo usando tipologías preexistentes: una construcción perimetral en forma de U que recuerda la ordenación clásica del recinto antiguo y establece los límites con el entorno, un pórtico monumental de analogías clásicas que marca la entrada y geometrías claras y elementales. A diferencia del carácter cerrado de los antiguos cementerios, este funciona como un espacio público y accesible reforzando su significado social.

La concepción del proyecto está marcada por la experiencia personal que vivió el arquitecto tras un accidente de automóvil, que le obligó a pasar un largo tiempo en el hospital. El lento y doloroso proceso de reposición de los huesos de su propio cuerpo le hizo reflexionar sobre la conformación osteológica del cuerpo como una composición de fracturas, e intentó traspasar estas ideas a su pensamiento arquitectónico.⁸² El diseño del cementerio parte de este mismo concepto y fue concebido como un sistema similar al de un cuerpo depositado, compuesto por fragmentos que se vuelven a montar.

■ 80. Véase Rossi, Aldo (1984). *Autobiografía científica*. Barcelona: Gustavo Gili; CATLOW, H.; BREITSCHMID, M. (2012). *San Cataldo Cemetery at Modena: Aldo Rossi*. Issue 12 of Architecture history case studies. Corporis; GHIRARDO, Diane (2019). *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture*. New Haven: Yale University Press.

■ 81. SERRA LLUCH, Juan (2013). *Cementerio de San Cataldo en Módena, Italia, 1971-84*. Disponible en: <https://juaser11.blogs.upv.es/2013/06/14/cementerio-de-san-cataldo-en-modena-italia-1971-84/> [última consulta: 10 junio 2021].

■ 82. Rossi, *Autobiografía científica*, págs. 22-24.



Figura 3. El cementerio de San Cataldo en Módena, Italia. Foto: Massimo Alberici. Wikimedia Commons.



Figura 4. Fuente diseñada por Aldo Rossi en la entrada del cementerio. Foto: Luisa Bernasconi. Wikimedia Commons.

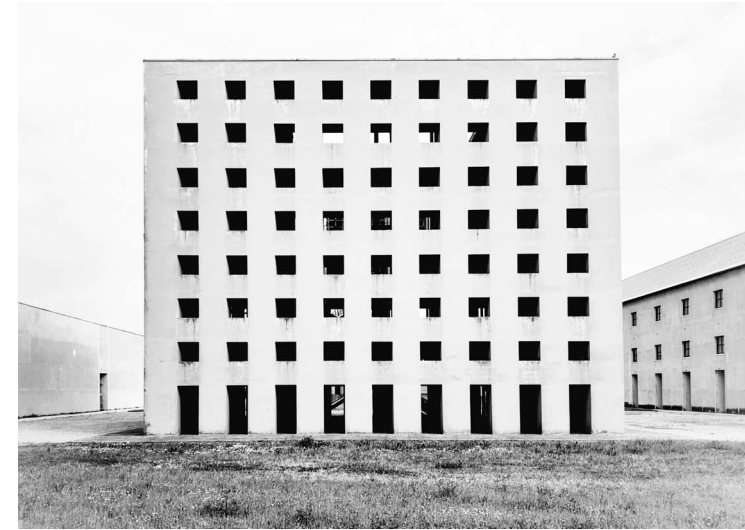
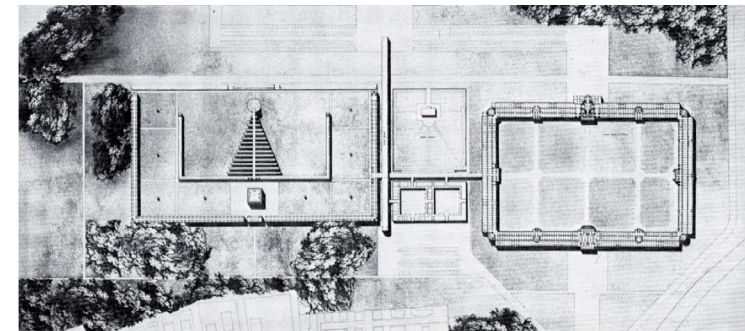


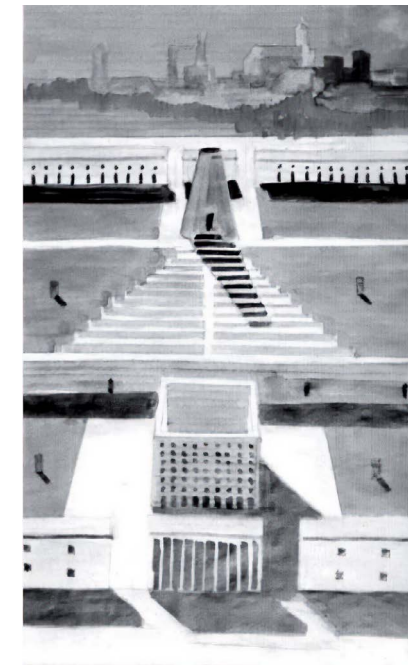
Figura 5. Cementerio de San Cataldo, cubo. Foto: Pier Luigi Dodi. Wikimedia Commons.



Figuras 6, 7. El cementerio de San Cataldo: planta y croquis del proyecto de 1973. Fuente: Rossi, Aldo (1984). *Autobiografía científica*. Barcelona: Gustavo Gili, pág. 22-24.

El conjunto se organiza mediante dos ejes perpendiculares. El eje central funciona como una columna vertebral que organiza las geometrías y el recorrido formado por el edificio perimetral de tres plantas que alberga las tumbas, el cubo del osario, el cono de la fosa central y los columbarios en forma de paralelepípedos colocados en secuencia decreciente longitudinalmente y creciente en altura. El osario o la Casa de los Muertos es el elemento destacado de la composición, coherente con el carácter inconcluso y efímero de la obra. Se materializa como un cubo vacío, simétricamente perforado con huecos cuadrados y regulares, sin techo ni ventanas, como si fuera una casa vacía o inacabada, y que ejemplifica la ausencia de vida. La conexión entre los distintos niveles se realiza a través de galerías y escaleras metálicas interiores. El tono rojo empleado refuerza su carácter protagonista, utilizando el color como estrategia plástica para diferenciarlo del entorno y potenciar su significado.

Concluido en 1984, el proyecto de Aldo Rossi quedó inacabado, pues falta por construir la torre cónica de la fosa, los columbarios y un tramo del cuerpo perimetral. Aun así, destaca como una de las obras



más remarcables del arquitecto que atrae a visitantes de todo el mundo, posicionando la pequeña ciudad de Módena en el mapa de la arquitectura contemporánea.

Otro ejemplo relevante por su calidad arquitectónica es el proyecto singular del complejo Brion en Italia, diseñado por Carlo Scarpa (1906-1978) (figuras 8-13). En 1969, el arquitecto veneciano se encargó del diseño del complejo monumental de la renombrada familia Brion —fundadora de la compañía de electrónica Brionvega— en el cementerio de San Vito d'Altivole, una pequeña ciudad cerca de Treviso.⁸³ Aunque no se trata de un cementerio en sí como el proyecto realizado por Rossi, sino de un complejo de conmemoración familiar dentro del cementerio existente, destaca como una de las obras de uso funerario más representativas en la arquitectura contemporánea. Finalizado en 1978, en un contexto rural y difícilmente accesible, el proyecto ha llegado a ser una de las obras más visitadas del arquitecto y la última que construyó antes de su muerte, en la cual convergen las ideas que fue desarrollando a lo largo de su trayectoria. Se integra en una parcela de 2.400 m² en forma de L y está situada en la parte nordeste del cementerio.

El espacio es concebido como un lugar destinado a albergar tanto la muerte como la vida que, más allá del servicio funerario, se puede interpretar como un área de paseo, contemplación y meditación. Tomando como referencia los cementerios americanos, Scarpa pretende darle el carácter de un gran parque, un espacio para los vivos que se pueda aprovechar y apropiarse por la sociedad, más allá de su uso convencional. Para cumplir con esta premisa, acentúa la presencia de la naturaleza al mismo tiempo que garantiza su integración en el paisaje rural circundante.⁸⁴ El espacio está delimitado por una alta pared de hormigón inclinada hacia el interior que le da cierta privacidad, pero que se abre en algunas partes para ofrecer las vistas, estableciendo una potente relación visual con el paisaje. El complejo Brion se convierte pues en un balcón elevado sobre la campiña desde donde se pueden contemplar los elementos más significativos del entorno: el pueblo, el extenso campo de cultivos y, en el fondo, las estribaciones de los Alpes.

La composición se articula en cinco piezas principales: los propileos —como Scarpa denomina la entrada—, las tumbas de la pareja Brion, el pabellón de los familiares, la capilla y el pabellón de meditación, posicionadas de manera que se relacionen visualmente entre sí, invitando al visitante a descubrirlas mientras atraviesa los espacios verdes.

El corredor de acceso está perforado por dos anillos entrecruzados que dejan penetrar la luz y ofrecen la primera impresión del interior. En su dimensión simbólica, los anillos conmemoran la estrecha unión conyugal de los Brion, como afirma Guido Pietropoli.⁸⁵ El propio arquitecto, en su libro *Memoriae Causa*, utiliza a su vez el término simbólico con referencia a este elemento, el cual marca el inicio del recorrido.⁸⁶ En el centro del complejo se sitúa el arcosolio, un arco

■ 83. Para más información, véase: CORRAL DEL CAMPO, Francisco del (2013). *Agua, esencia del espacio en la obra de Carlo Scarpa*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, págs. 185-247; TERNZONI, Erilde (ed.) (2006). *Carlo Scarpa. I disegni per la Tomba Brion*. Inventario. Milan: Electa; NOEVER, Peter (ed.) (2003). *Carlo Scarpa: das Handwerk der Architektur = Carlo Scarpa: the craft of architecture*. Viena: MAK, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers; ALBERTINI, Bianca; BAGNOLI, Sandro (1989). *Scarpa: la architettura in dettaglio*. Barcelona: Gustavo Gili, pág. 72-89; BELTRAMINI, Guido; ZANNIER, Italo (ed.) (2006). *Carlo Scarpa: architecture atlas*. Venecia: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, págs. 230-245.

■ 84. CORRAL DEL CAMPO, *Agua, esencia del espacio*, pág. 186.

■ 85. PIETROPOLI, Guido (2000). «Viaggio nell'altra città. Un percorso all'interno della Tomba Brion». En: BELTRAMINI, Guido; FORSTER, Kurt; MARINI, Paola (eds.). *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*. Milano: Electa, págs. 366-370.

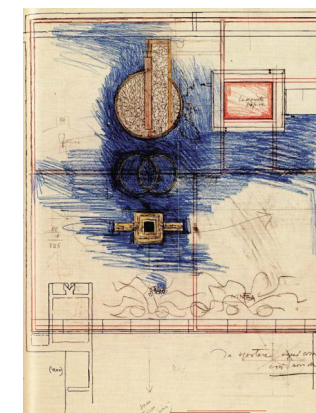
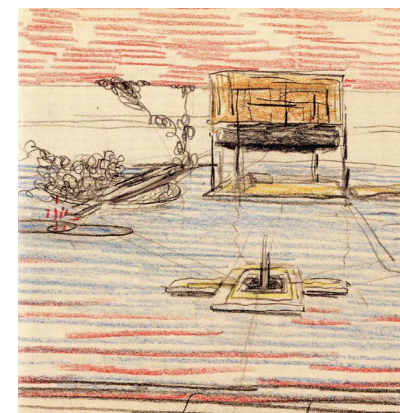
■ 86. CORRAL DEL CAMPO, *Agua, esencia del espacio*, pág. 204.



Figuras 8, 9. El complejo Brion en el cementerio de San Vito d'Altivole (Italia). Detalle del arcosolio con las tumbas y de la pared perimetral. Foto: Andri Tsiouti.



Figuras 10, 11. El complejo Brion, vista exterior e interior de la capilla. Foto: Andri Tsiouti.



Figuras 12, 13. El complejo Brion, croquis del estanque y del pabellón de meditación. Fuente: TERNZONI, Erilde (ed.) (2006). *Carlo Scarpa. I disegni per la Tomba Brion*. Inventario. Roma: Electa, pág. 215, 242.



Figuras 14, 15. Detalle del patio de la Fundación Querini Stampalia, en Venecia, y Pabellón de Italia en los «Giardini», Biennale di Venezia, donde se pueden apreciar varias características del lenguaje arquitectónico de Scarpa. Foto: Andri Tsiouti.



continuo sobre un terreno rehundido según círculos concéntricos, que recoge en un espacio protegido las tumbas de los Brion inclinadas una hacia la otra. Un fino canal conduce el agua desde el estanque del pabellón hacia el arcosolio, atravesando los propileos y convirtiéndose en una fisura que alberga la vegetación, funcionando como metáfora del transcurso de la vida, que se dirige inevitablemente hacia la muerte, donde reposa en el lugar de enterramiento. Según Scarpa, «En el cementerio, el agua es sagrada, manantial de vida que purifica a los seres vivos y da reposo al espíritu».⁸⁷ Un pasillo al oeste del arcosolio lleva a la capilla de servicio público, iluminado por cortes verticales que dejan pasar la luz natural y que generan un juego de vistas hacia el jardín y el pabellón familiar. A la capilla, casi completamente sumergida en el agua, se accede por un pequeño atrio triangular integrado en la planta cuadrada. En la parte sur, se encuentra el estanque con el pabellón de meditación y la plataforma que lo soporta, construido con metal y madera. Se trata de una pieza que flota en medio del agua para servir a la contemplación y, a su vez, está cargada de simbolismos: cielo y tierra se unen, con el agua como intermediario, para mostrar la eternidad.⁸⁸

■ 87. GIOVANARDI, Renata (2006). *Carlo Scarpa e l'acqua*. Venecia: Cicero Editore, pág. 128. Extraído de: CORRAL DEL CAMPO, 2013, pág. 189.

■ 88. CORRAL DEL CAMPO, *Agua, esencia del espacio*, pág. 247.

En la conferencia ofrecida en 1976 en Viena, el propio arquitecto comentó sobre el proyecto lo siguiente: «He tratado de poner imaginación y poesía en el trabajo, no con la intención de crear una arquitectura poética, sino crear un tipo de arquitectura que pueda emanar un sentido poético».⁸⁹ En el complejo de Brion, se aprecian las características más representativas de la arquitectura de Scarpa (figuras 14 y 15). Predomina el uso del hormigón visto como material contemporáneo que acoge de manera natural el paso del tiempo, confundiendo armónicamente con la vegetación, así como las superficies rugosas que se conjugan con la luz natural que penetra por cortes cuidadosamente realizados. Al mismo tiempo, la síntesis se enriquece por perforaciones circulares que suavizan la austeridad del hormigón, o por piezas que parecen como si fueran fragmentos. El agua, siempre protagonista en la obra de Scarpa, se usa como conector que organiza los recorridos generando reflejos, sonidos y sensaciones, y es percibida a la vez como metáfora de la vida. A esto se suma el juego de vistas mientras se atraviesa los espacios, invitándonos a descubrirlos, así como la insistencia en los detalles y la materialidad. Este conjunto de valores compone el lenguaje poético y sensible de Scarpa, dando lugar a espacios de rica complejidad que permiten diversas lecturas y maneras alternativas para experimentar el espacio.⁹⁰

Igual que el cementerio de Rossi, la riqueza arquitectónica que supone la intervención de Scarpa en el pequeño cementerio de San Vito d'Altivole lo lleva más allá de su noción tradicional como lugar de enterramiento. Esta lectura refuerza la dimensión que tienen algunos cementerios como admirables obras arquitectónicas fruto del ingenio de sus autores.

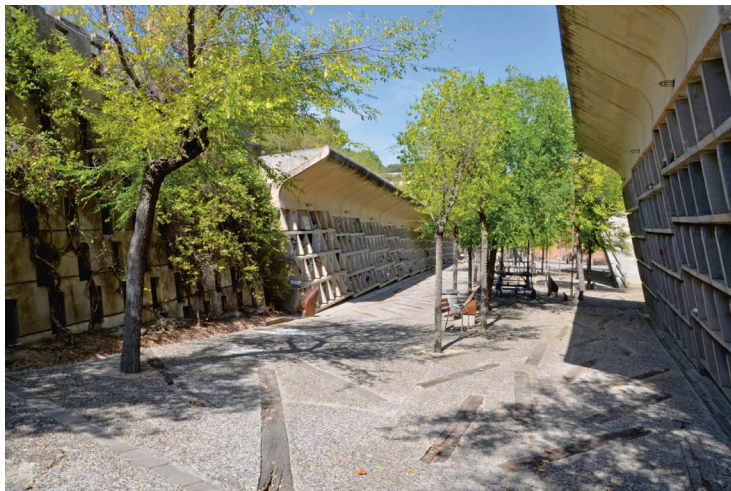
El cementerio como patrimonio paisajístico

En otras ocasiones, los cementerios adquieren su significado principal mediante la excepcionalidad del espacio físico que ocupan, sea como conjuntos paisajísticos, o como jardines urbanos. Así, los recintos funerarios se convierten en lugares de conmemoración, de emoción y de silencio, muy vinculados al territorio. En este sentido, se convierten en lugares de contemplación donde resaltan elementos paisajísticos singulares, en armonía con la arquitectura. La sensación que provoca la naturaleza se intensifica por la propia función funeraria, que acentúa la trascendencia emocional del paisaje. Siguiendo esta tendencia, en los últimos años, se ha ido formando el concepto de cementerio-parque.⁹¹ Concepto que destaca por el carácter predominante del paisaje natural, en el cual el papel de las construcciones —tumbas, capillas, límites perimetrales, etc.— se ve minimizado y los elementos naturales —árboles, arbustos, láminas de agua, etc.— se convierten en protagonistas, buscando el máximo contacto con la naturaleza y el aprovechamiento de sus efectos. La idea del cementerio-parque se ha ido haciendo cada vez más común, dando fruto a proyectos singulares donde arquitectura y paisaje se funden. Sin ir muy lejos, destaca, en la provincia de Barcelona, el Parque Cemente-

■ 89. *Can architecture be poetry?* Conferencia ofrecida en la Real Academia de Bellas Artes de Viena en noviembre de 1976. En: NOEVER, Peter (ed.) (1989). *Carlo Scarpa. The other city*. Viena: Ernst&Sohn, pág. 17. Extraído de: CORRAL DEL CAMPO, 2013, pág. 189.

■ 90. Véase: MURPHY, Richard (1991). *Carlo Scarpa & Castelvécchio*. Venecia: Arsenale; NOEVER, Carlo Scarpa: *das Handwerk der Architektur*; ALBERTINI; BAGNOLI. *Scarpa: la arquitectura en el detalle*.

■ 91. Para más información sobre la idea del cementerio-parque véase: ÁLVAREZ AGEA, Alberto; ZAZO MORATALLA, Ana (2020). «El cronotopo histórico. La forma como huella en el parque-cementerio de Igualada», *Revista 180*, núm. 45, págs. 24-37.



Figuras 16, 17.
El Parque Cementerio de
Igualada; el Cementerio
Metropolitano de
Roques Blanques
(El Papiol).
Foto: Andri Tsiouti.



rio de Igualada, diseñado por Enric Miralles y Carme Pinós y construido entre 1985-1994, o el Cementerio Metropolitano de Roques Blanques, en El Papiol, diseñado por Enric Batlle y Joan Roig (Batlleiroig arquitectes) y construido entre 1981 y 1985 (figuras 16 y 17).

Quizás, el más representativo y pionero de este tipo de espacios funerarios es el cementerio de Skogskyrkogården de Estocolmo, conocido como el Cementerio del Bosque (figuras 18-26).⁹² Fue diseñado en 1915 por Erik Gunnar Asplund (1885-1940) y Sigurd Lewerentz (1885-1975) y construido entre 1916 y 1940. El proyecto es fruto de un concurso internacional que convocó el ayuntamiento para la construcción de un nuevo cementerio al sur de la ciudad, en el barrio de Enskede, concretamente en una zona boscosa de casi cien hectáreas, y que tenía como requisito preservar la fisonomía singular del paisaje existente. La intención del comité organizador era renovar el carácter de los recintos funerarios —concebidos hasta entonces como grandes parques con avenidas arboladas y tumbas monumentales—, buscando un cementerio donde naturaleza y arquitectura se integraran. La propuesta de Asplund y Lewerentz resolvía exitosamente esta premisa.

Su intervención aparece como un volumen arbóreo denso que apenas permite intuir su contenido funerario. Consta de dos partes bien diferenciadas: un gran claro en la entrada donde se concentra la mayor parte de las construcciones y una gran superficie de bosque que se mantiene casi inalterada, ambas articuladas por caminos y espacios singulares integrados con la vegetación. La parte de las tumbas se organiza en una cuadrícula de tres calles que une las diversas entradas de norte a sur, abiertas al tráfico, y entrecruzada por calles más estrechas de este a oeste conectando los distintos sitios de enterramiento. Llama la atención el hecho de que, a diferencia de otros cementerios, el trazado urbanístico o la monumentalidad no son los protagonistas; al contrario, el propio bosque mantiene su papel predominante.

Una vez entramos, el paisaje es el que recibe a los visitantes, mientras que las tumbas se encuentran en las profundidades del bosque, distribuidas en bloques entre los árboles. Son pequeñas y homogéneas, sin ornamentos ni adornos, representando la igualdad de todos los seres humanos ante la muerte. A la derecha de la entrada principal, se encuentra el Almhöjden o la colina de la Meditación, el lugar más elevado del cementerio, accesible por un camino de grava y marcado por doce olmos que crean una metáfora del paso del tiempo. Tras pasar un rato contemplando el paisaje, sentándonos en uno de los pocos bancos que se encuentran en la cima, una escalera con peldaños de piedra nos sirve de bajada de la colina. Al lado del Almhöjden, se ubica el Jardín de la Memoria. Varias capillas —la capilla del Bosque, la capilla de la Resurrección y la capilla de la Esperanza—, edificios de servicio —como el centro de visitantes o el crematorio Woodland con sus tres capillas y un pequeño estanque— y varios elementos escultóricos se integran con el entorno natural. La capilla del Bosque, en particular, construida de madera, evidencia la intención de Asplund

⁹² Para más información, véase: ASÉS UREÑA, María (2017). *Proyectado en el tiempo. Reflexiones sobre el pensamiento de Erik Gunnar Asplund*. Trabajo final de grado. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Escuela Técnica Superior de Arquitectura; GUNNAR ASPLUND, Erik; LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel (2002). «Escritos 1906/1940». En: LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel (ed.). *Erik Gunnar Asplund*. Madrid: El Croquis, D.L.; FERNÁNDEZ ELORZA, Héctor (2014). *Asplund versus Lewerentz*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

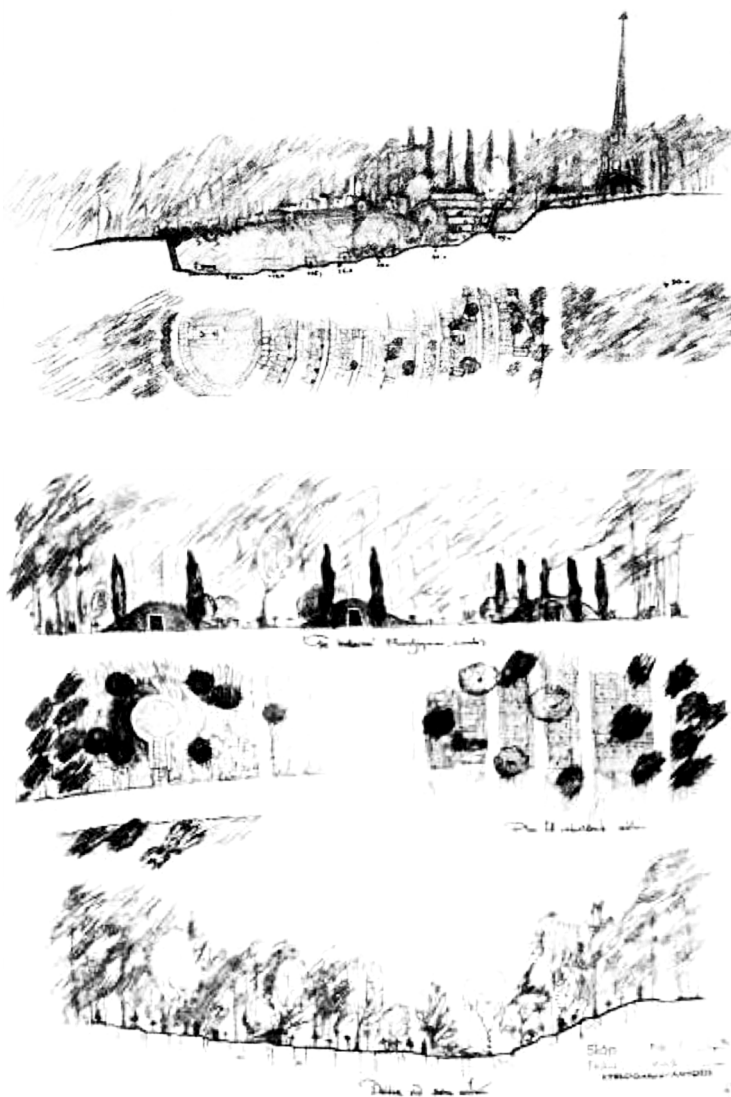


Figura 18, 19. «El Valle»; croquis para el concurso del Cementerio del Bosque; arriba: «Los Tres Montes», abajo: valle en la entrada sur. Fuente: ASÉS UREÑA, María (2017). *Proyectado en el tiempo. Reflexiones sobre el pensamiento de Erik Gunnar Asplund*. Trabajo final de grado. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, pág. 70. Recuperadas de: WREDE, Stuart (1983). *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press.

de conseguir la mayor unificación posible de las construcciones con el paisaje boscoso: la forma cónica de la cubierta, típica de las construcciones tradicionales escandinavas, evoca a los abetos que la rodean. Las doce columnas que soportan el porche de la entrada, en forma de logia, se confunden con los troncos de los árboles. En su interior, la capilla se expande en una bóveda semiesférica, pintada en blanco, sostenida por columnas de piedra e iluminada por solo dos lucernarios cenitales, sin otras aberturas.

En la composición, destaca el camino de los Siete Pozos, que conecta el bosque de la Meditación con la capilla de la Resurrección. Se trata de un largo camino marcado por abedules, pinos y píceas, pensado para ser atravesado por las personas que asisten a un funeral. Otro elemento que llama la atención es la gran cruz de granito, que Asplund coloca cerca de la entrada principal, no tanto como un símbolo religioso, sino como una alegoría al ciclo de la vida y la muerte.

La selección de materiales autóctonos, sobre todo madera de pino y piedra caliza de color gris-marrón, refuerza la integración con el entorno. En algunas partes se usa el hormigón enfoscado, sobre todo en muros perimetrales para dividir las zonas del cementerio.⁹³ Destaca además la preferencia por formas arquitectónicas puras y abstractas, sin ornamentos, siguiendo las tendencias de la arquitectura escandinava moderna y a la vez tomando referencias de la arquitectura vernácula y del clasicismo. El recinto funerario alberga además un rico ecosistema de flora y fauna salvaje, como abedules, pinos y abetos, habitados por animales como liebres, ardillas, zorros, abejas, corzos, además de numerosas aves que enriquecen el predominio de la naturaleza en el conjunto.⁹⁴ En 1994, la UNESCO incluyó el Cementerio del Bosque en la Lista del Patrimonio Mundial por su marcado valor cultural y natural, y por su destacable combinación entre arquitectura y paisaje, convirtiéndolo en un referente para cementerios posteriores.

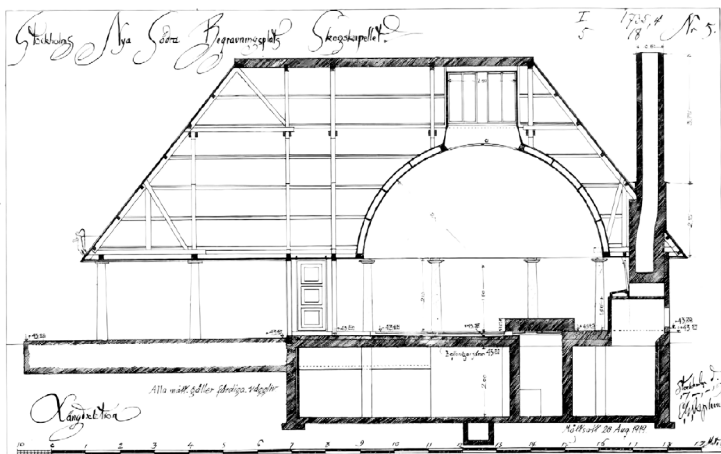
No podía faltar en este estudio el cementerio de Père-Lachaise,⁹⁵ conocido como el Cementerio del Este y situado en las afueras de París. Se trata de otro célebre proyecto caracterizado por sus valores paisajísticos que materializa la idea del cementerio-parque o, más bien, del cementerio-jardín, esta vez integrado en un contexto urbano. Fue diseñado en 1803 por Alexandre-Théodore Brongniart (1739-1813), algo más de un siglo antes que el Cementerio del Bosque, siendo el primero de su tipo en el mundo occidental que se realizó tras dos décadas de propuestas de cementerios jardín en Francia.⁹⁶ Desde su inauguración en 1804, se fue ampliando en varias fases hasta 1850, pasando de una superficie inicial de diecisiete a cuarenta y tres hectáreas. La construcción del cementerio en las afueras de París marca una importante renovación de la práctica funeraria en Francia que, en ese momento, aspira al saneamiento de las ciudades y traslada los recintos funerarios a la periferia. Para controlar los problemas de salubridad ocasionados por la superpoblación de los cementerios y por el incumplimiento de las medidas de higiene en los entierros, se busca la introducción de un entorno limpio y agradable en

■ 93. ASÉS UREÑA, María (2017). *Proyectado en el tiempo*, págs. 78-81.

■ 94. Wikiarquitectura, Cementerio del Bosque. Disponible en: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/cementerio-del-bosque/> [última consulta: 10 junio 2021].

■ 95. El nombre proviene de François d'Aix de La Chaise (1624-1709), un religioso jesuita y confesor del rey Luis XIV, que en su momento vivía en una casa situada en el lugar de la capilla del cementerio.

■ 96. ETLIN, Richard A. (1984). «Père-Lachaise and the garden cemetery», *The Journal of Garden History*, vol. 4, núm. 3, págs. 211-222.



Figuras 20, 21. La Capilla del Bosque. Fuente: ASES UREÑA, María (2017). *Proyectado en el tiempo. Reflexiones sobre el pensamiento de Erik Gunnar Asplund*. Trabajo final de grado. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, pág. 76. Recuperadas de: WREDE, Stuart (1983). *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press.



Figuras 22, 23. Vistas del Cementerio del Bosque de Estocolmo. Fotos de: Carlos Candia, Melissa Thereliz, disponibles en: <https://habitar-arq.blogspot.com/2013/02/el-cementerio-del-bosque.html> [última consulta: 10 junio 2021].



estos nuevos recintos funerarios. La abundancia de vegetación en las afueras de la ciudad sirve como práctica eficaz para la purificación del aire. Con la inauguración del Père-Lachaise, el estado francés estableció un decreto con las regulaciones relacionadas con los espacios de enterramiento.⁹⁷

El cementerio de Père-Lachaise está situado sobre una colina, en unos terrenos de la Compañía de Jesús que, tras su expulsión de Francia, pasaron a ser propiedad pública. En total, integra noventa y tres sectores, en los cuales se mezcla el diseño geométrico del jardín francés organizado en cuadrículas y calles anchas con zonas más salvajes y caminos sinuosos alineados con tumbas y memoriales, acompañados por abundantes árboles y plantas, con claras referencias al jardín inglés. Alrededor de unos cinco mil trescientos árboles forman parte de este cementerio; concretamente podemos encontrar arces, fresnos y avellanos entre otros, muchos de ellos ya centenarios. Con el cambio de las estaciones del año, su aspecto va variando, reflejando el paso del tiempo y transmitiendo el espíritu del paisaje romántico del siglo XIX. Este extraordinario ecosistema se ve enriquecido con miles de pájaros y numerosos animales en libertad.

■ 97. ALEXANDER, Kaylee P. (2018). «Père-Lachaise in 1815: A New Method in the Study of Ephemeral Funerary Monuments». En: DOSS, Erika; SNAY, Cheryl K. (eds.). *Monumental Troubles: Rethinking What Monuments Mean Today*. Notre Dame, Indiana: Midwest Art History Society and the Snite Museum of Art, pág. 16-28.



Figura 24. El Cementerio del Bosque; distribución de las tumbas. Fuente: ASÉS UREÑA, María (2017). *Proyectado en el tiempo. Reflexiones sobre el pensamiento de Erik Gunnar Asplund*. Trabajo final de grado. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, pág. 68.



Figura 25. El Cementerio del Bosque; la Colina de la Meditación. Foto: Carlos Candia, disponible en: <https://habitar-arq.blogspot.com/2013/02/el-cementerio-del-bosque.html> [última consulta: 10 junio 2021].

Las construcciones funerarias varían desde lápidas horizontales sin adornos, hasta tumbas góticas, mausoleos y sepulcros monumentales, muchos de ellos dedicados a personajes famosos,⁹⁸ así como esculturas emblemáticas que dialogan con el espléndido jardín. El cementerio se convierte pues en un museo al aire libre que contiene importantes obras de arte del siglo XIX, donde se puede pasear con tranquilidad y casi olvidando su uso funerario, a pesar de que alberga a algo más de un millón de personas.

El espacio funerario se complementa con algunos edificios de servicio con características neoclásicas y bizantinas, como el crematorio, construido en 1894 para cumplir con la creciente demanda de cremación como alternativa al enterramiento, el columbario o la capilla. Asimismo, existe un recinto islámico y otro judío, el primero inaugurado en 1857 y el segundo, en 1810.⁹⁹

La singularidad del famoso cementerio-jardín parisino empieza a atraer a visitantes desde la primera mitad del siglo XIX, que en la actualidad superan los tres millones, considerándose como la necrópolis más visitada del mundo.

■ 98. El Père-Lachaise es famoso por albergar las tumbas de importantes personajes como Eugène Delacroix, María Callas, Molière, Frédéric Chopin, Marcel Proust, Oscar Wilde y Jim Morrison, entre otros, así como importantes memoriales de la Primera Guerra Mundial.

■ 99. ALEXANDER, Kaylee P. (2018). «Père-Lachaise in 1815...», pág. 19.

El cementerio como espacio de memoria colectiva

Los cementerios son, quizás, uno de los espacios más importantes ligados a la memoria, siendo lugares físicos donde la comunidad puede conmemorar a sus seres queridos. A partir del siglo XIX, con la aprobación de la nueva legislación higienista y el favorecimiento de la sepultura individual, las construcciones funerarias empezaron a actuar como formas de distinción social, donde la burguesía, con sus tumbas monumentales y mausoleos, contrasta con las tumbas ordinarias o nichos de las clases medias y trabajadoras que, si no tienen capacidad económica para comprar una sepultura privada, acaban en las fosas comunes.¹⁰⁰

Las sepulturas, en tanto que lugares de conmemoración, adquieren aún más peso cuando se dedican a personas renombradas, que tienen una posición relevante en la memoria colectiva. Existen algunos cementerios donde la importancia de los personajes allí enterrados es el principal atractivo.

Cabe destacar el famoso cementerio de La Recoleta, en Buenos Aires, donde la comunidad argentina conserva la memoria de las personas que mayor huella han dejado en la historia y la cultura del país. Fue inaugurado en 1822 como el primer cementerio público de la ciudad, en el barrio homónimo, tras la expropiación de los terrenos ocupados por la huerta del convento de los franciscanos recoletos. En 1870, la capital argentina sufrió las consecuencias de la pandemia de la fiebre amarilla. Fue entonces cuando una parte importante de la población empezó a emigrar hacia la zona de La Recoleta, una de las partes más altas y seguras de la ciudad. Así el barrio se convirtió en uno de los más prestigiosos de la ciudad y su cementerio —inicialmente conocido como el cementerio del norte— da sepultura a personalidades célebres y prestigiosas de la burguesía argentina. Aunque en un principio se construyó como un cementerio católico, el presidente Bartolomé Mitre firmó en 1863 un decreto que permitía el enterramiento de personas de cualquier religión.¹⁰¹

El proyecto fue encargado al ingeniero francés Próspero Catelin (1764-1842), y la influencia del pionero cementerio de Père-Lachaise de París en su diseño es evidente (figuras 27-29). Se organiza en manzanas rectangulares, atravesadas por amplias avenidas arboladas y calles más estrechas alineadas con los sepulcros. En una posición central, adyacente a la entrada, se forma una amplia rotonda, con una escultura de Cristo en el medio, desde donde parten cuatro ejes simétricos, perpendiculares y diagonales que dan a las avenidas principales. Ocupa una superficie de casi 5,5 hectáreas y se divide en veintisiete sectores, que contienen alrededor de cuatro mil ochocientos setenta sepulcros. En 1881 fue remodelado y supuso la implementación de importantes mejoras: se pavimentaron las calles, se levantó el muro perimetral de ladrillo y se construyó el pórtico de la entrada de orden dórico, compuesto por cuatro columnas de doble hilera y friso ornamentado con alegorías simbólicas de la vida y la muerte.¹⁰²

■ 100. MARTÍ LÓPEZ, Elisa (s. f.). *Els cementiris del segle XIX: espais de la memòria*. Disponible en: http://ultimspaisatges.catpaisatge.net/articles/elisa_marti.php [última consulta: 22 abril 2021].

■ 101. Véase ZIGIOTTO, Diego M. (2018). *Las mil y una curiosidades del Cementerio de la Recoleta*. Buenos Aires: Ediciones B.

■ 102. MAGAZ, María del Carmen; ARÉVALO, María Beatriz (1993). «El cementerio de Recoleta. Atractivo turístico de la ciudad de Buenos Aires», *Signos Universitarios: Revista de la Universidad del Salvador*, vol. 12, núm. 24, págs. 27-42.



Figura 26. El Crematorio.
Foto: Sandro Maggi y
Silvia Checo, disponibles
en: <https://habitar-arq.blogspot.com/2013/02/el-cementerio-del-bosque.html> [última
consulta: 10 junio
2021]. © Silvia Chieco

El prestigio de las personas enterradas en el cementerio de La Recoleta se refleja en la multitud de panteones emblemáticos, mausoleos y bóvedas con ornamentos de mármol y esculturas de alto valor arquitectónico y artístico, representativos del poder económico de la burguesía argentina del siglo XIX (figuras 30-33). Más de noventa sepulcros han sido declarados monumentos históricos¹⁰³ y desde 1946 el cementerio en su conjunto se considera Museo Histórico Nacional. Se encuentran las tumbas de importantes políticos —como Eva Duarte de Perón—, escritores —Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares—, médicos, artistas, premios Nobel —Carlos Saavedra Lamas y Luis Federico Leloir—, deportistas y empresarios, todos personajes que marcaron la historia argentina.¹⁰⁴

La Recoleta atrae desde hace años un número considerable de visitantes, nativos y extranjeros, y se sitúa entre los monumentos histórico-artísticos más relevantes del país. Se estima que alrededor de dos mil turistas lo visitan cada día y a la vez atrae una importante afluencia de gente local, favorecido por su céntrica ubicación en Buenos Aires.

En otras ocasiones, los cementerios adquieren significados a nivel nacional por albergar tumbas de fallecidos en momentos históricos, sobre todo guerras u otros grandes episodios que hayan marcado la historia del país. Este es el caso del Cementerio Nacional de Arlington, en Virginia (Washington DC), el cementerio militar estadounidense que, desde su inauguración en 1864, da sepultura a las víctimas de la guerra civil y guerras posteriores (figuras 34-36). Al contrario que La Recoleta que se implanta en un contexto urbano, el de Arlington se encuentra a la orilla del río Potomac, ocupando una vasta superficie de doscientas cincuenta y tres hectáreas, con lo que adquiere el carácter de un gran parque. En este terreno, se encuentra, desde principios de la década de 1800, la Casa Arlington, propiedad de la familia Washington, hasta 1861 cuando fue ocupada por el ejército de Virginia para luego dar lugar al nuevo cementerio, ya que los recintos existentes ya no disponían de suficiente espacio para el entierro de

■ 103. Figura legal que se establece, a partir de 1940, con la creación de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos de Argentina, que desde entonces empieza a declarar muchos de los sepulcros del cementerio.

■ 104. DEJTIAR, Fabián (2016). *Cementerio La Recoleta: historia de uno de los cementerios más increíbles del mundo*. Disponible en: www.plataformaarquitectura.cl/cl/799478/cementerio-la-recoleta-historia-de-uno-de-los-cementerios-mas-increibles-del-mundo [última consulta: 8 enero 2024]



Figura 27. Pierre Courvoisier, *Vista del Cementerio de Père-Lachaise desde su entrada*, 1815. Fuente: *Vues de Paris et des environs, dessinées par Courvoisier, L. Garnerey, La Gardette* (Paris: Basset, 1815), vol. 1, n. p., pl. 6. Collection of the Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris.



Figura 28. El cementerio de Père-Lachaise. Fuente: ALEXANDER, Kaylee P. (2018). «Père-Lachaise in 1815: A New Method in the Study of Ephemeral Funerary Monuments», pág. 16. En: Doss, Erika; SNAY, Cheryl K. (eds.). *Monumental Troubles: Rethinking What Monuments Mean Today*. Notre Dame, Indiana: Midwest Art History Society and the Snite Museum of Art.

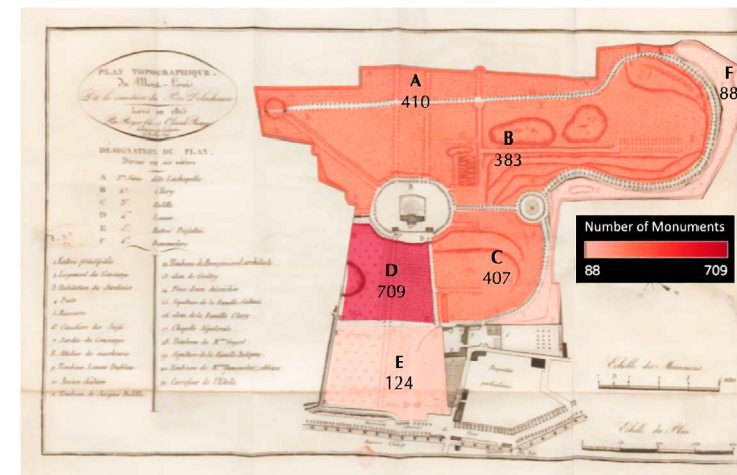


Figura 29. Número de monumentos por sector en el cementerio de Père-Lachaise. Fuente: ALEXANDER, Kaylee P. (2018). «Père Lachaise in 1815...»



Figuras 30, 31.
Cementerio de La Recoleta. Fotos: Sergio Moises Panei Pitrau, 2019. Wikimedia Commons.



Figura 32. Cementerio de La Recoleta. Foto: Andrew Currie, 2008, Wikimedia Commons.



Figura 33. Cementerio de La Recoleta. Foto: José Porras, 2010, Wikimedia Commons.



Figuras 34 y 35.
El Cementerio Nacional de Arlington, en Virginia (Washington DC). Fuente: <https://www.arlingtoncemetery.mil>; https://en.wikipedia.org/wiki/Arlington_National_Cemetery



los numerosos fallecidos en la guerra. Situado sobre una colina con vistas hacia el distrito de Columbia, y alejado de zonas inundables, el espacio se considera ideal para servir al uso funerario.

El cementerio se organiza en setenta sectores que corresponden a las diferentes etapas bélicas de las que proceden los fallecidos. Se recorre a través de calles sinuosas, adaptadas en la topografía. Las lápidas de mármol, pequeñas y sencillas, típicas del estilo americano, se funden con la vegetación autóctona, en plena armonía con el paisaje, que se convierte en protagonista. También existen columbarios, con más de cincuenta mil nichos, para los restos de los difuntos incinerados. Existen espacios singulares, sobre todo memoriales, que destacan como hitos dentro del conjunto y pautan la visita. En la cima de una colina sobresale la Tumba del Soldado Desconocido, donde fueron enterrados los soldados fallecidos en las dos guerras mundiales, en la guerra de Corea y en la guerra de Vietnam, que no se llegaron a identificar. Al lado se encuentra el Anfiteatro Memorial, un edificio revestido de mármol, de forma circular, que alberga funerales y ceremonias de conmemoración. De lo más visitado de Arlington son las tumbas de la familia Kennedy: John y Jacqueline con sus hijos, y los hermanos Robert y Edward Kennedy.

Con más de cuatrocientas mil tumbas de personas que perdieron la vida en momentos cruciales de la historia americana, árboles históricos y memoriales conmemorativos, el cementerio de Arlington es uno de los lugares más importantes del país, cargado de simbolismo y sobre todo memoria. Constituye en su conjunto un homenaje al pasado estadounidense y conmemora a las personas y eventos que marcaron la historia americana. La calidad del paisaje se compagina con los valores simbólicos, generando a los visitantes, que superan anualmente los tres millones, una experiencia singular y emocionante. Un puente que cruza el río conecta el cementerio con el conocido Monumento a Lincoln, que a su vez constituye uno de los activos turísticos más populares.

En estas últimas décadas, la creciente demanda de espacio para enterrar a los veteranos de guerra ha dado lugar a extensiones del cementerio en diferentes fases, en ocasiones criticadas por grupos ambientalistas por la destrucción de bosques de interés. Se espera finalizar una nueva extensión en 2025, conocida como el Millennium Project, que incorporará unas sesenta mil tumbas y un nuevo memorial, junto con mejoras del sistema de accesos.

La Fundación de Paisaje Cultural norteamericana (The Cultural Landscape Foundation, TCLF) lo considera uno de los paisajes conmemorativos más singulares, y en 2014 se incluyó en el Registro Nacional de Sitios Históricos.

CONCLUSIONES



El estudio de los seis proyectos seleccionados permite verificar la importante trascendencia de muchos cementerios como paisajes culturales y/o como lugares de conmemoración, dotados de valores añadidos, en los que reside su excepcionalidad. Es evidente que el triángulo arquitectura, paisaje y memoria está presente en todos los ejemplos estudiados, y lo que cambia es el peso que adquiere cada uno. Cabe resaltar la gran relevancia que llegan a tener estos cementerios y otros similares como atractivos turísticos, haciendo evidente la complejidad que caracteriza el patrimonio funerario y, por tanto, la lectura interdisciplinaria y multidimensional que requiere.

En este contexto, en los últimos años, ha crecido el interés por los recintos funerarios y su puesta en valor como recurso cultural, turístico y educativo. El turismo cultural vinculado a cementerios que va emergiendo en diferentes lugares del mundo supone un notable cambio de paradigma en cuanto a la consideración del patrimonio funerario en su integridad. La Ruta Europea de Cementerios es una de las iniciativas que puede ejemplificar esta ten-

Figura 36. Entierro con honores en el Cementerio Nacional de Arlington, en Virginia (Washington DC). Fuente: <https://www.arlingtoncemetery.mil>

dencia: desde su aprobación en 2010 por el Consejo de Europa llega a integrar sesenta y tres cementerios distribuidos en cincuenta ciudades de veinte países. Los espacios funerarios se empiezan a abrir a la ciudadanía como espacios culturales que atesoran memorias e historias compartidas, o simplemente como lugares de reposo y de contemplación del paisaje, yendo más allá de su función tradicional y sus vínculos con el dolor del enterramiento.¹⁰⁵

La existencia de multitud de cementerios que, a pesar de su significado patrimonial, se encuentran en estado de abandono y degradación, acentúa la necesidad de incentivar actuaciones eficientes para su conservación y puesta en valor como recursos culturales, turísticos y educativos, como paisajes culturales activos, aprovechados por las comunidades a las que pertenecen.

■ 105. Sobre este aspecto, véase el artículo de Adrià Terol en esta misma publicación.

ART I FAMÍLIA AL CEMENTIRI DEL POBLENOU

Isabel Coll

Introducció

El treball que presentem consisteix en una investigació basada en el departament II del cementiri del Poblenou. Aquesta recerca, iniciada a finals del 2017, ha estat realitzada juntament amb Juanjo Macías Galán, que coneix els cementiris pam a pam i que posseeix un arxiu fotogràfic que ha resultat indispensable per portar-la a terme. Els textos que detallen la recerca sobre la propietat i l'anàlisi dels monuments funeraris són escrits per qui signa aquest article.

Cal saber també que tota aquesta recerca és feta sense cap ànim de lucre, només per a la nostra satisfacció i el nostre afany de saber què amaga aquell espai funerari que alberga les despulles d'unes famílies que foren els veritables artífexs de la Catalunya comercial i industrial del segle XIX. Al costat d'aquestes famílies, tal com hem anat descobrint, també es guarden les restes de personatges ben interessants i importants en els camps científic, literari i artístic. Metges, farmacèutics, arquitectes, enginyers i, amb ells, altres personatges que, vinguts de França, portaren a Barcelona novetats en la moda, la fotografia i la perfumeria, marcant un evident canvi en la societat. Tota aquesta informació és el resultat de la recerca de més de vuit-cents cinquanta tombes, entre nínxols, tombes del peristil, arcs capella i panteons.

Al vessant històric s'hi afegeix l'estudi artístic de cada monument funerari, a través del qual se'ns revela la capacitat de l'arquitecte, mestre d'obres o escultor a l'hora d'expressar l'emoció i el caràcter que requereix un monument funerari. Val a dir que n'hem après molt i alhora hem pogut descobrir autories que fins ara eren desconegudes. Per mi ha estat difícil triar els exemples que presentàvem al simposium; en un primer moment en vaig seleccionar molts més dels que presentem aquí. D'entre tots, he fet aquesta tria, que explica diferents aspectes del nostre treball: «Ostentació o austeritat», «El monument funerari com a complement de fets històrics», «La vistositat d'un panteó i un treball deficient», «La tomba on es guarden les despulles de Josep Llimona o la necessitat d'una reivindicació».

Ostentació o austeritat

Cada tomba és l'expressió d'una individualitat, però també és la paraula d'adeu adreçada al difunt pels seus descendents. Uns, fidels a la seva opulència, troben la satisfacció de la seva vanitat (o la de la seva família) en el monument projectat; d'altres, en canvi, en semblant situació econòmica, prefereixen una tomba austera, i així ho assenyalen com a voluntat davant del notari. La identitat de la família enterrada en una tomba és tan important com l'arquitectura i l'escultura que

s'hi troba; sempre amb el convenciment que el difunt, la família i el simbolisme artístic del monument componen un tot. Arquitectes i mestres segueixen construccions originals del gòtic, dels segles XIV i XV, per donar autenticitat a la nova construcció, si bé no és estrany trobar obres en les quals l'arquitecte afegí altres elements particulars. Segons la memòria del projecte del monument, Salvador Samà i de Torrents va adquirir diverses parcel·les per aixecar el panteó. Josep Oriol Mestres, l'artífex del projecte, afirma en aquesta memòria que Samà havia tingut la idea de fer una veritable capella. Uns paràgrafs més tard, afegeix:

Tratándose de una obra que pertenece al grupo de las construcciones religiosas, he procurado darle el carácter de tal, tanto exterior como interiormente, adoptando al efecto, el género de arquitectura gótica que es tan significativo, y con arreglo al cual se han construido tan magníficas concepciones.¹⁰⁶

Tal com hem avançat, es volia donar a la capella una sensació de monumentalitat, cosa que es va aconseguir gràcies a una façana d'un gran efectisme. Reflecteix una concepció simbòlica assolida a través dels elements arquitectònics i ornamentals, que es basen en línies verticals d'una gran força ascendent. Es tracta d'una solució molt efectiva, perquè significa la unió de la terra amb el cel, el pas de la mort a la vida eterna. D'altra banda, l'arquitecte no deixa espai al voltant de l'edifici; això fa augmentar l'efecte de grandiositat, que comporta una resposta subjectiva i emocional per part de qui la contempla. Aquest efectisme s'intensifica amb la quantitat d'elements escultòrics, obra de Joan Roig i Soler, que cobreixen la façana i que trobem també a l'interior. D'aquest monument n'hem elaborat un estudi complet, basat en documents i en una profunda anàlisi documental, que amplia el que aquí exposem en síntesi.

Els orígens de la família els hem de situar a Vilanova i la Geltrú. El pare, Antoni Samà i Milà, era pagès i es va casar amb Bonaventura Martí i Carbó. Van ser pares de Jaume, Salvador, Bartomeu, Antoni, Joan i Manuel Samà i Martí.

Salvador Samà i Martí nasqué a Vilanova i la Geltrú el 13 d'abril de 1797. L'any 1809 va sol·licitar marxar a Cuba. Devia tenir, per tant, dotze anys, edat en què molts noiets deixaven la família per provar sort a l'altra banda de l'Atlàntic. A l'Havana es dedicà al comerç. El 1816, el seu germà Bartomeu també va demanar permís per poder viatjar a Cuba, amb la finalitat d'ajudar en el negoci de Salvador. Així ens ho dona a conèixer un dels documents que componen la sol·licitud:

Primeramente, que Salvador Samà, su hermano que reside en la ciudad de la Habana, con una casa de comercio establecida, le pide que pase a unirse con él a fin de darle debida instrucción en la carrera de Comercio y preocuparse que haga fortuna, entendido que el exponente se halla sin padre y su Madre,

■ 106. Barcelona, 27 de juny de 1873. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. C02.01 Panteó de la Família Samà.



Figura 1.
Autor desconegut,
*Retrat d'Ignasi Girona
i Targa.*
Autor desconegut,
*Retrat de Rita Agrafel
i Obrador*, c. 1860-
1865. Font: Wikimedia
Commons.

en un estado cuasi de no poder darle sustento. Otrosí, que el exponente no tiene otro amparo, sino el de dicho su hermano, atendido el estado de su madre, y está cargada de obligaciones. Que por el conocimiento explicado no solo de los hermanos, sino también de su madre y demás familia, afirman que verificando el pase a dicha ciudad de la Habana y unión con su propio hermano será en utilidad de los dos y sacaran a su Madre y familia del estado de miseria en que se hallan, y es verdad.

Poc després, el març del 1817, Bartomeu obtingué el passaport per marxar a l'Havana. Fer-se una gran casa al poble natal, una gran casa a Barcelona i un gran panteó eren aspiracions habituals dels anomenats *americanos*, o indians, per tal de fer visible el seu poder adquisitiu i consolidar el seu nou estatus.

Una idea ben diferent a l'hora d'escollir el tipus de monument funerari és la que trobem en el panteó que encarregà Ignasi Girona i Targa, iniciador d'una saga de comerciants, industrials i financers que dominaria el món dels negocis de la Barcelona del segle XIX (figura 1). Són moltíssimes les referències que situen Ignasi Girona i Targa com un dels principals prohoms d'aquell període de canvi tant en la indústria com en el camp de les finances i la inversió.

Ignasi Girona i Targa havia nascut a Tàrrrega l'any 1781, fill de Josep Antoni Girona i Castelltort, de família provenint de la Selva del Camp. D'aquesta població era natural Gaspar Girona, l'avi d'Ignasi, que es casà amb un targarina, Maria Antònia Castelltort. Establerts a Tàrrrega, els Girona van obrir una botiga de teixits. El casament de Josep Antoni amb Antònia Targa comportaria la possibilitat d'ampliar l'abast dels seus negocis i inversions. Quan tingué l'edat oportuna, Joan Antoni envià el seu fill a Barcelona, amb la finalitat que estudiés comerç. Acabats els estudis, Ignasi Girona i Targa passaria a tenir una de les principals cases de comerç de la ciutat i a formar part de moltes de les societats mercantils més importants de la ciutat, en molts casos com un dels primers accionistes. Així, la família Girona va passar a ser considerada com un dels pilars del món econòmic català. Segons ens dona a conèixer l'estudi del doctor Jordi Nadal, en el moment de la seva mort Ignasi Girona i Targa era el primer contribuent de Catalunya i la primera fortuna del país.¹⁰⁷

■ 107. MALQUER DE MOTES, Jordi (2000). *Tècnics i tecnologia en el desenvolupament de la Catalunya contemporània*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pàg. 346.



Figura 2. Monument funerari d'Ignasi Girona i Targa. Foto: Juanjo Macías.

Girona i Targa hauria pogut tenir el panteó més gran del departament I i l'hauria pogut guarnir amb tota l'escultura que li hauria plagut. Ell decidí tot el contrari: va demanar que la seva tomba fos extremadament austera i que el seu cos fos enterrat a la terra (figura 2). Aquest desig es va respectar: el panteó és d'una gran austeritat. Es troba en una parcel·la de petites dimensions, al mig de la qual s'erigeix una palmera que sembla que vulgui acollir i protegir els difunts que hi són enterrats. El mateix espai acull dos difunts més: Rita Agrafel i Obrador, muller d'Ignasi Girona i Targa, i Casimir Girona i Agrafel, un dels fills del matrimoni. Ignasi Girona s'havia casat en segones núpcies amb Rita Agrafel, filla d'un rellotger oriünd de Selzach (actualment Suïssa). Ignasi havia estat casat en primeres núpcies amb Antònia Agrafel i Obrador, germana de Rita. D'aquesta unió nasqueren Joan, Mercè i Antònia. En néixer la seva darrera filla, Antònia morí de part. Posteriorment, Ignasi es casaria amb la seva cunyada Rita, amb qui tindria cinc fills: Manuel, Ignasi, Jaume, Esperança i Casimir. Aquest darrer fill és el que està enterrat al costat dels pares (figura 3).

Les tres tombes són tres blocs de pedra en forma de sepulcre, trapezoidals i amb la cara superior decorada per una creu (símbol de la redempció) amb els braços acabats en forma de trifoli (símbol de la Santíssima Trinitat). Estan situats a manera d'estela funerària, ja que assenyalen el lloc on es troben enterrats els difunts. Els seus noms estan inscrits amb lletra de pal sec al costat petit de cadascuna de les tombes. La natura, que és sàvia, ha fet créixer, al mig dels tres sarcòfags de pedra, una magnífica i potent palmera, que en aquest context esdevé símbol de vida.

Rita Agrafel i Obrador morí el 31 de desembre de 1848 a la casa familiar de la plaça del Duc de Medinaceli, 1. La causa de la mort fou apoplexia. Tenia cinquanta-sis anys. El dia 4 de gener de 1849 es va publicar l'avís del funeral. Rita fou enterrada al cementiri general. Anys més tard, quan s'enterrà el seu marit, les seves despulles serien traslladades a la mateixa parcel·la. El 1867, el *Diario de Barcelona* donava a conèixer les novetats que es trobaven al cementiri. Sobre el panteó de Girona deia el següent: «Se llevó a cabo la obra del sencillo panteón de Ignacio Girona. Se compone de tres sarcófagos de piedra, destacando por su austeridad y modesta apariencia y que responden a la voluntad del difunto».



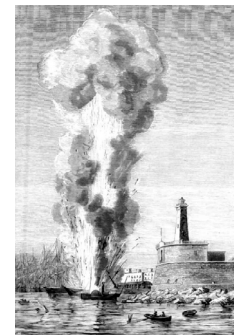
Figura 3. Retrat de Casimir Girona i Agrafer (1834-1909), c. 1860. Font: Arxiu Nacional de Catalunya. Fons Armand de Fluvià.

Ens preguntem per què es va fer el tercer sarcòfag. Potser la intenció inicial era situar-hi les despulles d'Antònia, la primera muller d'Ignasi Girona? En tot cas, el cert és que no fou així. L'any 1909 morí Casimir Girona i Agrafer. Després que les seves despulles romanguessin durant un temps en un nínxol (n. 689, departament 2), el dia 16 de maig de 1911 foren traslladades al costat de les dels seus pares.

El monument funerari com a complement de fets històrics

Són molts els exemples que podríem posar en aquest apartat, perquè cadascun d'aquests monuments, en el seu apartat *La propietat*, aporta elements prou interessants amb què s'amplia el nostre coneixement de la vida barcelonina del segle XIX. Els dos que hem triat com a mostra són especials. El primer ens permet recordar un fet que colpí la ciutat de Barcelona, mentre que el segon és una bona mostra de com les relacions entre els comerciants de Catalunya i d'Amèrica anaven més enllà de la compravenda.

El primer exemple el trobem al panteó núm. 6, monument que es troba en unes condicions nefastes. Està format per una columna ubicada sobre un pedestal esgraonat. A sobre se situa una escultura que devia representar una figura femenina sedent embolcallada per les



Figures 4 i 5. L'explosió del vapor *Express*. Publicat a: *La Ilustración Española y Americana* (1875), 30 d'agost de 1875, núm. xxxii, pàg. 124. Biblioteca Nacional de España.

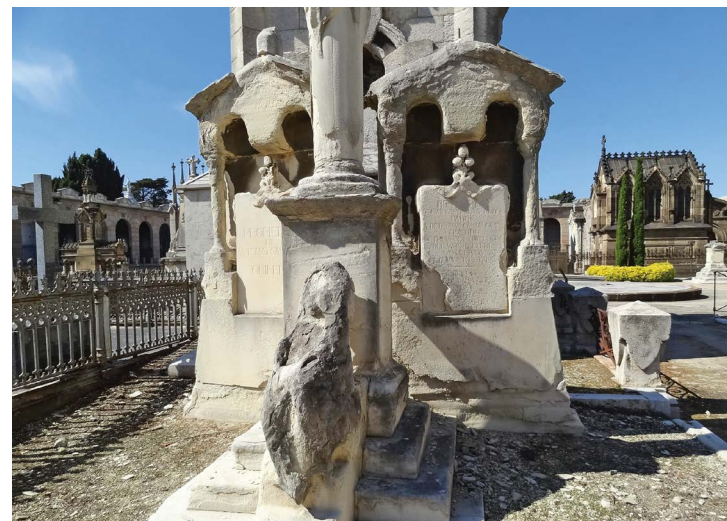


Figura 6. Panteó número 6, dedicat a les víctimes de l'explosió del vapor *Express*. Foto: Juanjo Macías

seves vestimentes, que li cobrien també la testa, simbolitzant el dolor (figures 4-9). Actualment l'escultura està totalment desfeta, erosionada pel pas del temps. A l'entrada del recinte hi ha dues tombes, una al costat de l'altra, i davant del monument hi ha enterrats els difunts dels quals es plora la desaparició.

Darrere d'aquesta construcció se situen dos templets romànics, en cadascun dels quals hi ha una làpida. En una de les làpides es van inscriure els noms dels difunts allà enterrats, i s'hi explica que la causa de la seva mort fou l'explosió del vapor *Express* al port de Barcelona, quan s'estaven carregant explosius, bombes i municions per portar-les al port de la població occitana de Seta. Una càrrega anava destinada a les tropes que estaven lluitant contra els carlins a la Seu d'Urgell. A un quart de sis de la tarda d'aquell 17 d'agost de 1875, la càrrega explotà i el vaixell s'incendià i s'enfonsà, amb un balanç de vuit morts i trenta-un ferits. La repercussió del desgraciat accident va motivar que es publicqués un opuscle amb el títol *Catástrofe del Vapor Express; Memoria narrativa de todos los actos que constituyen la delicada misión que ha venido desempeñando para procurar el alivio y socorro de los heridos y de las menesterosas familias de estos y de las víctimas: Junta de Auxilios a*

favor de las familias víctimas de aquel siniestro. D'aquesta obra, editada un any després de la catàstrofe, citarem aquest fragment:

El mar y los andenes, en una circunferencia de más de cuarenta metros al punto donde se hallaba anclado el EXPRESS, entre los millares de destrozos de que se veían cubiertos, destacaban convertidos en ardientes masas, cadáveres mutilados, miembros humanos de dudoso aspecto, sin vestigio de su ropas, totalmente desnudos y negros; trozos aún más informes casi devorados por el fuego, y multitud de heridos de astillazos, cascos, golpes, quemaduras, etc., cuyos lamentos ahogaban el grito de horror exhalado de los pechos de cuantos presenciaron ese espantoso desastre.¹⁰⁸

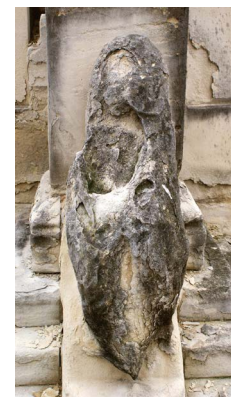
■ 108. *Catástrofe del Vapor Express; Memoria narrativa de todos los actos que constituyen la delicada misión que ha venido desempeñando para procurar el alivio y socorro de los heridos y de las menesterosas familias de estos y de las víctimas: Junta de Auxilios a favor de las familias víctimas de aquel siniestro* (1876). Barcelona: Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez y Cia.

Vam voler conèixer, per mitjà del registre de defuncions, els noms dels morts en aquella terrible tragèdia. El primer és Manuel Garcia i Torner, fill de Carles i Rosa. Era nascut a Barcelona, on vivia al tercer pis de la casa número 16 del carrer de la Mercè. Era agent comercial i estava casat amb Mercè Culleres. La causa de la mort fou «aixafament cranial». Tenia trenta-quatre anys. El segon nom és Antoni Chiqués i Francès, fill de Mus i Rita. Vivia al primer pis del carrer Major número 44, a la Barceloneta. Era mariner i estava casat amb Dolors Pujol. La causa de la mort fou «mutilació del cos».

El tercer difunt fou Josep Boldín Prieto, de Barcelona, fill de Cándido, natural d'Oliveros, i Rosa, natural de Palma. Estava casat amb Rosa Ventura. Era mariner i vivia al primer pis de la casa número 32 del carrer de la Concepció. Morí el dia 20 d'agost. El quart nom és el de Francesca Costal i Tello. Vivia al segon pis del número 38 del carrer del Roser. Era filla de Joan Costal, confiter, i Teresa, tots dos naturals de Cervera. Francesca morí el dia 19, dos dies després de l'explosió.

Dues víctimes més de l'explosió foren Joan Castellà i Rodón i Joan Castellà i Fiol, marit i fill, respectivament, de Maria Fiol, natural de Centelles, que fou qui manà aixecar el panteó. Joan Castellà i Rodón era natural de Tiana i fill de Francesc i Paula. Era tractant de vi i vivia al segon pis de la casa número 30 del carrer de Flassaders. La causa de la seva mort fou una ferida al crani. Tenia cinquanta-un anys i era el pare del següent difunt, Joan Castellà i Fiol.

Joan Castellà i Fiol era el propietari del vaixell. *L'Express* havia estat un dels primers vapors matriculats a Barcelona, tot i que, anteriorment, el vaixell havia portat els noms *Negrito* i *Galiano*. Posat a la venda en una subhasta a Bordeus, fou adquirit per Joan Francesc Castellà i Fiol. Com altres comerciants barcelonins, Castellà i Fiol considerava que la navegació a vapor tenia un gran futur, i que possibilitava uns elevats beneficis econòmics. Quan va morir tenia trenta-un anys i vivia a la casa dels seus pares, al segon pis de la casa número 30 del carrer de Flassaders. Fou enterrat el dia 18 d'agost, així que suposem que devia morir el mateix dia 17. La causa de la seva mort fou una ferida al cervell.



Figures 7 i 8. Escultura del panteó dedicat a les víctimes de l'explosió del vapor *Express*. Foto: Juanjo Macías.

Figura 9. Aspecte original de l'escultura del panteó.

El vessant artístic del panteó també ha estat part de la nostra investigació. Per damunt de tot, el que volíem era conèixer com era l'escultura que presidia el monument. La recerca no fou fàcil, però finalment en vam aconseguir una imatge.

Actualment estem investigant l'autoria d'aquesta escultura, que tan bé aconseguí plasmar la idea de dolor i de solitud que també es buscava amb la columna trencada i recoberta pel sudari.

El segon exemple que presentem és un monument ben diferent que ens permet constatar les estretes relacions entre els comerciants d'un costat i l'altre de l'Atlàntic. Es tracta de l'arc capella número 43, on trobem un arc lobulat d'estil gòtic que descansa sobre un capitell i una columna d'ordre clàssic. L'interior de l'arc l'ocupa una làpida de marbre que serveix per situar-hi una llarga inscripció:

Aquí yacen los restos del malogrado Pablo Sastre y Álamo. Regresando de Francia para Tabasco falleció en Barcelona el 3 de abril de 1855 á la edad de 24 años 2 meses 18 días. Sus amados padres D. Pablo Sastre y Mazas y D^a Merced Álamo recibieron en San Juan Bautista de Tabasco tan lamentable noticia el 2 de junio del mismo año, y como objeto de su entrañable cariño y fundadas esperanzas han llorado y lloran su prematura muerte. *Sic Deo placuit*. En testimonio de afecto y á nombre de sus citados padres, le dedican esta memoria sus sinceros amigos Miguel, Salvador y Juan Biada.

La meva investigació em va portar a un escrit titulat «Sorpresa fúnebre mexicana al Poble Nou», publicat per Mexcat (Asociación Cultural Mexicano Catalana).¹⁰⁹ Aquest text explicava que Pablo Sastre Álamo, el noi allà enterrat, era fill de Pablo Sastre Mazas, cònsol de la reina Isabel II a Tabasco, on residia des de feia unes dècades (figures 10 i 11). Es donava com a bona prova el fet que havien trobat una sentència datada el 1837 sobre un decomís de seixanta peces de mantos que el pailebot *Moc-tezuma* (propietat de Pablo Sastre Mazas) havia portat fins a Tabasco.

■ 109. Asociación Cultural Mexicano Catalana (2011), «Sorpresa fúnebre mexicana al Poble Nou», Noticias Mexcat, disponible a: <http://asociacionculturalmexicanocatalana.blogspot.com/2011/01/una-sorpresa-al-cementiri-del-poble-nou.html> [Última consulta: 24 novembre 2021].



Figura 10. Monument funerari de Pablo Sastre Álamo. Foto: Juanjo Macías.



La mateixa font ens diu que Sastre era propietari d'un bergantí. Durant la guerra amb els Estats Units, els vaixells de Sastre van rebre protecció americana, cosa que va facilitar el comerç entre Amèrica i Europa. Afegim una altra notícia que té relació amb la fortuna de Pablo Sastre Mazas, publicada a la revista *Eco del Comercio* del 6 d'agost de 1842:

En el establecimiento de inválidos de esta corte, se han recibido 2.585 reales, remitidos por el ministro plenipotenciario de S. M. en México, procedentes de un donativo hecho por don Pablo Sastre y Mazas, agente vice consular de España en tabasco [...].¹¹⁰

Em calia més informació per acabar de concretar l'origen de la família i vaig trobar noves fonts que m'ho van permetre. Una va ser la partida de naixement de Pablo Sastre Álamo. El document deia que el dilluns 31 de gener de 1831, a l'església parroquial de la Concepció de San Francisco de Campeche, província de Yucatán, s'havia batejat un nen nascut el dia 15 del mateix mes. Els seus avis per part de mare eren Josep Álamo i Nicolasa Garcia, mentre que els paterns eren Miquel Sastre i Maria Massó. Si la seva àvia es deia Massó, per què el pare de la criatura es deia Mazas? Potser constava així en un document important i preferí mantenir-lo? No ho sabem, però podem afirmar que en el document citat el nom de l'àvia del noutat queda molt clar.

Seguíem buscant per trobar més informació i vam poder localitzar un altre document rellevant, en aquest cas la partida de defunció de Pablo Sastre Álamo. S'hi indicava que, sobre la mare, únicament sabien que era de l'Amèrica Central. Eren més precisos a l'hora d'assenyalar la procedència del pare, que era natural de l'Escala, a l'Empordà. No és estrany, per tant, que sortís de Barcelona per anar a Tabasco. L'interessant article de Mexcat assenyalava que podria haver fet un viatge per diversos països europeus. La meua curiositat per trobar respostes em va portar a cercar en arxius anglesos, on vaig trobar el que volia saber. El cens d'Anglaterra i Gal·les de l'any 1851 ens indica que Pablo Sastre feia uns anys que estava residint al carrer Oxford de la ciutat anglesa de Liverpool.

■ 110. *Eco del Comercio* (1842), 6 d'agost de 1842, pàg. 3.



Aquest document també ens informa que tenia vint anys, que era comerciant, que es trobava a la ciutat com a visitant i que havia nascut a Mèxic c. 1831 (pàgina 25, registre HO107, foli 2183/606). Les dates casen bé amb l'edat de Pablo el dia de la seva mort (3 d'abril de 1855): vint-i-quatre anys, dos mesos i divuit dies. Si l'any 1851 té vint anys, el 1855 en tindrà vint-i-quatre. Pel que fa a la ciutat de Liverpool, no és estrany que la triés: era la ciutat portuària per excel·lència per al comerç amb Amèrica. S'entén, doncs, que Pablo Sastre i Mazas hi enviés el seu fill amb la finalitat que esdevingués un bon comerciant. El 1855, Pablo creia que era hora de tornar al seu país. Passant per França arribà a Barcelona, on s'havia d'embarcar cap a Mèxic. S'hostatjà a la Fonda Orient, a la rambla del Centre. Allà es va posar malalt de tisi i va acabar morint el 3 d'abril de 1855. Els seus pares no tingueren notícia de la mort del fill fins al 2 de juny. Llavors demanaren als amics Biada que es preocupessin que el seu fill tingués una tomba que honrés el seu record. Finalment, a primers de gener del 1856, es presentaren els plànols de l'arc capella, signats per l'arquitecte Josep Buxareu i pel marbrista Casoni.

Pablo Sastre Álamo ja no tornaria més a la seva casa de Campeche, una casa de gust neoclàssic amb emmarcaments petris, pels quals era coneguda com la *Casa de Piedra*. Estava situada a la plaça de les Armas. Encara en queden alguns vestigis: un arcs que es conserven en l'edifici que té la funció de cambra de diputats, situada on abans s'aixecava la casa Sastre.

Figura 11. Plaça de les Armas de Campeche. A la dreta, casa Sastre. Font: MESTRE GHIGLIAZZA, Manuel (1984). *Documentos y datos para la historia de Tabasco*. Tom I, Tabasco, UJAT, pàg. 125.

La vistositat d'un panteó i un treball deficient

El conjunt escultòric del departament II del cementiri del Poblenou ens permet adonar-nos que entre escultures d'una gran qualitat se'n troben d'altres de mediocres, mancades de caràcter, pobres d'inspiració personal. Són aspectes que queden amagats per una riquesa ornamental que, a primera vista, sorprèn i agrada. Tal és el cas del panteó que Isidora Ochoteca feu aixecar, destinat a albergar les despulles del seu marit, Joan Vias i Paloma. La nostra investigació sobre Joan Vias i Paloma ens va permetre conèixer que era fill de Jaume Vias Sardà, natural de Sant Martí Sarroca o de Sant Sadurní d'Anoia (segons diferents documents), i de Josepa Paloma i Pascual, de Sitges, els quals es casaren a Sitges el 29 de setembre de 1813. Un any més tard nasqué Joan. Després vindrien sis germans més, com hem pogut constatar a l'Arxiu Parroquial de Sitges, on malauradament no ha estat possible consultar el llibre de registre del 1814, que està perdut.

Cercant informació sobre la família vam trobar la partida de bateig de Jaume Vias i Paloma, nascut el primer de setembre de 1829. El document indica que el padrí va ser Joan Vias i Paloma i diu textualment que era nascut a Sant Pere de Ribes:

El primer de setembre de 1829, en les fonts baptismals de la parròquia de Sitges, bisbat de Barcelona, fou batejat Jaume Mariano Joaquim, nat lo dia precedent, fill de Jaume Vias, natural de Sant Martí Sarroca, i de Josepa Vias, natural de Sitges. Padrins Joan Vias, natural de Ribes, germà del batejat, i Gertrudis Sellarès, muller de Josep Vias, natural de Sitges¹¹¹.

Poc després, de ben jove, Joan Vias marxaria a Amèrica. S'establiria a Santo Domingo, on l'any 1836 s'hi va unir el seu germà Salvador, de només dotze anys d'edat. Posteriorment, Joan Vias i Paloma s'establiria a Puerto Rico. El mes de desembre del 1846, el seu germà Salvador sol·licitava poder viatjar a Puerto Rico per ajudar el seu germà Joan. Uns anys més tard, el 1850, era el germà Eusebi qui demanava permís per treballar a la tenda de comerç del seu germà Joan. A l'edat de trenta-quatre anys, Joan Vias i Paloma es casà amb Isidora Paula Ochoteca Monclova, nascuda a San Juan de Puerto Rico. Van ser pares de cinc fills: Manuel (1853), Catalina (1858) Juan (1859), Julio (1864) i Josefa (de qui no coneixem l'any de naixement, si bé sabem que morí als sis anys d'edat).

A Puerto Rico, Joan Vias i Paloma fou propietari d'una hisenda sucra, anomenada *Constancia*, que fou molt important per al desenvolupament d'aquella àrea de Puerto Rico. Vers el 1860, Joan Vias i Paloma decidí tornar al seu país d'origen, després d'haver viscut vint-i-sis anys a Puerto Rico.

La muller de Joan Vias va fer col·locar al panteó una làpida on s'hi diu que Vias havia nascut a Sitges. Tanmateix, tal com hem dit anterior-

■ 111. Arxiu Parroquial de Sitges, *Llibre de Batejos*, 1829.

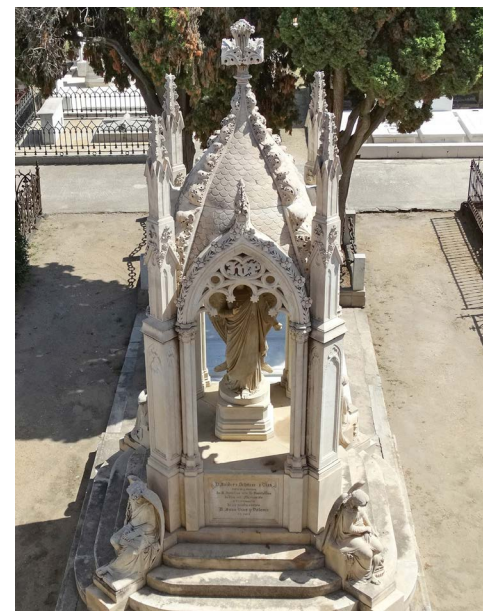


Figura 12. Panteó de Joan Vias i Paloma al cementiri del Poblenou. Foto: Juanjo Macías.

ment, un document afirma que havia nascut a Sant Pere de Ribes. De fet, des del seu naixement vivia a Sitges, que ell consideraria el seu poble. D'altra banda, la mateixa inscripció diu que Joan Vias i Paloma morí als cinquanta-set anys. Si fos així, hauria nascut el 1809. Cal recordar que nasqué el 1814 i que, per tant, havia de tenir cinquanta-dos anys. Pensem que es devia produir una confusió entre els dos nombres, dos i set, en el moment de realitzar la làpida. Això ens fa pensar en la importància i el valor de confirmar totes les dades, encara que en un primer moment puguin semblar creïbles.

Isidora Paula Ochoteca encarregà el monument a Fausto Baratta Rossi, escultor marbrista nascut l'any 1832 a Carrara, ciutat on es formà com a escultor (figures 12-19). A mitjan segle XIX es traslladà a Barcelona, on, juntament amb el seu germà Leopoldo, es va dedicar a la importació de marbres d'Itàlia. Són moltes les referències que es troben sobre l'arribada de paquets i caixes de marbre amb destinació als Baratta. Així, per exemple, el 17 d'octubre de 1852, el *Diario de Barcelona* informava que havien arribat al port de Barcelona setanta-tres lloses de marbre per als germans Baratta. El 28 de juliol de 1853 arribaren des de Carrara mil tres-cents cinquanta-quatre «*bultos de mármol*»; no se'n diu res més, de manera que tant podien ser pedres per desbastar com escultures, o peces d'un monument funerari enviat així per tal que fos muntat a Barcelona. Aquesta manera de fer ja era habitual al segle XVI, quan foren molts els monuments funeraris enviats per mar des d'Itàlia que posteriorment eren muntats a Barcelona.

La diversitat en la manera de fer, les contradiccions estilístiques, el seu caràcter italianitzant, la manca d'unitat que mostren les quatre al·legories situades a la base del monument funerari Vias i la diferència entre

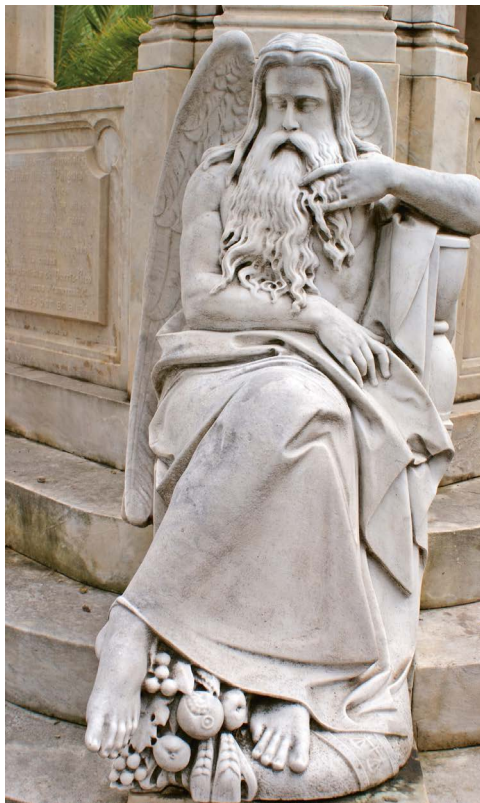


Figura 13. *Al·legoria del temps* al panteó de Joan Vias i Paloma.
Foto: Juanjo Macías.



aquestes i l'àngel que presideix el temple ens fan pensar en la possibilitat que vinguessin d'Itàlia. Aquesta idea, però, és només una suposició, ja que no coneixem en profunditat l'obra de Baratta.

El monument, acabat el 1873, consisteix en un temple format per quatre arcs apuntats. A cada un dels seus angles, s'eleva un dels quatre esvelts pinacles que augmenten la verticalitat de la construcció. A l'interior, una base quadrangular ocupa tot l'espai i a sobre se situa una imatge. Aquest espai està cobert per una volta decorada amb frondes, que s'ajunten per formar una base des d'on s'aixeca la creu, símbol de la redempció.

Aquest temple descansa sobre una base esgraonada. Als quatre angles de la base hi trobem escultures, cadascuna de les quals representa una al·legoria diferent.

Una és la representació del temps, atès que la figura recolza el braç sobre un rellotge de sorra. És fàcil que ens preguntem per què aquest símbol, que caracteritza el personatge, està tan amagat. D'altra banda, no és estrany que, en mirar l'estàtua, ens vingui ràpidament a la memòria la tan coneguda escultura de Moisès feta per Miquel Àngel. En aquella obra, el profeta té el braç recolzat sobre les taules de la llei, una posició que se segueix en l'escultura del Poblenou, si bé en comptes de les taules de la llei hi trobem el rellotge de sorra. Tant en l'una com en l'altra, els símbols que

caracteritzen el personatge es troben mig amagats. La relació entre ambdues s'entén millor si es fa la transposició de la figura, ja que el seu punt de partida hauria estat un gravat. Aquesta relació es confirma també si ens fixem en el rictus de la boca, el gran bigoti i la posició de la mà de Moisès, amb els dits posats a través de la barba.

Hom es pot preguntar: si la figura del panteó Vias és el símbol del temps, per què entre els seus peus hi ha representats uns fruits? És possible que es tractés d'una representació d'un déu fluvial i que, amb aquests atributs, representés un determinat riu, que a la vegada representaria un continent. Que coneguem, però, en cap representació del temps trobem aquest símbol associat a l'abundància o la riquesa d'una terra.

Cal recordar que Baratta havia de realitzar una font per a la plaça Reial de Barcelona. El tema que se li demanava era la representació de quatre rius de les quatre províncies catalanes, que es col·locarien a cada un dels costats. Completaven el projecte de la font quatre figures de lleons que per la boca deixaven anar aigua. Finalment, la font no es va fer com s'havia projectat, sinó que va quedar únicament amb la representació de la província de Barcelona.

Si creiem que la figura del temps era una transformació d'una idea anterior, haurem de dir el mateix sobre la que ara passem a comentar: l'al·legoria de la indústria. Una de les característiques de la representació de la indústria és que sempre s'ha fet a través d'una figura enèrgica, plena de força o d'un marcat dinamisme.

Els escultors i pintors del segle XIX representaren la indústria com un personatge (dona o home) de gran potència física. Res a veure amb la inèrcia de l'àngel del panteó.

En aquest cas, el símbol de la indústria és una figura que destaca per la tristor i la melangia que desprèn. El seu braç esquerre cau sense força, mentre que la mà dreta sosté quelcom que no veiem, però que ha quedat: una flor, que devia formar part d'una corona, i una altra flor, que l'àngel sembla sostenir amb l'altra mà. Són elements que no es podrien fer desaparèixer fàcilment. La corona simbolitza el record etern.

En aquest cas, el que fa Baratta és utilitzar una escultura que representava l'àngel del dolor, o bé l'àngel del record, que simbolitza l'abatiment per la pèrdua d'un ésser estimat. A aquesta figura hi afegeix una roda de ferro en un dels costats i ja passa a ser el símbol de la indústria.

Si així és com Baratta va simbolitzar la indústria, per a la representació del comerç va fer una cosa semblant. L'àngel que simbolitza el comerç també presenta una actitud passiva. Consisteix en una escultura asseguda, amb una actitud penserosa. La mirada, baixa, es dirigeix a la seva mà, que, sostenint una flor, reposa sobre un plec de pergamins. Aquesta figura correspon a la representació de l'àngel que escriu els noms dels justos que han mort. Ha acabat de registrar el darrer nom, però seran molts més els que hi

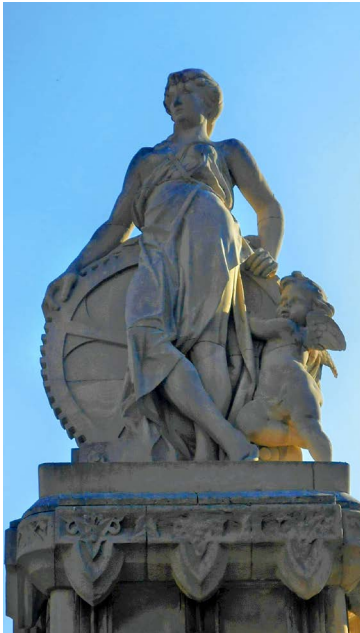


Figura 14. Agapit Vallmitjana, *La indústria* (1884). Font: Wikimedia Common



Figura 15. Al·legoria de la indústria. Foto: Juanjo Macías.



haurà d'incloure i, per tant, necessitarà molts pergamins. Aquesta és la idea que ens dona el plec de pergamins sobre el qual reposa el seu peu esquerre. La representació de l'àngel que escriu els noms dels qui han assolit la vida eterna es pot trobar en l'àngel escrivint en un pergami o bé a les pàgines del llibre de la vida. Quan algú és esborrat del llibre, significa que està destinat a morir per sempre (Apocalipsi 3,5).

El comerç sempre es representa a través d'una figura amb moviment extern i intern, mai estàtic, mirant sempre enllà, ben diferent de l'esperit que traspuja la representació de l'àngel del panteó. El plantejament d'aquest àngel no té res a veure amb la significació del comerç, que faria seves les paraules de Virgili «*vires adquirir eundo*», és a dir, «la força s'adquireix avançant». Aquest és un aspecte fonamental del comerç, basat en el moviment de vaixells i el trasllat de mercaderies. Res a veure amb la solució de Baratta, que només va canviar la ploma que típicament sostindria l'àngel a la mà dreta per un caduceu. Tots els altres elements els va deixar igual, potser pensant que ningú no se'n adonaria.



Figura 16. Al·legoria del comerç. Foto: Juanjo Macías.

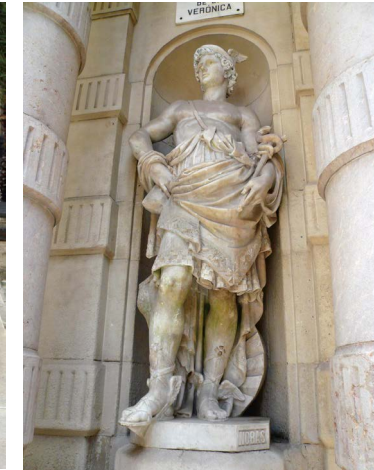


Figura 17. Rossend Nobas. *Mercuri o Al·legoria del comerç*, 1880. Font: Wikimedia Commons.

Una altra mostra de la poca cura en la significació de les escultures d'aquest panteó és el fet que es repeteix la figura de l'àngel escrivint els noms dels justos, si bé en aquest cas l'àngel escriu sobre les pàgines del llibre de la vida.

Encara no sé per quin motiu es diu que aquesta figura és l'al·legoria de la navegació. És l'única escultura que ha estat feta per representar el que es veu, sense afegits ni arranjaments malèvols. Mostra l'àngel que, seguint ordres de Déu, escriu els noms d'aquells que han merescut gaudir de la vida perdurable. A través dels seus profetes, Déu va revelar l'existència d'un llibre en què es registren els noms dels qui són justos davant de Déu, aquells que li han estat fidels fins a la mort i que, per tant, accediran a la vida eterna (Apocalipsi 3,5 i 20,15).

La mà que sosté la ploma amb què escriu està situada sobre el pit, posició que mostra acceptació i sinceritat, la convicció de qui se sent honorat de fer el que fa. Coincideix amb la representació del comerç, en què un peu reposava sobre un plec de pergamins, mentre que en aquest cas el peu descansa sobre uns llibres. El significat és el mateix en tots dos casos: són molts els pergamins i llibres que es necessitaran per anotar els noms dels justos.

Hem deixat per al final l'escultura situada dins del temple. Representa un àngel que sembla que ens miri demanant-nos silenci, a punt de posar-se el dit índex sobre els llavis. Els escultors utilitzen dues fórmules diferents per a aquesta representació: l'una, amb el dit sobre els llavis i l'altra, la que trobem en aquest cas, en què el dit està a punt d'arribar a tocar els llavis. Aquesta segona opció és, possiblement, més estètica i dinàmica. Amb aquest gest, l'àngel demana silenci i exhorta a resar per l'ànima del difunt.

Si ens fixem en la tècnica emprada en la realització d'aquestes escultures, veiem que l'escultor s'afirma com un hàbil obrer de la matèria, com un seguidor dels gustos de l'època, però amb coneixements limitats. És un savi treballador de la matèria, si bé en les seves obres hi



Figura 18. Al·legoria de la navegació.
Foto: Juanjo Macías.



Figura 19. Escultura central del panteó.
Foto: Juanjo Macías.

manca la varietat de coneixements que exigeix una bona escultura. Hi trobem a faltar una millor atenció a la representació dels cossos sota els vestits: aquest efecte està aplicat de manera maldestra, tal com es fa palès en la duresa de les representacions al·legòriques del comerç, de la indústria i del temps. La figura que presideix el temple també és exemple del que diem, però a més hauríem de destacar la desproporció dels braços, un més petit que l'altre, i la col·locació del genoll en un lloc que no li correspon.

Afortunadament, en el conjunt del cementiri del Poblenou hi ha un gran nombre d'escultures realitzades per escultors que observaven la natura i la representaven a través d'una visió personal. Són obres de grans escultors, obres que pertanyen al camp de l'escultura pròpiament dita, en les quals destaca un desig evident de treballar tots els aspectes de l'expressió i dels sentiments. Només cal assenyalar noms com els de Venanci i Agapit Vallmitjana, Josep Reynés, Rossend Nobas, Rafael Atché o Segon Vancells, entre d'altres.

D'alguns d'aquests monuments ja se'n coneixia l'autoria, mentre que en altres escultures hem hagut d'investigar per determinar-ne l'autor. Són investigacions que no vam poder explicar en la nostra dissertació en el marc del congrés sobre arquitectura funerària celebrat el mes de desembre del 2019. Esperem poder-ho fer en una altra ocasió.

La tomba on es guarden les despulles de Josep Llimona o la necessitat d'una reivindicació

La generositat dels organitzadors del simposium ens va permetre uns minuts per comentar la troballa del nínxol on es guarden les despulles de Josep Llimona i Bruguera. Sabíem que Llimona estava enterrat al cementiri del Poblenou, gràcies a la ressenya de l'enterrament que va fer *La Vanguardia*, que, entre altres coses, deia: «El cadáver del ilustre artista recibió sepultura en un nicho propiedad de la familia Llimona».¹¹² Quin era, però, aquell nínxol on es va dipositar el cos difunt de Josep Llimona, acompanyat del ram de gardènies ofert per la família? La nos-

tra investigació ens portaria fins al panteó Barrau Moreno. Aleshores vingué la pregunta: per què en aquest nínxol? El primer pas era conèixer qui havia adquirit la propietat funerària. Vam esbrinar que havia estat Magdalena Buñol i Casamitjana, que, de molt jove, es casà amb el ric comerciant Ignasi Flaquer, amb qui tingué dos fills, Raymunda i Alfons Flaquer i Buñol.

Magdalena es casaria en segones núpcies amb el fabricant Antoni Barrau i Esplugas, que passà a millor vida a les dues de la matinada del 13 de març de 1868. La causa de la mort fou «verola maligna». Tenia cinquanta-quatre anys i vivia al segon pis de la casa número 203 del carrer de Sepúlveda.

Magdalena Buñol i Casamitjana era filla de Bonaventura Buñol i de Magdalena Casamitjana i Clavell, naturals de Mataró. En quedar vídua, Magdalena Casamitjana contragué matrimoni amb Josep Bruguera i Vita, amb qui tindria una filla, Josepa Bruguera i Casamitjana, que seria germana per part de mare de Magdalena Buñol i Casamitjana.

Josepa Bruguera i Casamitjana es casaria amb Josep Llimona i Bonafont. Entre els seus fills trobem dos coneguts artistes: el pintor Joan Llimona i l'escultor Josep Llimona i Bruguera (figura 20). Una altra filla del matrimoni fou Josepa Francesca Magdalena, nascuda a les dues de la tarda del primer de febrer de 1859, a la casa número 5 del carrer del Correu Vell, que morí el dia 27 d'abril de 1861, quan tenia dos anys i tres mesos. Poc després de la mort de Josefa nasqué Alfons Josep Francesc d'Assís, que vingué al món a les deu del matí del 21 d'agost de 1861, al segon pis de la mateixa casa del carrer del Correu Vell, 5.

El 7 de maig de 1870, a les set del matí, al quart pis de la casa número 8 del carrer de la Portaferrissa, naixia Magdalena Consol Encarnació Llimona i Bruguera. La partida de naixement ens diu que el pare tenia quaranta-dos anys i la mare, trenta-tres. Tres anys després que nasqués Magdalena, el dia 21 de juny de 1873 a les cinc de la matinada, moria Josepa Bruguera i Casamitjana. La causa de la mort fou tisi pulmonar. Tenia trenta-sis anys.

La mort de Josepa deixava el pare amb fills per cuidar, situació que comportaria que la germanastra de la mare, Magdalena Buñol i Casamitjana, que era vídua, passés a ocupar-se de la casa.

Malauradament, la nena Magdalena Llimona Bruguera moriria de meningitis a un quart de dotze del matí del dia 16 d'abril de 1874, quan encara no feia un any de la mort de la seva mare. Tenia quatre anys i mig. Vivia al carrer dels Banys Nous, número 9, quart pis. Seria enterrada al nínxol del Poblenou propietat de la seva tia Magdalena. El motiu és fàcil d'entendre: no podia ser enterrada al nínxol familiar dels Llimona, ja que no havia passat el temps necessari des del darrer enterrament, el de la seva mare, Josepa Bruguera.

■ 112. «El entierro del señor Llimona» (1934), *La Vanguardia*, 1 de març de 1934, pàg. 8.



Figura 20. Ramon Casas, *Retrat de l'escultor Josep Llimona*, c. 1900. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Foto: ©Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2021.

Dos mesos més tard, el 27 de juny de 1874, a l'església del Pi, Josep Llimona i Bonafont, vidu de Josepa Bruguera i Casamitjana, es casaria amb la seva cunyada Magdalena Buñol i Casamitjana, vídua de Barrau.

Josep Llimona i Bonafont, fabricant, morí a les sis del matí del 28 de gener de 1880. La causa de la mort fou «pleura pneumònia». Tenia seixanta-tres anys i vivia al quart pis de la casa número 8 del carrer de la Portaferrixa. No està enterrat al nínxol 93 del cementiri del Poblenou.

Magdalena Buñol i Casamitjana morí el 30 d'abril de 1902. En morir vivia al pis principal de la casa número 110 de la rambla de Catalunya. Fou enterrada al cementiri de Sant Gervasi.

El nínxol propietat de Magdalena quedà per als fills Barrau-Buñol. Allà són enterrats Josep, Joan, Eduard, Antoni i Mercè Barrau i Buñol. Laureà, el fill pintor, fou enterrat a Eivissa.

Amb ells fou enterrat també Josep Llimona i Bruguera, mort el 27 de febrer de 1934, potser amb la intenció que hi fos dipositat provisionalment.

Ens cal honorar la seva memòria, fent saber que en aquell nínxol es guarden les despulles d'un dels millors escultors que ha tingut Catalunya, un artista de naturalesa ardent i sensible que ens ha deixat unes obres que demostren el seu coneixement infinit de la tècnica escultòrica, alhora que desprenen aquell sentiment apassionat de la vida i la bellesa que caracteritza els genis.

LA RECERCA DE L'ART FUNERARI.

L'ESCUPTOR EUSEBI ARNAU COM A EXPONENT

Maria Isabel Marín Silvestre

La recerca de l'art funerari a través de l'imprescindible treball de camp dels diferents cementiris de Catalunya i d'altres indrets, dels registres d'inhumacions d'aquestes necròpolis i dels expedients conservats de les obres dutes a terme; el buidatge d'hemeroteca —diaris i revistes il·lustrades—; la cerca a fons de museus, arxius documentals i fotogràfics d'institucions públiques i privades, empreses artístiques i sales de subhastes, són mitjans per poder cercar i aconseguir coneixements fidedignes dels distints professionals que hi van intervenir. Així, tenim notícies d'arquitectes, mestres d'obres, escultors, marbristes, fonedors, vitrallers, etc. —molts dels quals resten en l'anonimat—, dedicats a aquest vessant artístic que agrupa tantes tipologies: panteons capella, arcs cova, hipogeus, sepultures majors i menors, nínxols..., algunes d'elles propietat dels mateixos arquitectes i artistes. Sepultures, moltes d'elles, centenàries, algunes conservades parcialment per la destrucció d'elements degut al pas del temps i altres que han desaparegut per complet i únicament coneixem documentalment. Entre el considerable nombre de valuosos professionals hi destaca Eusebi Arnau, primordial exponent de l'escultura catalana de finals del segle XIX i del primer terç del segle XX, amb obres conservades, sobretot d'època modernista i noucentista, al cementiri de Montjuïc i a altres necròpolis catalanes.

A moltes ciutats i poblacions de Catalunya i fora d'ella hi ha notables monuments als seus recintes funeraris; magnífic fons que reflecteix les preferències artístiques dels que en vida van tenir possibilitats econòmiques i en van deixar constància, per iniciativa pròpia, o bé les seves vídues o els seus marmessors, amb un propòsit de perpetuació i reconeixement en el record; sepultures de vàlua artística que requereixen tenir una situació benestant. Així doncs, el camp funerari va ser un mitjà d'expressió per a molts professionals, molts d'ells especialitzats en arts aplicades i industrials, ja coneguts en altres àrees, que van tenir encàrrecs en els cementiris; espais monumentals a l'aire lliure que ens mostren tot tipus de concepcions artístiques i fan possible el recobriment d'una extensa nòmina d'artistes i artesans que incrementen profitosament el coneixement de l'art català.

D'entre les diferents necròpolis que hi ha a la ciutat de Barcelona, hi destaquen les del Poblenou, Sant Gervasi, Sant Andreu, les Corts, Horta i sobretot Montjuïc, inaugurada el 1883. És notori el canvi sofert als cementiris que més conec —el del Poblenou i el de Montjuïc—, en els quals en poc menys de quaranta anys és molt evident l'erosió, però també els furtus i el vandalisme.

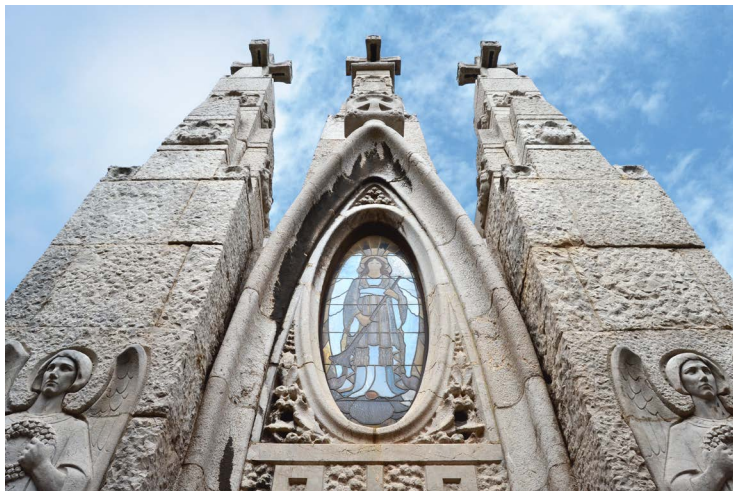


Figura 1. Panteó de Maria Robert. Sant Oleguer. 5a. Núm. 138. Sagnier. 1916. Foto: Maria Isabel Marín.

Partint de l'essencial observació de les sepultures, en el present treball ens circumscriurem sobretot en les del cementiri de Montjuïc, així com incidirem en els artistes especialitzats en arts aplicades i industrials. En el treball de camp és molt important fixar-nos en tots els elements d'una sepultura i especialment en totes les inscripcions, ja que a més del nom del propietari i altres epígrafs, és freqüent que arquitectes, escultors, marbristes i fonedors deixin reflectida la seva autoria, tot i que, de vegades, hi ha sepultures interessants sense inscripcions i únicament en coneixem parcialment els autors documentalment, com és el cas del panteó capella de Maria Robert¹¹³, projectat per l'arquitecte Enric Sagnier i acabat el 1916 (figura 1).

Després de l'observació de les sepultures, segueixen tres fonts essencials: el registre d'inhumacions, els expedients i el buidat d'hemeroteca.

El registre d'inhumacions de la necròpolis ens dona la situació exacta —agrupació, via i número—, tipus de sepultura —panteó, arc cova, hipogeu, sepultura major o menor, nínxol...—, és a dir, la classe, així com nom i cognoms, de vegades l'adreça dels primers propietaris, data d'adquisició, sovint la superfície, i la relació dels inhumats; en el cas del cementiri de Montjuïc també hi ha altres documents com ara el registre del capatàs i de l'oficina d'urbanització i obres.

Pels expedients de les obres dutes a terme, podem conèixer la sol·licitud d'adquisició de l'espai que havia d'ocupar la sepultura, la petició de construcció signada pel propietari acompanyada del projecte i moltes vegades del pressupost —ambdós signats per l'arquitecte o el mestre d'obres—¹¹⁴, la data d'acabament de l'obra en què s'expressa si s'han ajustat o s'han excedit en el pressupost, rehabilitacions posteriors, entre d'altres; o documents signats i datats pels propietaris que sol·liciten diferents permisos i paguen impostos, els quals, en algunes ocasions, deleguen les gestions a constructors i marbristes. De vegades, els pri-

■ 113. Panteó Maria Robert. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 138.

■ 114. Es conserven projectes molt acurats: Albaladejo, Arús, Bastinos, Biada projectat pel mestre d'obres Antoni Serra Pujals, Adela Labrés vídua Boada, Forgas Bayo, Cazes vídua Clavell, Dam, Carreras de Campa, Gandia vídua Ferrer, Rabassó, Gassol, Batlló Batlló, mostra d'alguns panteons més antics del cementiri, entre molts altres.

mers projectes sofreixen canvis importants sobretot en els elements no estructurals; és el cas dels panteons Llibre¹¹⁵ del 1888, amb una distingida escultura d'àngel de Josep Campeny, o Dam,¹¹⁶ projectat per Josep Puig i Cadafalch el 1897, dels quals el primer projecte era de l'arquitecte Antoni Rovira Rabassa. N'hi ha alguns en què el disseny ha sofert lleugers canvis com és el cas del panteó dels germans Joan i Maria Montobbio¹¹⁷ creat per Sagnier el 1898, i altres, com ara el panteó Niquet,¹¹⁸ projectat pel mestre d'obres Domènec Balet i el seu fill, l'arquitecte Josep Balet Duran el 1895 amb l'escultura *Dolor*,¹¹⁹ o *Tristesia*¹²⁰ d'Enric Clarasó, o l'arc cova Fornell Torrabadella¹²¹ que segueixen fidelment els projectes originals.

Generalment els pressupostos que signen arquitectes i mestres d'obres reflecteixen tots els camps artístics implicats en el projecte, però en la relació i despesa de cada intervenció no hi ha cap nom propi d'escultor, vidrier, serraller, entre d'altres. Coneixem el cost però no el nom del seu autor i aquesta informació tan rellevant ens la donen, moltes vegades, els diaris i les revistes il·lustrades; així doncs, és fonamental el seu buidatge incidint en la premsa entorn dels dies de Tots Sants, entre el 28 d'octubre i els primers dies de novembre. En ells s'informa de les obres dutes a terme als cementiris de Barcelona en general però també precisen les obres realitzades pels particulars durant l'any; són una bona font, ja que proporcionen l'emplaçament, el nom del propietari i —aproximadament fins al 1910— els seus autors: arquitecte, mestre d'obres, escultor, marbrista, i en algunes ocasions —quan es tracta de sepultures molt notables— els mosaïstes, serrallers, fonedors o vitrallers. De vegades indiquen si l'obra està en construcció o si està acabada. Un altre material important per consultar són les revistes il·lustrades, que a part d'informació escrita proporcionen imatges.

A més de revisar la bibliografia sobre art funerari i monografies d'artistes i arquitectes en biblioteques especialitzades com ara la de Cementiris de Barcelona al Museu de Carrosses Fúnebres, és convenient examinar els arxius documentals i fotogràfics dels familiars dels artistes i arquitectes de vegades dipositats en museus i en arxius com ara el Museu Nacional d'Art de Catalunya, l'Arxiu Nacional de Catalunya, l'Arxiu del Col·legi d'Arquitectes, el fons fotogràfic Mas a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, entre altres, així com d'empreses com ara la foneria Codina Hermanos, hereus de la foneria artística Masriera que conserva parcialment els registres d'encàrrecs, i entre tots ells, els de tipus funerari per Barcelona, Sant Feliu de Guíxols i ciutats espanyoles com ara Madrid, Ourense, Oviedo o Toledo.

Reconeguts arquitectes van construir grans panteons però, de vegades, no van defugir projectar sepultures senzilles on destaca l'escultura o les arts aplicades i no pas la part constructiva. N'és un exemple l'hipogeu Valls i Vicens,¹²² projectat per Lluís Domènech i Montaner, on a la lauda hi ha gravat el nom de l'arquitecte i de la foneria Masriera, no el de l'autor del model, l'escultor Enric Llàcer.¹²³

■ 115. Panteó Llibre. Via Santa Eulàlia. Agrupació 1a. Núm. 7.

■ 116. Panteó Dam Montells. Via Sant Josep. Agrupació 2a. Núm. 52.

■ 117. Panteó Montobbio. Via Sant Francesc. Agrupació 6a. Núm. 4 i 5.

■ 118. Panteó Niquet. Via Sant Oleguer. Agrupació 4a. Núm. 3.

■ 119. *Enciclopedia Universal Ilustrada* (1908-). Madrid: Espasa-Calpe. SA, vol. 13, pàg. 631; Clarasó, *Escultures* (1925). Pròleg de Santiago Rusiñol. Barcelona: Antoni López, llibreter.

■ 120. Opisso, Alfredo (1900). «*Arte y artistas catalanes*. Enrique Clarasó», *La Vanguardia*, pàg. 40-41.

■ 121. Arc cova Fornell Torrabadella. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 44.

■ 122. Hipogeu Valls Vicens. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 1.

■ 123. Llàcer va modelar amb Arnau part de les portes del Seminari de Comillas, obra dirigida per Domènech i Montaner entre el 1889 i el 1893; el 1902 va col·laborar en la decoració de Villa Labat amb Arnau, i en el tron de la Reina dels Jocs Florals del 1908, projectats per Puig i Cadafalch.



Figura 2. Panteó Coromina. Sant Oleguer. 5a. Núm. 33. Vitralls Rigalt & Granell. 1907. Foto: Maria Isabel Marín.



Figura 3. Panteó Sadurní Díaz. Sant Oleguer. 5a. Núm. 145. Vitralls que han desaparegut. Foto: Maria Isabel Marín.

No es conserven tots els expedients d'adquisició i construcció d'obres i, de vegades, no de totes les sepultures rellevants se'n dona notícia a la premsa o a les revistes il·lustrades; per tant, insistim que és essencial en el treball de camp l'observació detinguda de cada sepultura on generalment hi ha el nom de la família, i a la part inferior, a banda i banda de la porta d'accés als panteons i arcs cova, el nom de l'arquitecte o del mestre d'obres i del constructor o del picapedrer. Els escultors modelistes acostumen a signar a la base de les figures —les quals si estan enlairades no es poden visualitzar—, i els marbristes, als extrems inferiors de les laudes sepulcral.

Depenent del material o tipus de pedra —de Vinaixa, de Montjuïc, etc.—, el pas del temps, el vent o la humitat, les sepultures estan més o menys erosionades, sobretot en les parts més febles com són els pinacles en les d'estil neogòtic. En són un exemple els del panteó de Francesca Seycher vidua de Gener¹²⁴ del 1904 projectat per Josep Majó, o la filactèria del panteó del mateix arquitecte Rovira Rabassa¹²⁵ del 1892. Un altre exemple d'important erosió es troba a la part superior del panteó Malagrida¹²⁶ del 1910, mentre que el seu interior està magníficament conservat.

Les arts aplicades destaquen en moltes sepultures per la riquesa, diversitat i qualitat dels treballs. No és habitual que els vitrallers signin els seus treballs, i en cas d'estar signats és difícil visualitzar-ho. Coneixem que els dels panteons Olano Iriondo¹²⁷ del 1896 i dels germans Collaso del 1901 van ser realitzats per Antoni Rigalt, i que el 1907, associat amb Jeroni Granell —empresa catalana molt important en aquesta especialitat—, van crear els del panteó Coromina (figura 2)¹²⁸ —sumptuós model d'arts aplicades situat en una de les millors zones del cementiri—; també trobem al cementiri de Santa Isabel, de Vitòria, la signatura d'Antoni Rigalt en els vitralls d'un panteó. D'altra banda, els vitralls, en ser el material més fràgil, han sofert importants estralls sobretot pel que fa al vandalisme, que en pocs anys ha destruït aquest tipus d'obra que tan ben integrada està als panteons capella. N'és un exemple el panteó Sadurní Díaz,¹²⁹ que no fa gaire anys tenia uns bonics vitralls policromats i a l'àcid que han desaparegut completament (figura 3). No és corrent que dins els panteons o arcs cova hi hagi pintures, però hi ha algunes excepcions com ara les d'Adrià Gual del 1918 a l'arc cova Batlló Suñol,¹³⁰ aquest mateix artista va realitzar un parell de simbòlics plafons decoratius entorn del 1901 per a l'interior d'una capella funerària del cementiri de Tarragona, representant l'*Àngel de la vida* i l'*Àngel de la mort*.¹³¹ Els esgrafiats tampoc no són una tècnica artística usual a l'exterior dels panteons; coneixem els del panteó Portabella,¹³² ja previstos al projecte original del mestre d'obres Domènec Balet el 1892, obra de Ferran Xumetra en el dibuix i d'Enric Clarasó en l'execució.

El mosaic és prou present al cementiri, sobretot a l'interior de panteons i arcs cova o bé a l'exterior, degudament preservat. És notable el mosaic d'origen italià¹³³ del panteó de Manuela Gandia vidua Ferrer¹³⁴ del 1884 —un dels més antics— projectat pel mestre d'obres Jeroni Granell Mundet; així com el de l'arc cova Clapers Berenguer,¹³⁵ rellevant

■ 124. Panteó Francesca Seycher vidua Gener. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 71.

■ 125. Panteó Antoni Rovira Rabassa. Via Sant Francesc. Agrupació 8a. Núm. 8.

■ 126. Panteó Malagrida. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 91.

■ 127. Panteó Olano Iriondo. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 11.

■ 128. Panteó Coromina. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 33.

■ 129. Panteó Sadurní Díaz. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 145.

■ 130. Arc cova Batlló Suñol. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 165.

■ 131. PUJOL I BRULL, J. (1901). «Arte é industria», *Arquitectura y Construcción*, any V, novembre de 1901, núm. 112, pàg. 328, 329, 341 i 342.

■ 132. Panteó Portabella. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 12.

■ 133. Havia estat exposat a la Sala Parés. *Diario de Barcelona* (1884), 1 de novembre de 1884, núm. 306, pàg. 12499.

■ 134. Panteó Manuela Gandia vidua Ferrer. Via Santa Eulàlia. Agrupació 2a. Núm. 6 i 7.

■ 135. Arc cova Clapers Berenguer. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 168.

i prolix treball del 1920 de Josep Triadó, conegut sobretot com a exlibrista i pintor; de Lluís Bru els del panteó Costa i Macià de Lloret de Mar, de l'arc cova Millan Minguell¹³⁶ o de l'hipogeu del mateix mosaïsta Bru (figura 6)¹³⁷ del 1935, del qual també n'hi ha a l'entrada del cementiri de Cardedeu; i de l'arc cova de Josep Parcerisa¹³⁸ del 1935, entre altres molts exemples.

Els metalls són materials ben presents als cementiris, tant el ferro com el bronze en cadenes, peveters, creus, i altres elements rellevants o bé, de vegades, únicament complementaris. Són notables els treballs de ferro de les portes de l'arc cova Batlló Batlló¹³⁹ de Pere M. Sancristòfol, projecte de l'arquitecte Josep Vilaseca del 1889; d'Escorsa al de Camps¹⁴⁰ del 1888; de Josep Basons al panteó Sojo Escardó¹⁴¹ del 1893 projectat per Miquel Pascual Tintorer, al de la família Godó i al dels germans Collaso; d'Esteve Andorrà i Francesc Tiestos al de la Riva¹⁴² del 1894, projectat per l'arquitecte Antoni Maria Gallissà; del de Marià Regordosa¹⁴³ del 1895, projectat per l'arquitecte Pascual; de R. Gelabert i Esteve Andorrà¹⁴⁴ al d'Olano Iriondo; de Manuel Ballarín al Costa i Macià de Lloret de Mar o al d'Anselm Coma¹⁴⁵ del 1904, projectat per Leandre Albareda; de Ramon Collell, Picallimes, a l'Amatller,¹⁴⁶ del panteó Rubert Laporta¹⁴⁷ del 1908 projectat per l'arquitecte Josep Plantada Artigas, o de Carles Torrebade-lla a la reixa del de la família Serra a Sant Joan Despí, projectada per Antoni Rigalt; així com els treballs en bronze del panteons Coromina de la foneria vídua d'Argelaguet i Damians; d'Adela Labrós vídua Boada¹⁴⁸ i Albareda del 1889 de la foneria Grau; els de Damians a l'arc cova Solsona¹⁴⁹ del 1894; de la foneria Masriera —empresa capdavantera en la fosa a la cera perduda a Catalunya, amb els quals l'escultor Josep Monser- rat va col·laborar-hi a bastament—, als panteons Bonaplata¹⁵⁰ del 1886 projectat pel mestre d'obres Antoni Serra Pujals; Forgas Bayo¹⁵¹ del 1891 projectat per Rovira Rabassa, i Gassol Darna¹⁵² del 1892 projectat pel mestre d'obres Joan Barba Balanzó, a la tomba de Marià Parellada¹⁵³ del 1893, a l'arc cova Fornell Torrabade-lla del 1894, a l'hipogeu Valls Vicens, al panteó Martí Ballés¹⁵⁴ projectat per l'arquitecte Rafael Puig i Puig el 1896, elements per a l'interior del

■ 136. Arc cova Millan Minguell. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 171 bis.

■ 137. Hipogeu Lluís Bru Salelles. Enllaç vies Santa Eulàlia i Sant Jordi. Agrupació 3a. Classe 1a. Núm. LXV.

■ 138. Arc cova Josep Parcerisa. Via Sant Jordi. Agrupació 7a. Núm. 5.

■ 139. Arc cova Batlló Batlló. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 8.

■ 140. Arc cova Camps. Via Sant Josep. Agrupació 3a. Núm. 24.

■ 141. Arc cova Sojo Escardó. Via Sant Francesc. Agrupació 2a. Núm. 55.

■ 142. Panteó de la Riva. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 15.

■ 143. Panteó Marià Regordosa. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 20. Desconeixem l'autor dels treballs de ferro forjat.

■ 144. Esteve Andorrà va realitzar la reixa del panteó López Bertrán a Tarragona, projecte de l'arquitecte Josep Pujol i Brull. *Materiales y documentos de arte español*, (1902-1903), Any II. Làmina 76.

■ 145. Panteó Anselm Coma. Via Sant Francesc. Agrupació 2a. Núm. 56.

■ 146. Panteó Amatller. Via Sant Oleguer. Agrupació 4a. Núm. 35-40 i 43.

■ 147 Panteó Rodrigo Rubert Laporta. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 104. Desconeixem l'autor dels treballs de ferro forjat.

■ 148. Panteó Adela Labrós vídua Boada. Via Sant Oleguer. Agrupació 4a. Núm. 7.

■ 149. Arc cova Solsona. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 53.

■ 150. Panteó Bonaplata. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 19.

■ 151. Panteó Forgas Bayo. Via Sant Oleguer. Agrupació 4a. Núm. 17.

■ 152. Panteó Gassol Darna. Via Santa Eulàlia. Agrupació 1a. Núm. 14.

■ 153. Tomba Marià Parellada. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 53 i 54.

■ 154. Panteó Martí Ballés. Via Sant Oleguer. Agrupació 4a. Núm. 11.

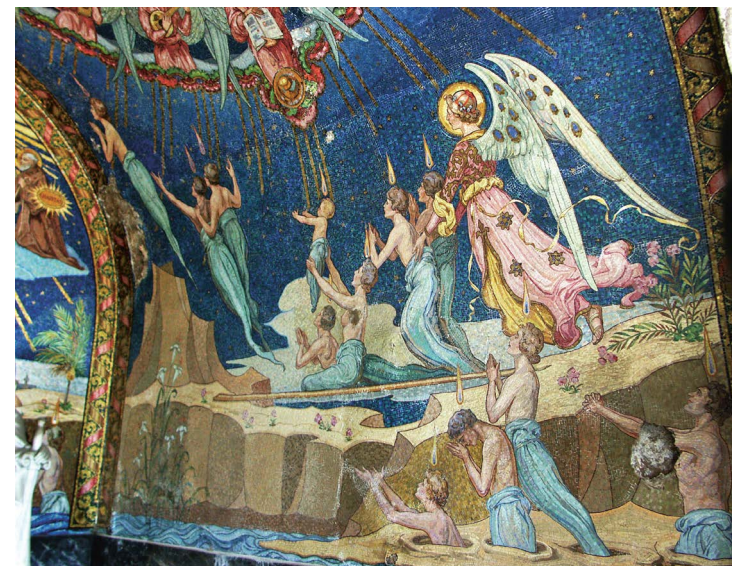


Figura 4. Arc cova Clapers Berenguer. Santa Eulàlia. 3a. Núm. 168. 1920. Triadó. Foto: Maria Isabel Marín.



Figura 5. Panteó Rubert Laporta. Sant Oleguer. 5a. Núm. 104. Ferro forjat. Foto: Maria Isabel Marín.

panteó Olano Iriondo, als panteons Montobbio, Pedro del Balzo¹⁵⁵ del 1905 —la creu del qual va ser projectada per Víctor Masriera—, i Terradas¹⁵⁶ del 1906, així com les laudes sepulcral i els fanals amb el seu suport dels panteons Dam de Montjuïc, i Casas del 1898 del de Sant Feliu de Guíxols, projectats per Puig i Cadafalch, la lauda Mansana del 1893 i la creu del panteó Mirambell del 1897, projectat pel decorador i escenògraf Salvador Alarma, dut a terme per Pere Estany del cementiri del Poblenou (figura 7), el Crucifix —model original de l'escultor Rossend Nobas—, els vuit peveters, la cadena, les portes, els sis trams de barana, els quatre extrems de barana, les vuit làmpades —models d'H. Blay— del 1893, la lauda del 1894, tots ells elements de l'exterior i l'interior del panteó de Josep Rosés Ricart del cementiri de Sant Gervasi, la lauda de 2,90 x 1,43 metres pel sepulcre del marquès de Comillas del 1892 projectada per Domènech i Montaner, una estatueta de la sepultura de Filibert II de Savoia del 1894, la porta amb vidres d'Antoni Rigalt i elements accessoris projectats per l'escultor S. Laguna el 1896 per a un panteó possiblement de Jaca. La foneria Masriera va tenir un important protagonisme en les peces de bronze del mausoleu del polític Antonio de Ríos Rosas al Panteón de Hombres Ilustres de Madrid: la figura del geni, la figura femenina, el sarcòfag, la corona i els dos peveters, del 1905, van ser creats per Pere Estany; també va realitzar treballs per al panteó Pereiro Rey d'Ourense el 1896, així com la reixa de ferro i la barana exterior del panteó Masaveu, projectat per García Rivero, i la porta i el passamans barana del panteó d'Armando Pedrosa del 1904 a Oviedo. Al cementiri d'Errenteria van fer la reixa d'un panteó capella, i a la catedral de Toledo la lauda del sepulcre del cardenal Miquel Payà Rico el 1893 amb models de Pascó i H. Blay. Biosca i Botey van produir peces per al panteó capella¹⁵⁷ de Joan Montllor Rodó¹⁵⁸ projectades per l'arquitecte Eusebi Bona, els tallers Judas per a l'arc cova Clapers Berenguer (figura 4) i A. Urpí per a l'arc cova Basigó Ballescà¹⁵⁹ del 1922.

Amb la informació trobada i algunes inscripcions a les mateixes sepultures podem conèixer l'autoria d'un cert nombre de constructors: Josep Brillas del panteó Olano Iriondo; Gabriel Domingo del Rabassó¹⁶⁰ projectat pel mestre d'obres Joan Bruguera Díaz el 1897; Figueras del Codoñet¹⁶¹ del 1890 i de Rovira Rabassa, creats pel mateix arquitecte; Isidre Gosch del Gandia vídua Ferrer i del de Carreras de Campa¹⁶² del 1892 projectat pel mestre d'obres Tiberi Sabater; Isidor Majó del desaparegut Cazes vídua Clavell¹⁶³ del 1897 projectat per l'arquitecte Josep Amargós; dels Godó¹⁶⁴ del 1899 i dels germans Josep —fou alcalde de Barcelona— i Enric Collaso¹⁶⁵ del 1901 projectats per l'arquitecte Josep Majó Ribas; Josefa Mas del Marquès vídua Sepúlveda¹⁶⁶ del 1898, projectat pel mestre d'obres Joan Barba Balanzó; Mas Tàrrega del de Juli Barbey¹⁶⁷ del 1902 projectat per l'arquitecte Francesc Mariné; Marià Pau del desaparegut Rocamora¹⁶⁸ del 1907; Pere Pedra del Mata Guerrero¹⁶⁹ del 1897 i del de la família Suñol Ramoneda¹⁷⁰ del 1898 projectats per l'arquitecte Salvador Viñals; Rafael Puig de l'arc cova Fornell Torrabadella; Josep Rafecas del panteó Morera Calzada¹⁷¹ creat per Mariné el 1898; Tomàs i Biosca del d'An-

■ 155. Panteó Pedro del Balzo. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 133.

■ 156. Panteó Brutau vídua Terradas. Via Sant Josep. Agrupació 2a. Núm. 11 bis.

■ 157. *Materiales y Documentos de Arte Español* (1901), Any I. Làmina LXXI.

■ 158. Panteó Montllor. Via Sant Joan. Agrupació 9a. Núm. 68.

■ 159. Arc cova especial Basigó Ballescà. Núm. 9. Entrada principal.

■ 160. Panteó Rabassó. Via Sant Josep. Agrupació 2a. Núm. 35.

■ 161. Panteó Codoñet. Via San Francisc. Agrupació 8a. Núm. 13.

■ 162. Panteó Frederic Carreras de Campa. Via Sant Josep. Agrupació 2a. Núm. 43.

■ 163. Panteó Emilia Cazes vídua Clavell. Via Sant Oleguer. Agrupació 4a. Núm. 21.

■ 164. Panteó Godó. Via Sant Francisc. Agrupació 8a. Núm. 6.

■ 165. Panteó Collaso Gil. Via Sant Josep. Agrupació 2a. Núm. 48-49-50 i 51.

■ 166. Panteó Josefa Marquès vídua Sepúlveda. Via Sant Josep. Agrupació 4a. Lletre F.

■ 167. Panteó Juli Barbey. Via Sant Josep. Agrupació 2a. Núm. 3 bis.

■ 168. Panteó Marc Rocamora Laporta. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 19, 114 i 115.

■ 169. Panteó Mata Guerrero. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 59.

■ 170. Panteó Suñol Ramoneda. Via Sant Josep. Agrupació 2a. Núm. 45.

■ 171. Panteó Morera Calzada, actualment Socias-Monfort Montplet. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 56.



Figura 6. Hipogeu Bru Salelles. Santa Eulàlia i Sant Jordi. 3a. Núm. LXV. Foto: Maria Isabel Marín.

toni Bastinos¹⁷², projectat el 1899 per l'arquitecte Juli Maria Fossas, i Pere Vidal del dedicat a Mercè Casas de Vilanova¹⁷³ del 1903 projectat pel mestre d'obres Isidre Reventós; així com un bon nombre d'escultors decoradors, marbristes i picapedrers, els quals tenen gran protagonisme al cementiri: Babot i Argelaguet als panteons Forgas Bayo i Ubios Ibarra; Bechini al Buhigas¹⁷⁴, projecte de Joan Bruguera Díaz del 1905 i a l'hipogeu Santamaria¹⁷⁵ del 1931; Miquel Font als panteons Yrizar¹⁷⁶, projectat pel mestre d'obres Macari Planella el 1886, i Lluïsa Denís Reverter¹⁷⁷ del 1887, a l'arc cova Gallissà Botet¹⁷⁸ del 1889, als panteons Palà Ferrer¹⁷⁹ del 1899, i Torres Sabi¹⁸⁰ projectat pel mestre d'obres Sebastià Baxeras Camps del 1900; Franzi Hermanos als panteons Socias Rubió¹⁸¹ projectat per Rovira Rabassa el 1889, Jaurés¹⁸² del 1891 projectat per Sala Cortés, i Parellada¹⁸³ del 1897 projectat per Sagnier; els germans Juyol als panteons Albareda, Goytisolo, Simon¹⁸⁴ del 1892 projectat per l'arquitecte Josep Domènech Estapà; de la Riva, Olano Iriondo, Nieto¹⁸⁵ del 1900 projectat per l'arquitecte Antoni Serrallach i al desaparegut Pau Sadó a Montjuïc, i al panteó Bonet del cementiri de Palamós; Alfons Juyol al panteó Terradas i als arcs cova Tormo, i Mateu Batlles¹⁸⁶ projectat per l'arquitecte Eusebi Bona; Mas Tarrach dels panteons Godó i Jaurés, l'arc cova Andreu Grau¹⁸⁷ del 1892 projectat per Sala Cortés, els panteons Gassol Darna i Bilbeny¹⁸⁸ projectat per l'arquitecte Andreu Audet Puig el 1894, els arcs cova Solsona i Fornell Torrabadella, els panteons Morera Calzada i Coromina; Josep Tarrach va realitzar els dos sarcòfags del panteó Amatller el 1912; Lluís Nogués als panteons Gassol Darna i al d'Engràcia Parellada, vídua Alsina¹⁸⁹ del 1892 projectat per Joan Martorell Montells; Padró i Sento a l'arc cova Batlló

■ 172. Panteó Bastinos. Via Sant Josep. Agrupació 2a. Núm. 31.

■ 173. Panteó Casas de Vilanova. Via Sant Josep. Agrupació 2a. Núm. 25 bis.

■ 174. Panteó Buhigas. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 139.

■ 175. Hipogeu egipci Santamaria. Via Sant Carles. Agrupació 2a. Núm. 1.

■ 176. Panteó Yrizar. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 39.

■ 177. Panteó Denís. Via Santa Eulàlia. Agrupació 1a. Núm. 10.

■ 178. Arc cova Gallissà Botet. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 37.

■ 179. Panteó Palà Ferrer. Via Sant Josep. Agrupació 2a. Núm. 24.

■ 180. Panteó Torres Sabi. Via Sant Francisc. Agrupació 8a. Núm. 9.

■ 181. Panteó Socias Rubió. Via Sant Oleguer. Agrupació 4a. Núm. 15.

■ 182. Panteó Francesc Jaurés, actualment Elizalde. Via Sant Francisc. Agrupació 7a. Núm. 1.

■ 183. Panteó Parellada. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 18.

■ 184. Panteó Simon. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 13.

■ 185. Panteó Nieto. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 14.

■ 186. Arc cova Mateu Batlles. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 182.

■ 187. Arc cova Andreu Grau. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 51.

■ 188. Panteó Bilbeny. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 9.

■ 189. Panteó Engràcia Parellada vídua Alsina. Via Santa Eulàlia. Agrupació 1a. Núm. 13.

Batló; Enric Serra i Joan Figueras —Serra-Figueras— als panteons Gras del 1903, Buhigas, Rubert Laporta (figura 4), Malagrida Fontanet i al dels germans Lizé¹⁹⁰ de 1918-1920 amb la col·laboració de l'escultor Josep Casan en el grup escultòric; Ventura Hermanos als panteons de les famílies Torras¹⁹¹ del 1885, Buxeda¹⁹² i Pere Llibre del 1888, i Codoñet del 1889 projectats per Rovira Rabassa, Albareda i l'arc cova Gallissà del mateix any, els panteons Goytisolo¹⁹³ del 1890 projectat per l'arquitecte Pelai Miquelerena, Forgas Bayo, Rovira Rabassa, Alomar Estrany¹⁹⁴ i Noguera Jorba¹⁹⁵ del 1893, l'arc cova Sojo Escardó, els panteons del 1894 de Pilar Soler¹⁹⁶ i Duran Roig¹⁹⁷ projectat pel mestre d'obres Joan Serra Jané, els arcs cova Font i Juera¹⁹⁸ del 1894, Solsona, i Fornell Torrabadella, els panteons Plaja Patxot¹⁹⁹ del 1895, Masriera Manovens²⁰⁰ del 1897, Rabassó, Cortés Rovira²⁰¹ del 1899 i Pere Gras²⁰²; Zamora a l'arc cova Sojo Escardó; a més de J. Dalmau, Josep Planas, així com Antoni Pujol a les sepultures Nicolau Juncosa del 1913-1914 *La Solució?*, Josep Oliver Font, i Josep Domingo Foix a Montjuïc.

Hi ha nombrosos panteons capella i arcs cova monumentals que únicament podem conèixer externament degut a la dificultat de poder visualitzar-ne l'interior; són capelles tancades a les quals no es pot accedir i és difícil valorar-ne les escultures, els vitralls, els elements de metall —làmpades, canelobres, etc.— i els mobles de l'interior. En són un exemple els panteons Collaso —a l'interior hi ha una extraordinària Pietat de Josep Reynés— i Coromina, projectat per Leandre Albareda, on destaca la decoració escultòrica ornamental i de vitralls de la seva original cripta.

A Montjuïc hi ha les sepultures d'artistes com ara les dels pintors Santiago Rusiñol, Francesc Galofré Oller, Isidre Nonell o Joan Miró, de l'escultor Josep Clarà, dels arquitectes Bonaventura Pollés i Manuel Sayrach, del polifacètic Apel·les Mestres, de l'urbanista Ildefons Cerdà, o de l'escultor Rafael Solanic al cementiri del Poblenou. També dels mateixos professionals que hi van treballar com ara Leandre Albareda, arquitecte director del cementiri, el qual va dur a terme, entre molts altres, el panteó a la memòria dels seus pares,²⁰³ així com l'escultor Eusebi Arnau, el mosaïsta Lluís Bru a Montjuïc, o l'escultor Rossend Nobas al Poblenou.

Recentment s'han dut a terme algunes rehabilitacions a Montjuïc. La figura de la tomba d'Aurèlia Joseph²⁰⁴ —de l'escultor Josep Campeny, projecte de l'arquitecte Ubaldo Iranzo el 1901— ha recuperat les seves ales de libèl·lula,²⁰⁵ així com un dels cinc canelobres —el central, caigut feia temps— de ferro forjat de 3,70 metres d'alçada situats a la part posterior del panteó de Marià Regordosa, que s'ha restaurat i afermat els altres. En altres sepultures hi manquen elements importants com ara la lauda de bronze del panteó Monegal²⁰⁶ projectat per Rovira Rabassa el 1894, una de les escultures del panteó Bastinos creada per Josep Campeny o la teulada metàl·lica del panteó Goytisolo.

■ 190. Panteó Lizé. Via Sant Joan. Agrupació 9a. Núm. 82.

■ 191. Panteó Torras. Via Santa Eulàlia. Agrupació 2a. Núm. 13.

■ 192. Panteó Buxeda. Via Sant Pere. Agrupació 1a. Núm. 18.

■ 193. Panteó Goytisolo. Via Sant Pere. Agrupació 1a. Núm. 17.

■ 194. Panteó Alomar Estrany. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 67.

■ 195. Panteó Noguera Jorba. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 21.

■ 196. Panteó Pilar Soler. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 65.

■ 197. Panteó Duran Roig. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 60.

■ 198. Arc cova Font i Juera. Via Sant Josep. Agrupació 3a. Lletre A.

■ 199. Panteó Plaja Patxot. Via Sant Josep. Agrupació 4a. Lletre G.

■ 200. Panteó Masriera Manovens. Via Sant Francesc. Agrupació 6a.

■ 201. Panteó Cortés Rovira. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Lletre G.

■ 202. Panteó Gras. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Lletre H.

■ 203. Panteó A lbareda. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 1.

■ 204. Tomba menor Aurèlia Joseph. Via Sant Joan. Agrupació 9a. Núm. 9.

■ 205. La recuperació ha estat a càrrec de Juanjo Macias.

■ 206. Panteó Monegal. Via Sant Oleguer. Agrupació 4a. Núm. 19.



Figura 7. Panteó Mirambell. Dept. II. El Poblenou. Alarma. Estany. Masriera. 1897. Foto: Maria Isabel Marín.



Figura 8. Panteó Crexells. Sant Joan. 9a. Núm. 95. Relleu de Joan Rebull. Foto: Maria Isabel Marín.

També es dona el cas de la desaparició de panteons arquitectònica-ment i escultòricament importants com ara el de Pau Sadó²⁰⁷ del 1889, projectat per l'arquitecte Camil Oliveras, o el d'Emilia Cazes vídua Clavell, on a la creu de set metres d'alçària hi havia un Crist de Josep Reynés —que es desprengué accidentalment el 1936 i no fou substituït— i una Mater Dolorosa de Manuel Fuxà. Tot i que es conserven les escultures de Josep Campeny al mateix emplaçament que tenia el panteó capella Rocamora dirigit per Fossas el 1910, la part arquitectònica ha desaparegut completament. Hi ha panteons en circumstàncies semblants, dels quals la part arquitectònica s'ha enderrocada i l'escultòrica s'ha traslladada a una sepultura rehabilitada; n'és un exemple el panteó de Joan Puigventós Vivet²⁰⁸ projectat per l'arquitecte Josep Domènech Estapà el 1910 de la via de San Oleguer, del qual es conserva el grup escultòric que n'ornamentava la part superior —un àngel amb dos nens—, emplaçat actualment al panteó Surroca²⁰⁹ —anteriorment de Marcel·lí Girona— a la via de Santa Eulàlia. Altres panteons, conservant el mateix emplaçament, han perdut l'entorn adequat a l'escultura, com és el cas de *Memento Homo*²¹⁰ de Clarasó.

Freqüentment alguns models escultòrics iguals o amb lleugers canvis els reconeixem en diferents cementiris de Catalunya i en algunes ciutats espanyoles. En són exemple l'àngel del panteó Urrutia²¹¹ —projectat per l'arquitecte Antoni Vila Palmés— amb reproduccions de mida inferior fins i tot al mateix cementiri de Montjuïc. *L'Àngel del Judici Final* d'Agapit Vallmitjana del 1884 a Sant Feliu de Guíxols és molt semblant —a excepció de la posició del cap— al que porta una corona del panteó Vidal Quadras de Sitges; els dos ens evoquen al del judici final a l'entrada del cementiri del Poblenou. El Crist portant la creu del cementiri de Sant Feliu de Guíxols, obra de Venanci Vallmitjana, és el mateix model de *Pujada al Calvari* del IV Misteri de Dolor del Rosari Monumental de Montserrat. La Pietat de Venanci Vallmitjana de l'interior del panteó Morera Calzada de Montjuïc i la de les famílies Roca Vinardell i Solà Vinardell d'Arenys de Mar parteixen d'un mateix model, molt semblant al de la Pietat del 1880 del cementiri de Sant Feliu de Guíxols. El mateix escultor recobra amb algunes variacions el grup *Santíssima Trinitat* —model creat c. 1895 en terracota esmaltada— al cementiri d'Arenys de Mar, i el 1914 al coronament del panteó de Joan Niqui del departament segon del cementiri del Poblenou. Rafael Atché recorre al mateix model de figura femenina del panteó Vicens Gassol²¹² del 1900 —projectat pel mestre d'obres Joan Barba— a Sant Feliu de Guíxols, on integra elements florals i duu a terme canvis en la indumentària de la figura, a la part inferior del sarcòfag i al basament; també veiem la mateixa figura femenina al panteó Sensat del cementiri del Masnou i al panteó de Jaume Puncernau²¹³ projectat per Bonaventura Bassegoda erigit entre el 1918 i el 1919. Així mateix, hi ha diversos models de l'escultor Josep Llimona reproduïts amb variants: de la figura *Resignació en pedra de Montjuïc* del panteó Mercè Casas de Vilanova, se'n coneix el mateix model en marbre a la capella de les famílies Gabriel i Yelletisch del cementiri de Manresa, i també hi ha figures semblants situades a l'interior dels arcs cova de les famílies Tormo i Olivella Montaner²¹⁴ —projectat per Sagnier el 1909— a Montjuïc. La

■ 207. Panteó Pau Sadó. Via Santa Eulàlia. Agrupació 2a. Núm. 2. Desaparegut.

■ 208. Panteó Puiventós. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 155. Desaparegut.

■ 209. Panteó Surroca. Via Santa Eulàlia. Agrupació 2a. Lletre B.

■ 210. Panteó Vial Solsona. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 72.

■ 211. Panteó Urrutia Roldán. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 137.

■ 212. Panteó Gassol. Via Sant Josep. Agrupació 4a. Lletre D.

■ 213. Panteó Puncernau. Via Sant Joan. Agrupació 9a. Núm. 85.

■ 214 Arc cova Olivella Montaner. Plaça Sant Rafael / Via Sant Joan. Agrupació 4a. Núm. 3.

figura femenina del panteó de Joan de Rialp²¹⁵ projectat per l'arquitecte Jaume Bayó Font el 1906 reproduceix el model de la que hi ha a la capella panteó dels marquesos de Comillas, semblants a la dels panteons Portabella d'Argullol de Manresa i Cros Juliana de Sitges. Llimona, creador del Crist del 5è Misteri de Dolor del Rosari Monumental de Montserrat, reproduí el model en format més reduït per al panteó Casas de Sant Feliu de Guíxols, i també hi ha el mateix model a l'arc cova de Cebrià Pagès i a la tomba Cots Coromina²¹⁶ de Montjuïc.

A més dels arquitectes que hem esmentat anteriorment, a Catalunya n'hi ha un important nombre que van dur a terme projectes funeraris: Camil Oliveras va projectar el panteó Albaladejo²¹⁷ el 1891; Josep Amargós, el Noguera Jorba i el de Ramona Borràs vídua Alorda²¹⁸ el 1910; Frederic Aymami, la tomba Puig i Valls²¹⁹ el 1890; August Font i Carreras va projectar els panteons Chopitea²²⁰ el 1890 i Ignàsia Puget²²¹ el 1902; Simó Cordoní, els d'Emerencià Roig Bofill²²² i el de Bartomeu Robert²²³ el 1904; Eduard Mercader, el d'Adanta Boada vídua Torres²²⁴ el 1906 i el de Carreras Nolla²²⁵ el 1907; Fossas, la tomba de Ramon Blanco de Erenas²²⁶ el 1908, l'arc cova de Cebrià Pagès²²⁷, amb el mestre d'obres Ramon Rivera, i el panteó de Joan Carulla Cuyàs²²⁸, amb el mestre d'obres Jaume Sanllehy Molist, ambdós el 1910; Enric Sagnier va projectar el d'Emili Juncadella²²⁹ el 1910 en el qual, damunt d'un frontis esglaonat, sobresurt un obelisc coronat per una creu patent, manera de procedir coincident amb altres sepultures d'aquest arquitecte, on —de vegades— s'accedeix a la cripta per la part frontal, com ara el panteó d'Estanislau Planàs del 1907, del departament segon del Poblenou.

Els escultors modelistes van ser professionals de gran vàlua per als arquitectes i mestres d'obres creadors de panteons capella i arcs cova monumentals, per les seves col·laboracions a l'exterior o a l'interior, però també ho van ser, i de manera preeminent, en determinades sepultures on la intervenció d'arquitectes o mestres d'obres, creadors del projecte, es va veure limitada a la part inferior o cripta i a la creació d'una superfície adequada per albergar la part més monumental —una escultura—, la lauda sepulcral i elements ornamentals. Al cementiri de Montjuïc i a altres necròpolis hi concorren escultors cabdals en la història de l'art català, com ara els germans Vallmitjana; n'és un exemple *El Calvari* del panteó Surís Llagostera²³⁰ del 1905, última obra d'Agapit Vallmitjana, projectat per l'arquitecte August Planella Poletti; Rossend Nobas al panteó Farreras Framis²³¹ del 1888, projectat per l'arquitecte Emili Sala Cortés; Marià Benlliure —autor dels coneguts mausoleus a Julián Gayarre de Roncal, i a Canalejas i a Sagasta del panteó de Hombres Il·lustres—, al del tenor Francesc Viñas,²³² obra tardana del 1942; Rafael Atché amb obres primerenques com ara els àngels dels panteons Gandia vídua Ferrer i Buxeda, els àngels dels panteons Coma, Adanta Boada, i Coromina de magnífica execució, i altres obres tardanes com ara la figura femenina, coincident, del panteó de Jaume Puncernau de Montjuïc i la de Jaume Sensat del Masnou; així com importants models d'Enric Clarasó, Josep Campeny o Josep Llimona, escultors tractats en tesis

■ 215. Panteó Rialp. Via Sant Francesc. Agrupació 8a. Núm. 2.

■ 216. Tomba Cots Coromina. Via Sant Francesc. Agrupació 6a.

■ 217. Panteó Albaladejo. Via Sant Josep. Agrupació 4a. Núm. 6.

■ 218. Panteó Borràs vídua Alorda. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 47.

■ 219. Panteó Puig i Valls. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 5.

■ 220. Panteó Chopitea. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 8.

■ 221. Panteó Puget i de Romà. Via Sant Oleguer. Agrupació 4a. Núm. 20.

■ 222. Panteó Roig Bofill. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 22 bis.

■ 223. Panteó Robert. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 22.

■ 224. Panteó Adanta Boada vídua Torres. Creuament vies Santa Eulàlia i Sant Pere. Agrupació 1a. Núm. 21.

■ 225. Panteó Carreras Nolla. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 25 i 116.

■ 226. Tomba menor Blanco de Erenas. Via Santa Eulàlia. Agrupació 2a. Núm. 14 b.

■ 227. Arc cova Pagès. Plaça Sant Rafael / Via Sant Joan. Agrupació 9a. Núm. 4.

■ 228. Panteó Carulla Cuyàs. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 131.

■ 229. Panteó Juncadella. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 23.

■ 230. Panteó Surís Llagostera. Via Sant Josep. Agrupació 2a. Lletre D.

■ 231. Panteó Farreras Framis. Via Santa Eulàlia. Agrupació 1a. Núm. 6.

■ 232. Panteó Francesc Viñas. Via Sant Jordi. Agrupació 6a. Núm. 35.

doctorals.²³³ De Clarasó hi ha una publicació editada pel llibreter Antonio López en què es reproduïen —entre altres obres funeràries a Barcelona, Terrassa i Saragossa— *la Fe*, de l'estela rústica Estruch;²³⁴ *Ànima*, del panteó Leal da Rosa;²³⁵ *Pregària*, del de Carme Macià de Serrat,²³⁶ projectat per Sala Cortés el 1905; *Despertant a la llum o Resurrecció*, del de Jaume Brutau²³⁷ a Montjuïc; *Resignació*, al de les Corts; *Sola*, al de Vilassar de Mar, i *El Temps i Memento Homo* a Saragossa,²³⁸ aquesta última també a Montjuïc projecte de l'arquitecte Josep Balet Duran el 1902. De Llimona, els panteons Llopart²³⁹ del 1891 projectat per Rovira Rabassa; *Alomar Estrany*, projectat per Aymami, i Campassol Borrell,²⁴⁰ projectat per l'arquitecte Miquel Bertran de Quintana el 1903, en són alguns exemples. Així mateix, a Montjuïc hi ha obres d'escultors essencials com ara Josep Reynés als panteons de la família Bonaplata —el mateix model de *La Religió* es reproduceix al panteó de Manuel Robert Aldofeu de Sitges—, Cazes vídua Clavell (desaparegut), Godó, Collaso, Seycher vídua Gener, i Ortembach²⁴¹ del 1907 projectat per Reventós Amiguet, model escultòric coincident amb el del panteó de Sebastià Vidal Dimas del cementiri de Sant Sebastià de Sitges; Pere Carbonell als panteons Noguera Jorba i Llopart,²⁴² projectat per l'arquitecte Joan Bruguera Roget el 1908; Manuel Fuxà als panteons Albareda del 1889, Batlló Batlló i al desaparegut Cazes vídua Clavell; Francesc Pagès Serratosa als panteons Socias Rubió, i Bilbeny del 1894; Damià Pradell a la tomba de la família Oriol Strobel²⁴³ el 1912; Antoni Parera a l'arc cova de Ferran Puig Mauri²⁴⁴ el 1902; Josep Rebarter al panteó de Maria Bueno Cardiel²⁴⁵ del 1911; Anselm Nogués a l'hipogeu de Manuel Fransitorra Arenas²⁴⁶ c. 1918; Ismael Smith és l'autor de l'hipogeu Camps i Nonell c. 1908-1910, una de les obres més originals del cementiri de Lloret de Mar; Gargallo, dels models dels quatre evangelistes del panteó de Ramon Font projectat per Domènech i Montaner al de Canet de Mar, on hi ha el panteó de la família de l'arquitecte. Alguns escultors van realitzar obres funeràries fora del nostre país com ara Miquel Blay, autor de les escultures del panteó de Joaquín Maria de Errazu el 1900 al Père-Lachaise a París. Hi ha escultures vinculades a noucentistes com ara Joan Rebull al panteó de Joan Crexells (figura 8)²⁴⁷ o Josep Viladomat amb escultures a Montjuïc, les Corts i a Canet de Mar. Hi ha un gran nombre d'obres d'escultors no tan preeminents, com ara Joan Balletbó a l'arc cova Camps projectat per Sala Cortés; Manuel Baduell al panteó Portabella; Josep Maria Barnadas a l'arc cova Sojo Escardó i al panteó de la família Parellada, i artífex d'un Crist ressuscitat al cementiri d'Arenys de Mar i d'un àngel al de Lloret de Mar; Bietro als panteons Codoñet i Rovira Rabassa; Miquel Castellanas a les tombes Tomàs Salvany²⁴⁸ i Homet Oriol²⁴⁹ desapareguda, ambdues projectades pel mestre d'obres Baxeras Camps el 1901; Pau Deulofeu al panteó Pilar Soler projectat per Leandre Albareda; Joan Vives al de Marià Regordosa; Lluís Ferreri als d'Olano Iriondo i Morera Calzada; C. Ventura als d'Adela Labrós vídua Boada i Ubios Ibar-

■ 233. COLL MIRABENT, Isabel (1985). *Enric Clarasó, Ramón Casas i Santiago Rusiñol, com a nucli de la renovació de l'escultura i la pintura a Barcelona, en el trànsit del segle XIX al segle XX*. Barcelona: Universitat de Barcelona; CATALÀ BOVER, Lúdia (2014). *Vida i obra de l'escultor Josep Campeny Santamaria (Igualada 1858 - Barcelona 1922)*. Barcelona: Universitat de Barcelona; ESQUINAS GIMÉNEZ, Natàlia (2016). *Josep Llimona i el seu taller*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

■ 234. Estela rústica Estruch. Via Santa Eulàlia. Agrupació 1a. Núm. 1.

■ 235. Panteó Leal da Rosa. Via Santa Eulàlia. Agrupació 1a. Lletre Z.

■ 236. Panteó Macià de Serrat. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 65.

■ 237. Panteó Brutau. Via Sant Joan. Agrupació 9a. Núm. 109.

■ 238. Clarasó. Escultures.

■ 239. Panteó Llopart. Via Sant Oleguer. Agrupació 4a. Núm. 18.

■ 240. Panteó Campassol Borrell. Via Sant Oleguer. Agrupació 3a. Núm. 75.

■ 241. Panteó Cèsar Ortembach i Adelaida Coromina. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 138 bis.

■ 242. Panteó Llopart. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 100.

■ 243. Tomba menor a Oriol Strobel. Via Sant Josep. Agrupació 2a. Núm. 327a.

■ 244. Arc cova Puig Mauri. Via Sant Josep. Agrupació 2a. Núm. 83.

■ 245. Panteó Bueno Cardiel. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 45.

■ 246. Hipogeu columbari de classe 1a Fransitorra Arenas. Núm. LXIX.

■ 247. Panteó Crexells. Via Sant Joan. Agrupació 9a. Núm. 95.

■ 248. Tomba Tomàs Salvany. Via Sant Josep. Agrupació 2a. Lletre F.

■ 249. Tomba Homet Oriol. Via Sant Josep. Agrupació 2a. Núm. 32.



Figura 9. Panteó Casanovas Terrats. Cementiri de Lloret. E. Arnau. c. 1901-1903. Foto: Maria Isabel Marín.

ra; P. Ricart al Balagué²⁵⁰ de 1904 projectat per l'arquitecte Antoni Millàs Figuerola, entre altres.

■ 250. Panteó Balagué. Via Santa Eulàlia. Agrupació 1a. Lletre R.

Eusebi Arnau va modelar amb èxit tot tipus d'escultura i va ser especialment reconeguda la seva aptitud cap a la medallística i l'aplicada a l'arquitectura, de la qual va dur a terme un bon nombre d'obres vinculades a l'art funerari, àrea per a la qual va crear models d'escultura exempta, en relleu i elements decoratius —encarregats per reputats arquitectes— durant tota la seva trajectòria professional.

Hi ha cinc models d'Arnau que únicament coneixem per mitjà de fotografies de l'arxiu familiar, els quals ignorem si es van reproduir en material definitiu: un àngel en relleu datat el 1898, un esbós que representa la Fe, dues figures femenines abraçades a una creu —una d'elles asseguda sobre un esbossat sarcòfag— i un àngel del judici final explícitament funeraris.

Per a Gallissà, va realitzar les figures del coronament del panteó capella de la Riva, guanyador del concurs convocat per la família el 1892, models que van servir a l'arquitecte per ornamentar la llar de foc del seu domicili al carrer d'en Cignàs de Barcelona. Tot i no estar documentat, atribuïm a Arnau els models del panteó Guardiola i de l'hipogeu de Jaume Arús c. 1898-1899 a Vilassar de Mar creats pel mateix arquitecte.

Per al panteó Olano Iriondo, projectat per Claudi Duran Ventosa, va realitzar el model Resurrecció de Crist per al timpà de la façana principal de pedra de Montjuïc.

Del panteó Dam, considerat per la premsa l'obra més destacada del 1897 al cementiri de Montjuïc, li atribuïm l'autoria dels models del capítell i de l'àngel en alt relleu del fust de la columna de 6,5 metres d'alçada

i —així com s'ha pogut confirmar en altres obres— preveiem la possible col·laboració de Llàcer en la lauda sepulcral, decorada al centre amb una al·legoria de la mort, coronada i arcerada sota un dosseret, la qual sosté un llibre i una paleta amb pinzell, atributs propis del pintor Josep Dam i Montells. Puig i Cadafalch va conservar el model de la lauda al seu estudi del carrer de Provença, i també va preservar al mateix espai els models dels quatre evangelistes que ornamenten la part anterior de la creu de terme de Sant Pere del Bosc a Lloret de Mar, els quals també veiem situats als extrems de la creu del panteó Casas del 1898 de Sant Feliu de Guíxols. Dins una tipologia semblant al panteó Dam, hi ha el dels germans Montobbio projectat per Sagnier el 1898 —de qui Arnau va realitzar-ne el retrat—; a les laudes hi destaca una orla quadrilobulada que envolta un capet en actitud orant.

Per al panteó Bonet del 1900 de Palamós, projectat per l'arquitecte Josep Azemar, va crear un àngel que amb la mà esquerra es descobreix i amb la dreta subjecta una creu de metall²⁵¹, del qual es conserven fotografies de la figura al taller i ja situada al cementiri dedicada per l'arquitecte (figura 11).

Per al cementiri de Lloret de Mar inaugurat el 1901 va realitzar les figures en alt relleu portadores de filacteris, adossades a un sarcòfag del panteó Casanovas i Terrats entorn del 1901-1903 creat per Gallissà (figura 9). Per al panteó capella Costa i Macià projectat per Puig i Cadafalch el 1902 va modelar el grup en relleu de la part superior de la façana, les gàrgoles²⁵² i la clau de volta.

Entre el 1904-1905 va dur a terme els models de l'àngel i de la creu del panteó Carbó,²⁵³ reproduïts en marbre per Federico Bechini, obra dirigida per l'arquitecte Pere García Fària (figura 10). La Santíssima Trinitat de la part central de la creu, de forma circular, evoca la faceta medallística d'Arnau.

Tot i que del panteó de Victoriana Ubiós Ibarra²⁵⁴ del 1906-1907, projectat per Azemar, no està documentada l'autoria d'Arnau en les escultures del coronament, i és, a més a més, difícil visualitzar-les, si les comparem amb un model anterior, Sant Agustí per a l'església de Santa Engràcia de Saragossa del 1898, així com dues figures de santes del pavelló d'Administració de l'Hospital de Sant Pau, que per aquelles dates realitzava, hi trobarem similitud. A més, coincidint en aquests temps, va realitzar un altre encàrrec funerari per a Azemar amb la col·laboració de Josep Casan en la reproducció en pedra de l'arcàngel Sant Miquel i el drac del panteó Álvarez de Palamós del 1907 (figura 12). El grup està adossat a la base d'una columna de fust llis coronada per una creu dels mateixos trets que la de l'acabament del panteó Conill Aldrich del 1906-1907 del cementiri de Lloret de Mar, projectat per l'arquitecte Bonaventura Conill Montobbio, del qual les figures simbòliques de la Fe i l'Esperança, en alt relleu, són possiblement models d'Arnau.

■ 251. Reproduïda a la portada de *La Il·lustració Llevantina* (1901). Any II, 16 d'abril de 1901, núm. 12.

■ 252. Hi ha fotografies dels models de les gàrgoles al taller de l'escultor. Arxiu Arnau.

■ 253. Panteó Carbó. Via Sant Oleguer. Agrupació 5a. Núm. 36.

■ 254. Panteó Ubios Ibarra. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 107-108.



Figura 10. Panteó Carbó. Sant Oleguer. 5a. Núm. 36. E. Arnau. 1904-1905. Foto: Maria Isabel Marín.

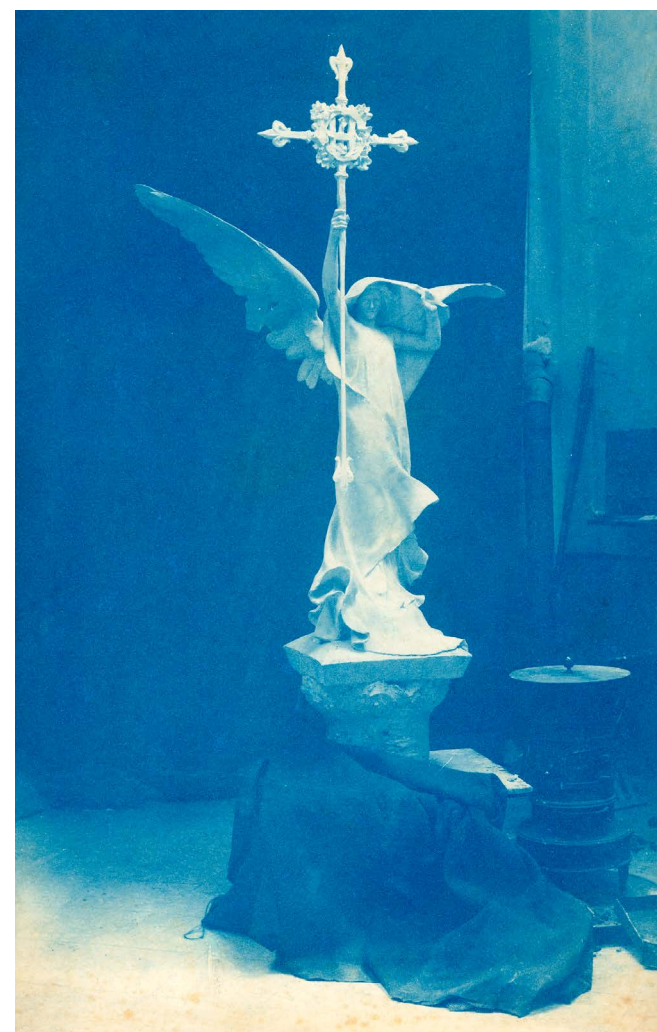


Figura 11. Model del panteó Bonet. Cementiri de Palamós. E. Arnau. 1900. Foto: Arxiu Arnau.



Figura 12. Panteó Álvarez. Cementiri Palamós. E. Arnau. 1907. Foto: Maria Isabel Marín.

Figura 13. Model del panteó Ribera del cementiri de Palamós. E. Arnau. Foto: Arxiu Arnau.

Del panteó Ribera de Palamós podem confirmar l'autoria d'Arnau en la figura femenina dempeus, recolzada sobre un basament que suporta una columna coronada per una creu de trets semblants a les dels panteons anteriorment esmentats (figura 13). A l'arxiu familiar de l'escultor es conserva una fotografia en què es reproduïx parcialment el model figuratiu durant la realització al taller.

L'arc cova de Concepció Andreu²⁵⁵ va ser projectat per l'arquitecte Jaume Gustà el 1906, tot i que a la part inferior de l'entrada hi ha gravat a la pedra el nom de Juli Maria Fossas. Dins l'arc cova hi ha un alt relleu en marbre, el retrat de Frederic Miracle Andreu —nen que va morir als deu anys—, de cos sencer i dempeus, acompanyat d'un àngel (figura 15). El model va ser realitzat per Arnau i reproduït per Federico Bechini; l'escultor també va realitzar un bust retrat del nen. A l'extrem superior esquerra del relleu de l'arc cova, hi ha els caps alats de dos amoretos (*putti*) que ens recorden als que hi ha —disposats de la mateixa manera— a la part superior de l'altar major de l'església de Santa Engràcia de Saragossa del 1898, on es conserven, policromades, diverses figures i relleus d'Arnau. Aquets capets alats de dos amoretos també hi són, en marbre, a l'angle superior esquerre del banc del panteó Esqueu de Lloret de Mar, projecte atribuït a l'arquitecte Bonaventura Conill Montobbio i realitzat entorn de les mateixes dates que l'arc cova de Montjuïc.

El panteó fet construir per Àngela Brutau vídua de Bartomeu Terradas va ser projectat el 1905 per Puig i Cadafalch. A l'Arxiu Nacional de Catalunya es conserva un document que dona a conèixer pagaments per un panteó, però no indica el nom de l'obra ni la data de realització, únicament detalla el pressupost pagat a cada professional —Josep Sans, fuster; Francesc Riera, paleta; Alfons Juyol, picapedrer; Esteve Andorrà, serraller; E. Arnau, escultor; Masriera i Campins, fonedor—; la informació pressupostària que ofereix és gairebé la mateixa que la que consta a l'expedient de l'obra, i es pot confirmar que Arnau és l'autor del model. El panteó es va acabar el desembre de 1911. A la part superior hi destaca la columna de bronze profusament esculpida en alts relleus, acabada en una creu de trets neogòtics; al capitell hi ha diversos personatges de cos sencer: un clergue, una mare amb el seu fill, un home amb destreal, un jove, una monja, un monarca, una noia i un home gran. En un dibuix de Puig i Cadafalch del fust de la columna es fa evident que la creació escultòrica es disposaria amb bandes envoltants;²⁵⁶ en un altre croquis s'indica que a la part superior del fust s'hi representarien els àngels de la glòria, a la part central, les benaventurances, i a la part inferior, els set pecats capitals, i hi persisteix la forma envoltant en faixes que havia de tenir l'escultura.²⁵⁷ Al fust de la columna del cementiri hi ha nombroses figures humanes —un genet, homes i dones de treballs propis del camp i de la ramaderia—, diversos animals com ara un bou, un lleó, una cabra, dos peixos, dos crustacis, que evoquen el zodíac, entre altres figures, que, separades per motius vegetals, segueixen una línia ascendent i envoltant fidel al projecte. A la base: un llangardaix, un voltor, una serp, un mussol, un gall dindi i un mico, representació animal dels pecats capitals.

Arnau va realitzar el relleu del panteó familiar de l'arquitecte Alexandre Soler i March al cementiri de Manresa. A l'arxiu familiar de l'escultor es conserven fotografies del model emmotllat en pasta dura, sense policromar, que representa el judici final, on es veu, en algunes d'elles, la signatura de l'escultor a la part inferior dreta.

El panteó capella Malagarriga del cementiri de Montjuïc del 1912 és obra de l'arquitecte Melcior Viñals Muñoz; tot i que, ara per ara, no coneixem cap obra d'aquest arquitecte que el relacioni amb Arnau, la figura de l'àngel assegut i en lloc enlairat ens recorda els àngels modelats per Eusebi Arnau dels quatre angles de la Torre del Rel·lotge del Pavelló d'Administració de l'Hospital de Sant Pau; models de les imatges d'entre 1,5 i 2 metres d'alçària realitzats el 1909.

Del monumental panteó neoromànic Amatller ideat per mossèn Josep Gudiol i Cunill, i projectat el 1911 per l'arquitecte Emili Sala —del qual Eusebi Arnau va fer el bust retrat—, va realitzar els models del timpà de la porta d'entrada el 1913 i de la creu de terme de l'exterior. El model del timpà duia l'anagrama EA a la part esquerra i la data; la signatura no s'observa en el timpà realitzat en pedra.

■ 255. Arc cova Concepció Andreu Mas. Via Sant Josep. Agrupació 2a. Núm. 85.

■ 256. Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Puig i Cadafalch, 1-737. Plànols: 138 (138.10ca).

■ 257. Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Puig i Cadafalch, 1-737. Plànols: 138 (138.109a).



Figura 14. Detall de relleu arc cova Tormo. Sant Francesc. 9a. Núm. 28. E. Arnau. Foto: Maria Isabel Marín.



Figura 15. Arc cova Andreu Mas. Sant Josep. 2a. Núm. 85. Relleu F. Miracle. E. Arnau. 1906. Foto: Maria Isabel Marín.

Del panteó Tormo²⁵⁸ projectat per Bernardí Martorell —creador del cementiri d'Olius el 1916— podem confirmar-ne l'autoria d'Arnau en relleus de la façana (figura 14). Actualment, degut a greus problemes d'humitat, el lateral dret està molt afectat; l'acció de l'aigua ha deteriorat la pedra de part del timpà i de tres dels cinc amonets del fris inferior. El 2008 encara es podia observar —sota del primer *putti* situat a la dreta— l'anagrama d'Arnau —EA entrelaçades—, el qual s'ha esborrat completament.

Entorn del 1919 va modelar la Pietat de l'hipogeu familiar²⁵⁹ —on ell mateix hi és enterrat—; l'arxiu Arnau conserva imatges realitzades durant la reproducció del grup escultòric.

Al panteó Gassol Civit²⁶⁰ projectat per Alexandre Soler i March entorn del 1920 hi ha profusió de grups en relleu en forma de fris, i figures als quatre extrems superiors. Tot i estar documentada l'autoria d'Enric Llàcer en la realització escultòrica, creiem que degut a la relació professional de Llàcer²⁶¹ amb Arnau des del principi de la seva carrera, del crèdit a Arnau per part de l'arquitecte —el qual, entre altres obres, va comptar-hi per la pròpia sepultura familiar a Manresa—, i al fet que —tot i realitzats rudimentàriament— gran part de relleus i figures s'inspiren en obres creades per Arnau: la figura del *Creador* ens remet a *Atlant amb Verge de Montserrat*, obra posterior a la plaça de Catalunya, i a obres molt anteriors com ara el *Trasllat de les restes de Santa Eulàlia a la cripta de la catedral* del 1891, la medalla de l'*Anunciació* del 1904, la figura masculina del coronament del panteó Ubios Ibarra, el grup de la *Santíssima Trinitat* ens recorda el de l'altar del mateix nom de Santa Maria del Mar destruït el 1936, tema també tractat a la part central de la creu del panteó Carbó del 1905, i el grup de la *Passió* ens remet al *Via Crucis de Montserrat* destruït durant la Guerra Civil.

Coneixem esbossos i projectes dibuixats per Arnau, possiblement dels últims anys de la seva vida, sense signar ni datar, que ignorem si es van dur a terme. Un dibuix d'aquarel·la i llapis sobre paper tela possiblement destinat a un músic; un dibuix d'aquarel·la i llapis sobre paper Canson, on es llegeix Panteón dues vegades a la part posterior, en què sobre un basament hi ha una columna de fust llis acabada en una creu, semblant a la del panteó de Dolors Monserdà²⁶² a Montjuïc, i un dibuix d'aquarel·la i llapis sobre paper Canson on es llegeix dues vegades *Panteón Ibañez* a la part posterior, en són alguns exemples.

■ 258. Arc cova Tormo. Via Sant Francesc. Agrupació 9a. Núm. 28.

■ 259. Hipogeu egipci Arnau París. Via Santa Eulàlia. Agrupació 3a. Núm. 7.

■ 260. Panteó Gassol Civit. Via Sant Joan. Agrupació 9a. Núm. 104.

■ 261. *Funeraria Española: Barcelona, cementerio S.O. (nuevo)* (1928). Barcelona, Librería Artística de C. Martínez Pérez, Lám. I.

■ 262. Panteó Dolors Monserdà. Via Sant Joan. Agrupació 9a. Núm. 96.

L'IMAGINARI DEL CEMENTIRI EN LA CULTURA CATALANA

José A. Ortiz

Somniem que ja ha sortit de la mort la vida hermosa; somniem veure la rosa que naix en el cementirí.²⁶³

El cementiri és un indret de silenci i de memòria. Forma part de les nostres poblacions i hi anem quan una persona estimada del nostre entorn ens deixa. A vegades, intentem esquivar-los i obviar la seva presència. Els records luctuosos poden ser tan forts que no volem sucumbir a ells. Malgrat això, la necròpolis forma part del nostre imaginari urbà, és escenari de narracions literàries o filmiques, i són molts els artífexs que d'ells n'han fet una obra artística. Aquest estudi té com a principal objectiu reflexionar sobre el concepte del cementiri en la cultura catalana. El punt de partida és la conceptualització contemporània del lloc d'enterrament com a espai acotat i allunyat dels centres urbans que es va desenvolupar a finals del segle XVIII i al llarg dels segles XIX i XX, així com la recepció a la societat d'aquestes noves fórmules a través de les publicacions en premsa del moment. En una segona part de la nostra recerca, imatge i text es combinen per donar-nos una visió de la concepció del cementiri que podem completar amb exemples literaris i visuals que tenen com a tema els espais de la mort. No ens referim a les obres ideades pels mausoleus i sepultures, que fan d'aquests regnes del repòs etern veritables museus a cel obert, sinó de la inspiració que han donat a la ploma i al pinzell per fer d'ells un tema de creació recurrent, sobretot a les acaballes dels segles XIX i XX.

De l'enterrament *ad sanctos* al cementiri contemporani

La mort ha estat un dels grans temes que diferents cultures i èpoques han afrontat de formes molt diverses tal com han reflectit els estudis antropològics.²⁶⁴ L'ésser humà efímer en la seva coruptibilitat materalica ha fet front als diferents discursos que han volgut respondre a la que podem considerar com una de les grans qüestions vitals. El patrimoni funerari inclou les mostres creades per contenir la mort, preservar la memòria i garantir un espai de repòs que podem resseguir en les mentalitats de cada moment i de cada lloc.²⁶⁵ Els cementiris es troben entre els espais de la memòria de la mort per excel·lència. Però altres fórmules cronològicament anteriors també formen part d'aquesta concepció més àmplia que ens situa amb les tesis de Philippe Ariès. Si agafem el concepte de mort domada, desenvolupada per l'autor, en altres èpoques morir era un fet quotidià, proper i familiar que tenia lloc a la llar, lluny de la mort hospitalitzada contemporània.²⁶⁶ Els espais destinats a la mort eren les esglésies, els monestirs i les catedrals,

■ 263. CATALÀ, Víctor (1972). *Obres completes*. Barcelona: Editorial Selecta, pàg. 1436.

■ 264. Entre les múltiples referències bibliogràfiques, ens agradaria destacar les següents: ARIÈS, Philippe (2005). *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: El Acantilado; ARIÈS, Philippe (2011). *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus; GORER, Geoffrey (1955). «The Pornography of Death». *Encounter*, núm. 25, pàg. 49-52; HERTZ, Robert (1990). *La muerte y la mano derecha*. Madrid: Alianza editorial; THOMAS, Louis-Vincent (1983). *Antropología de la muerte*. Mèxic, D.F.: Fondo de Cultura Económica; THOMAS, Louis-Vincent (2001) [1991]. *La muerte. Una lectura cultural*. Barcelona: Editorial Paidós; VOVELLE, Michel (1974). *Mourir Autrefois*. Paris: Gallimard.

■ 265 Sobre el patrimoni funerari en l'àmbit català esmentem un estudi que presenta una panoràmica cronològica àmplia: ORTIZ, José A. (2019). «Quan la mort i l'art es troben: el patrimoni funerari a Catalunya», *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 43, pàg. 132-143.

■ 266. ARIÈS, *El hombre ante la muerte*, pàg. 40.

carregades del simbolisme de les pregàries que s'hi feien i a prop de les venerades relíquies dels sants, creant els enterraments *ad sanctos* i *apud ecclesiam*. Amb l'arribada de les tesis higienistes del segle XVIII es comencen a obrir els cementiris moderns que distancien dels centres urbans els sepelis. S'estableix, doncs, un nou paradigma de la mort allunyada que podem estudiar a través de les legislacions i dels tractats d'època que s'ocupen d'aquest fet.

Les reials cèdules de Carles III de juny i d'abril dels anys 1786 i 1787 van ordenar la supressió dels cementiris parroquials i la construcció de nous espais funeraris extramurs.²⁶⁷ *Noticia del establecimiento y uso del cementerio extramuros del Real sitio de San Ildefonso* és dels primers documents que responen directament a aquesta nova normativa.²⁶⁸ Anys abans, el 1736, ja s'havia publicat el *Tratado de los funerales y de las sepulturas* que es torna a editar el 1786.²⁶⁹ Aquests textos de finals del segle XVIII ens mostren la nova realitat de la mort, fruit de la Il·lustració, que serà la que podem trobar desenvolupada als tractats d'higiene pública al llarg del segle XIX.²⁷⁰ Podem esmentar, a tall d'exemple, el de Pere Felip Monlau, *Elementos de higiene pública*, del qual es van publicar l'any 1847 els dos primers volums i l'any 1862, el tercer.²⁷¹ L'autor s'ocupa de l'estudi de les millors solucions per a espais d'interès públic com són els hospitals, les presons o els cementiris.

Així doncs, de forma progressiva s'inauguren els espais dedicats a la mort regularitzada i administrativa de què som hereus actualment. Amb motiu de la nostra recerca ens hem preguntat: quina ha estat la reacció de la societat davant aquests canvis? Quines conseqüències sociològiques ha comportat aquest canvi? Una primera idea és la que va tractar Francesc d'Assís Vidal i Barraquer a l'opuscle de l'any 1932 *La secularització dels cementiris*. Allunyar la mort dels recintes eclesiàstics i normativitzar-la per part de l'ens públic té com a conseqüència una menor implicació del poder de l'Església. Al text esmentat hi podem llegir: «La jurisdicció pertoca a l'Església per raó del caràcter sagrat i religiós que tenen la sepultura i els cementiris».²⁷² La defensa es fa en nom del dret canònic i en la jurisdicció eclesiàstica d'un espai sagrat on, a més a més, ens diu, s'han «d'examinar també els epitafis, l'ornamentació dels sepulcres, panteons i monuments, rebutjant la que no s'adigui amb la religió catòlica».²⁷³ La preocupació dels estaments religiosos marca el canvi que la mort ha tingut en la societat i el debat arriba fins i tot a la premsa. *La Vanguardia* es feia ressò de la presa de posició municipal per la construcció d'un segon recinte funerari a Barcelona, el cementiri de Montjuïc, l'any 1883, contra el pronunciament del bisbat, autoritat de la Junta del Cementiri:

Esta Ciudad contará desde el día 19 del actual con un nuevo sitio destinado a la inhumación de los cadáveres. Sabido es con cuanto afán deseaba Barcelona esta mejora, a la cual puso casi invencibles trabas el anterior Ayuntamiento al encargar

■ 267. SÁNCHEZ, Santos (1803). *Colección de pragmáticas, cédulas, provisiones, autos acordados, y otras providencias generales expedidas por el Consejo Real en el Reynado del Señor Don Carlos III*. Madrid: Imprenta de la Viuda e Hijo de Marín.

■ 268. *Noticia del establecimiento y uso del cementerio extramuros del Real Sitio de San Ildefonso* (1787). Madrid: Imprenta Real. Aquest espai funerari del municipi segovià del Real Sitio de San Ildefonso és considerat el primer cementiri civil espanyol i una resposta directa a les noves necessitats higienistes promulgades durant el regnat de Carles III. Se n'inicià la construcció l'any 1783 amb els plànols de l'arquitecte José Díaz de Gamones que es veurà ampliat l'any 1830 i en etapes posteriors.

■ 269. AZERO Y ALDOVERA, Miguel (1736). *Tratado de los funerales y de las sepulturas, que presenta al excelentísimo señor Conde de Floridablanca, primer Secretario de Estado &c.* Madrid: Imprenta Real.

■ 270. Sobre els cementiris i el pensament il·lustrat higienista destaquem aquests articles: LOBATO I FRANCO, Isabel; LÓPEZ I MIGUEL, Olga (1988a). «L'espai dels morts: els cementiris i el pensament higienista il·lustrat». *Pedralbes: Revista d'història moderna*, vol. 8, núm. 2, pàg. 379-385; LOBATO I FRANCO, Isabel; LÓPEZ I MIGUEL, Olga (1988b). «L'espai dels morts: l'organització de l'espai als cementiris del segle XVIII. El cementiri Vell de Barcelona». *Pedralbes: Revista d'història moderna*, vol. 8 núm. 2, pàg. 371-378.

■ 271. MONLAU, Pere Felip (1847). *Elementos de higiene pública*. Barcelona: Imprenta de Pablo Riera; MONLAU, Pere Felip (1862). *Elementos de higiene pública o Arte de conservar la salud de los pueblos*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

■ 272. VIDAL I BARRAQUER, Francesc d'Assís (1932). *La secularització dels cementiris*. Barcelona: Foment de Pietat i Editorial Balmes, pàg. 12.

■ 273. VIDAL I BARRAQUER, *La secularització dels cementiris...*, pàg. 20.

su construcción a la antigua Junta del Cementerio, sumisa en un todo a la mitra. (...) La trascendental importancia que este asunto revestía para Barcelona; que solo contaba entonces con un cementerio que todo el mundo reconocía como deficiente para esta capital, deficiencia que se hubiera convertido en espantoso conflicto si la salud pública hubiera atravesado una crisis; y convencidos de la urgente necesidad que reclamaba una nueva Necrópolis, pusieron todo su esfuerzo para la construcción de la misma.²⁷⁴

La crònica deixa palesa la necessitat d'un nou lloc de sepultura per a la Ciutat Comtal, on el cementiri del Poblenou, o cementiri de l'Est, inaugurat l'any 1775 i reformat l'any 1819, presentava deficiències d'espai. L'anomenada «La qüestió del cementiri» és el títol satíric que *La Esquella de la Torratxa* utilitza l'any 1879 per presentar el problema.²⁷⁵ La part superior de la plana és una il·lustració de l'exterior de la necrópolis poblenovina amb el peu de foto següent: «Quedan despachadas todas las localidades» (figura 1). La resta de caricatures ens mostren els polítics barcelonins adorant la mitra, en referència a la manca de presa de posició per part del poder civil, «Los successors de'n Fivaller, devant de la mitra»; un malalt cadavèric que diu al seu metge: «No's cansi Sr. Doctor, jo no'm moriré, fins que s'estreni cementiri»; un grup d'esquelets davant del govern provincial per exposar el seu problema de manca d'espai d'enterrament, «Una comissió al Sr. Gobernador de la Provincia. -Vegi ahont nos coloca»; i una vaga d'esquelets jugant a cartes sobre un taüt, fent volar un estel, fumant o tocant la guitarra, «Huelga de difuntos. -Quan tingan lo cementiri nou ja'ns avisaran». Altres referències satíriques les podem trobar a la mateixa capçalera en relació amb la manca d'espai com la il·lustració d'una al·legoria de Barcelona vestida de vídua que conversa amb la mort asseguda al costat d'un cartell on podem llegir que «Quedan despachadas todas las localidades» (figura 2): «-Senyora, es plé fins al cap-de.munt. / -Donchs, fassa'l favor de no matar á ningú fins que l'Ajuntament hagi fet un cementiri nou. / -De debò?... Si que amigo llavors, ja podria deixar l'ofici».²⁷⁶

Aquesta mateixa idea apareix a *La Campana de Gràcia* quan es recorden les «Cosas del any 1881»²⁷⁷. Amb la planificació del nou cementiri continua el to caricaturesc sobre la nova localització i el risc de contaminació de les fonts públiques o la contradicció «Cementiri nou, vicis vells» que mostra *La Esquella de la Torratxa*.²⁷⁸ Totes aquestes imatges acompanyades del text ens denoten una presència a l'opinió pública sobre les necessitats funeràries de la ciutat. L'imaginari del cementiri com un espai de repòs amb connotacions higièniques, religioses i civils es va fixant a través de la premsa. I és a la premsa on també ens trobem amb les descripcions dels espais com la del nou cementiri de Montjuïc, el de Montmartre a París o el de Fiesole a prop de Florència, aquests dos darrers de la ploma de Santiago Rusiñol.²⁷⁹ El cementiri com a crònica periodística esdevé un tema literari a través de les descripcions i de les evocacions poètiques que poden acompanyar-se de les imatges associades. Aquest és el cas de la pintura *Cementiri de Montmartre* conservada al Museu del Cau Ferrat en relació amb el text esmentat de Santiago Rusiñol on podem llegir el següent (figura 3):

■ 274. «La nueva Necrópolis de Barcelona» (1883), *La Vanguardia*, 10 de març, núm. 114, pàg. 1574.

■ 275. «La qüestió del cementiri» (1879), *La Esquella de la Torratxa*, 2 d'agost, núm. 27, pàg. 4.

■ 276. «Actualitats. -La qüestió del cementiri» (1879), *La Esquella de la Torratxa*, 29 de novembre, núm. 45, pàg. 4.

■ 277. «Cosas del any 1881» (1882), *La Campana de Gràcia*, 29 de gener, núm. 660, pàg. 4.

■ 278. «Lo cementiri nou» (1880), *La Esquella de la Torratxa*, 11 de desembre, núm. 99, pàg. 4; «Lo que passa y lo que passará» (1883), *La Esquella de la Torratxa*, 14 d'abril, núm. 221, pàg. 4.

■ 279. «La nueva Necrópolis...», pàg. 1574-1576; «La nueva Necrópolis de Barcelona II» (1883), *La Vanguardia*, 12 de març, núm. 117, pàg. 1627-1628; Rusiñol, Santiago (1892). «Desde el molino (Conclusión). El Cementerio de Montmartre», *La Vanguardia*, 7 de maig, núm. 3228, pàg. 4; Rusiñol, Santiago (1894). «Desde otra isla. El monte de los cipreses», *La Vanguardia*, 19 d'abril, núm. 3937, pàg. 4-5.



Figura 1. «La qüestió del cementiri». Extreta de: *La Esquella de la Torratxa* (1879), 2 d'agost, núm. 27, pàg. 4. Biblioteca de Catalunya.



Figura 2. «Actualitats. La qüestió del cementiri». Extreta de: *La Esquella de la Torratxa* (1879), 29 de novembre, núm. 45, pàg. 4. Biblioteca de Catalunya.

Figura 3. Santiago Rusiñol, *Cementiri de Montmartre*, París, hivern del 1891. Museu del Cau Ferrat, Sitges. Col. Santiago Rusiñol. © Arxiu Fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges

Entremos ya en el cementerio. Una verja de hierro nos abre el paso y vemos la casa del guardián de los muertos á manera de garita de centinela; un camino tersamente enarenado, y de repente, las largas hileras de panteones que se alejan en perspectiva correctamente alineados. A cada lado, grandes árboles entrelazando sus copas formando bóveda; altas acacias de seco y nervioso tronco, algun pino negruzco, sendos chopos de menuda hoja y entre la lluvia de puntos amarillentos los cipreses solitarios, levantándose solemnes y misteriosos como los minaretes de aquel templo de la muerte. En el fondo, miles de tumbas apretadas, estrechas, pendi-das en confusión en lo vago de la niebla; cruces de todos tamaños irguiendo los brazos y como brotando de la tierra; una estatua de vez en cuando destacándose en actitud pensativa; un ángel en lo alto de una columna, mirando al cielo, ó sentado sobre la losa ó guardando una puerta con la voz del juicio final, oculta dentro del misterio del mármol; coronas esparcidas por el suelo, blancas las más, de un blanco mate, de siemprevivas otras, de rosas y laurel algunas, negras muchísimas y desteñidas todas.²⁸⁰

El cementiri com a espai de creació / tema de creació

De les pàgines dels diaris, el cementiri passa a la literatura tal com hem comentat amb l'exemple de Santiago Rusiñol. De vegades, es manté el caràcter de crònica descriptiva com la realitzada per Gustave Doré i Charles Davillier durant la seva visita a Barcelona, on destaca la il·lustració d'un sepeli als nínxols del Poblenou (figura 4).²⁸¹ Aquesta fórmula de guia escrita que ens acompanya en el viatge és la que trobem amb Josep Pla i el cementiri de Cadaqués.²⁸² Però, seguint l'estela poètica dels *graveyard poets*, el cementiri esdevindrà un dels temes fonamentals de la literatura romàntica.²⁸³ La necròpolis és un *tòpos* literari que ens permet plantejar les creacions de Gustavo Adolfo Bécquer, José Zorrilla, Miguel de Unamuno, César Vallejo, en llengua castellana, o les de Caterina Albert, Josep Maria de Sagarra, Salvador Espriu, Clementina Arderiu, Francesc Parcerisas o Rosa Leveroni, en llengua catalana, entre d'altres.

El llenguatge romàntic i d'arrel simbolista donarà especial protagonisme al lloc de la mort com a espai espiritual i misteriós que té en els xiprers, les creus, els murs que delimiten l'espai i les sepultures un imaginari visual que es trasllada a la literatura. Podem reprendre Santiago Rusiñol i copsar com, fins i tot, el jardí de la peça teatral *El jardí abandonat* del 1899 és una evocació del cementiri amb un grau refinat de bellesa mortuòria: el jardí és un temple, un claustre, un reliquiari, un cementiri que ens parla de mort a diferència de l'exterior, el món, que és la vida. Així ens el presenta per l'escenografia:

L'escena representa un jardí descuidat, un jardí clàssic, amb plantes nobles, emmalaltides pel descuit, i conservant el segell distingit que no tenen els jardins improvisats; un jardí amb patina de vel·lesa, modelat pels besos del temps i impregnat de la tristesa que donen els arbres antics i les plantes arrelades. A un costat, una glo-

■ 280. RUSIÑOL, «Desde el molino...», pàg. 4.

■ 281. DORÉ, Gustave; DAVILLIER, Charles (1862). «De Perpignan à Barcelone». *Le Tour du monde, nouveau journal des voyages*, vol. 6. París: Librairie Hachette et Cie, pàg. 298-299.

■ 282. «Antigament, a Cadaqués, hi hagué dos cementiris: l'un, el del poble, al costat de l'església, i l'altre, el dels forasters, darrera Portdogué. Quan es promulgà la legislació moderna sobre enterraments, es construí el cementiri a fora vila, en el camí de Portlligat, al costat de l'ermita de Sant Baldiri (...) L'actual cementiri de Cadaqués és una meravella. Tres fossars hi ha a la Costa Brava bellíssims: el de Begur, el de l'Escala, el de Cadaqués. Els dos primers són bells de dins estant, per si mateixos, però llevat de la mar, que des dels murs es veu, la naturalesa circumdant no els acompanya. El cementiri de Cadaqués, en canvi, és, si fos permesa la llibertat, complet. S'hi pot anar o pel rastell que surt del poal —que era el camí que feien abans els enterraments— o sortint de la plaça de les Herbes. Quan de sobte apareix entre els olivars l'arc del porxo frontal de l'ermita de Sant Baldiri, amb la capelleta del campanaret, blanca de calç, d'una proporció i d'una gràcia tan madures, que tot sembla ja decantar-se cap a una malenconia pensativa, hom té la sensació de trobar-se davant d'una humil cosa perfecta. Els xiprers es veuen darrera les parets. Tot voltant hi ha una calma, una mica trista, de les oliveres. La simplicitat és enorme. Però és una simplicitat molt complexa. Hi ha moltes coses més que en una pintura trista de Rusiñol o de Meifrèn. Hi ha moltes coses més que el record d'un paisatge palestíenc». PLA, Josep (1985). *Cadaqués*. Barcelona: Edicions Destino, pàg. 107-109.

■ 283. *Graveyard poets* o poetes del cementiri fa referència als poetes preromàntics del segle XIX que en llengua anglesa tenen el cementiri i la mort com a temes principals. Entre aquests autors, podem destacar-ne: Thomas Gray, Robert Blair i Edward Young.

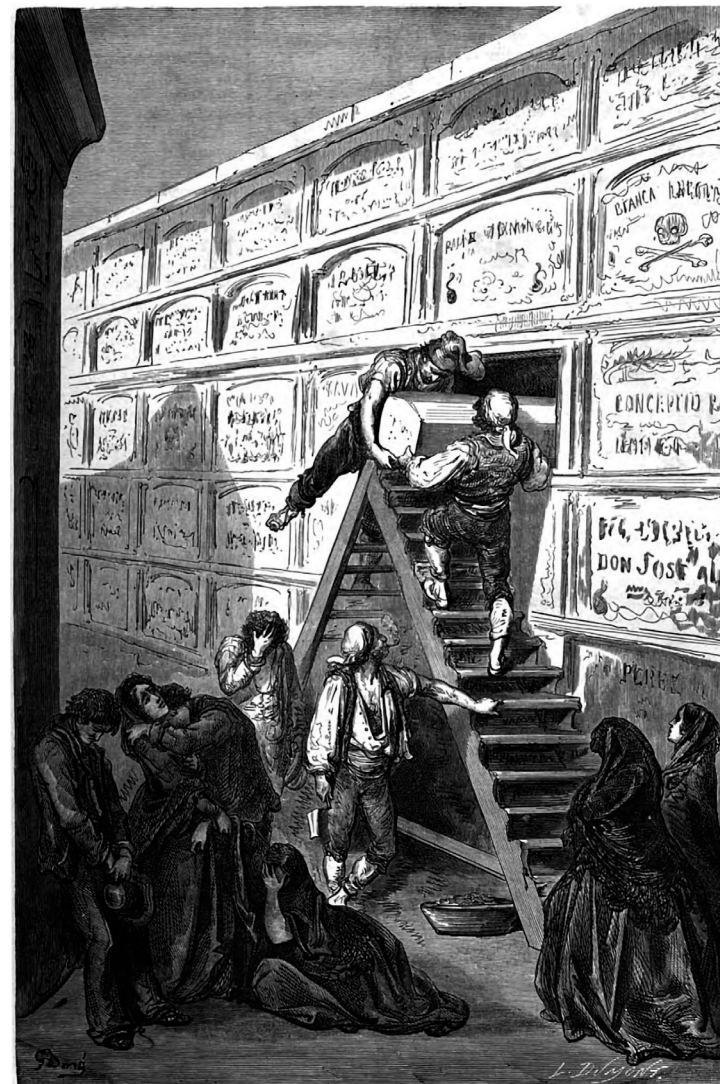


Figura 4. Gustave Doré, *Un enterrement à Barcelone*. Extreta de: DORÉ, Gustave i DAVILLIER, Charles (1862). «De Perpignan à Barcelone». *Le Tour du monde, nouveau journal des voyages*, vol. 6. París: Librairie Hachette et Cie, pàg. 299. Gustave Doré Wikimedia Commons.

rieta de xiprers retallats amb simetria; al fons, una graderia de marbre pintada per la molsa i amb les lloses esgrogueïdes; a la dreta, el palau, amb figures esgrafiades mig destenyides per la pluja; desmais i xiprers al lluny; en primer terme, un sortidor d'aigües quietes i somortes.²⁸⁴

El text ens recorda algunes de les pintures de Rusiñol de la sèrie dels jardins d'Espanya, impregnats d'aquesta mirada decadentista sobre el paisatge i la natura. Aquesta atmosfera ombrívola, silenciosa i crepuscular té el seu precedent, dos anys abans, en la composició de la prosa poètica «Als jardins abandonats» publicat a *Oracions*. Aquesta obra es va editar a la Tipografia de L'Avenç el 1897 amb dibuixos de Miquel Utrillo i partitures d'Enric Morera, on també trobem les evocacions funeràries titulades «A la mort» i «Als xiprers».²⁸⁵ Per a l'oració titulada «A la mort», Utrillo fa una il·lustració de vetlla d'un taüt per part d'un personatge encaputxat, amb la llum de quatre ciris que omplen de groc el negre de la foscor, el negre del dol, el negre de la mort. La imatge completa el text: «El món és un cementiri, ple de petits cementiris, on les onades del temps arraconen les despulles sota els boscos de xiprers, com pel mar són arraconades les algues en el xopluc de les roques».²⁸⁶ Molt diferent és el caràcter naturalista que descriu el seguici funerari i l'enterrament del senyor Esteve a la novel·la de Rusiñol *L'auca del senyor Esteve*: «Allí varen cercar el ninxo, en aquells rengles de pisos que també semblaven prestatges, i, abans de col·locar el difunt en el número que li tocava, que era el dos mil dos-cents quaranta, els enterradors van preguntar si per cas el volien veure».²⁸⁷

Un altre exemple de correspondència entre text i imatge és el de Víctor Català, nom de ploma de Caterina Albert i Paradís, amb il·lustracions de Modest Urgell, per a «Croquis», publicat a *Garba*. La narració de la processó funerària en un dia plujós culmina amb l'arribada al cementiri que així es descriu:

Rera les tanques baixes del cementir, brandaven lentament els xiprers obscurs; en el sòl, encatífat d'herba, algunes creus de fusta podrida, semblaven fer tentines; al peu d'un desmay, d'esquena a una renglera de ninxos humils, un vellet cargolava un cigarret, guaytant tranquil·lament un llarch sot obert de tot-just. La pluja omplia de clotets, com un pa de bresca, el munt de terra remoguda. —¡Gracias a Deu!— grunyí el vellet ab malhumor, al veure entrar l'enterrador. L'enterrador deixa la tauleta, hi posen al demunt la modesta caixa, butzinen una altra absoluta's capellans y encara ab la darrera paraula a la boca giren la cara y filen apresseradament cap a la porta. El seguici els escarneix... Resten sols ab la mort, l'enterrador y el vell del cigarret...²⁸⁸

Els dos dibuixos de Modest Urgell que acompanyen el text, el seguici funerari i els xiprers solitaris en moviment pel vent són dues bones mostres de la producció d'aquest autor que ens permet centrar la darrera part del nostre estudi en l'imaginari del cementiri en les arts visuals (figura 5). A Modest Urgell li podem atorgar el títol de pintor dels cementiris, però són molts els artistes que han fet dels recintes de la mort els seus temes pictòrics. Només cal recordar, a escala internacional, obres de Jacob van Ruisdael, Caspar David Friedrich, Eugène Delacroix, Gustave Courbet o Louise-Joséphine Sarazin de Belmont, entre d'altres.²⁸⁹ L'aura romàntica de les pintures de Friedrich es poden posar

■ 284. CASACUBERTA, Margarida (1992). *Teatre simbolista / Santiago Rusiñol*. Barcelona: Edicions 62, pàg. 99.

■ 285. RUSIÑOL, Santiago (1897). *Oracions*. Barcelona: Tipografia L'Avenç de Massó, Casas & Elías.

■ 286. RUSIÑOL, Santiago (2018). *Oracions*. Barcelona: Edicions de 1984, pàg. 183.

■ 287. RUSIÑOL, Santiago (1979). *L'auca del senyor Esteve*. Barcelona: Edicions 62, pàg. 123.

■ 288. CATALÀ, Víctor (1905). «Croquis», *Garba*, 18 de novembre, pàg. [5].

■ 289. Entre les pintures d'aquests artistes esmentats, destaquem, a tall d'exemple, les següents: Jacob van Ruisdael, *El cementiri jueu* (c. 1655). Detroit: Detroit Institute of Arts; Caspar David Friedrich, *L'entrada del cementiri* (c. 1825). Dresden: Galerie Neue Meister; Eugène Delacroix, *Jove òrfena al cementiri* (c. 1824). París: Musée du Louvre; Gustave Courbet, *Un enterrament a Ornans* (1849-1850). París: Musée d'Orsay; Louise-Joséphine Sarazin de Belmont, *París, vista des de l'alçada de Père Lachaise* (1842-1859). Tolosa de Llenguadoc: Musée des Augustins.



Croquis



LOVISQUEJAVA; un ayret gebrat duya'l tremolor fins al moll dels ossos; el cel, rufol, com ple de cendra, donava tristor, aborrimment... La llarga carretera, deserta, extesa, semblava una malla de canem mollat... Dos aucellets, piulant y volant desmayadament, creuaven l'espai, cercant tal volta'l niu allunyat...

Sonà'l ganinch-ganinch d'una campaneta... Al cap d'avall de la carretera s'hi pintà com una mena de signe cabalístic, les dues ratlles negres d'una creu: sota la creu, que s'anava enlanyant, dos caparrons, y seguidament els bechs retallats d'uns bonets de capella.

Les notes d'una cantoria funeraria, mastegades barroherament, se bressaven en l'ayre, extinguentse y difuminantse vers l'horitzó... Fosqueja. Un pilot de gent negra avença apresseradament; es un enterrador: al davant, dos escolanets, ab espadenyes filagatrades y gorra vella, porten la creu; darrera d'ells, els capellans, ab cara de pomes agres, arresquen les capes deslluhides y caminen a grans gambades, ensenyant les botines de gomes fluixes y els pantalons doblegats; a quatre passos, el bagul, folrat de merino horti, ab una creu blanca en el capçal, es dut trontollant per sis dones endolades, ab caputsa de color de mantega rancia y un ciriot apagat a la mà; al costat, l'enterrador, ab la tauleta sota'l braç; tot darrera, els dòls, llençant ays y sanglots, y finalment el seguici: dos o tres ho-

mes y mitja dotzena de dones, ells ab el mocador blanc estès sobre'l bolet antich, els pantalons a la bolera y les sabates enfangades; elles ab les faldilles aixecades més amunt de clavilles. Tres paraygües de família, vermells y blaus...

Tothom caminava a qui podia més; al callar els capellans, la comitiva seguia silenciosa: no s'ohia més que'ls gemecs ofegats dels parents y el xip-xap dels peus en la terra ensopada.

Rera les tanques baixes del cementir, brandaven lentament els xiprers obscurs; en el sòl, encatífat d'herba, algunes creus de fusta podrida, semblaven fer tentines; al peu d'un desmay, d'esquena a una renglera de ninxos humils, un vellet cargolava un cigarret, guaytant tranquil·lament un llarch sot obert de tot-just. La pluja omplia de clotets, com un pa de bresca, el munt de terra remoguda. —¡Gracias a Deu!— grunyí el vellet ab malhumor, al veure entrar l'enterrador. L'enterrador deixa la tauleta, hi posen al demunt la modesta caixa, butzinen una altra absoluta's capellans y encara ab la darrera paraula a la boca giren la cara y filen apresseradament cap a la porta. El seguici els escarneix... Resten sols ab el mort, l'enterrador y el vell del cigarret...

Entraven tot just al poble's del enterrador, quan els atraparen dos homes que venien corrent y ab el barret enfonat fins a les orelles: l'un duya una tauleta ab el drap negre girat del revés y l'altre, el vell, una aixada a la mà y un farcellet sota l'aixela: a dins del farcellet hi havia unes sabates noves y un mocador de pita.

En aquell sot del cementir quedava, colgat a la esbojarrada per quatre grapats de terra humida, una caixa negra entrebadada, en quin fons hi havia'l cos ert y tot regirat per les sachsejades, d'una pobre difunta en soleta de mitja y sense res en el cap esperpucat y verdejant.

Víctor CATALÀ

Il·lustració d'en MODEST URGELL.



Figura 5. Víctor Català i Modest Urgell, «Croquis». Extreta de: *Garba* (1905), 18 de novembre, núm. 1, pàg. 4-5. Biblioteca de Catalunya.

en relació amb les connotacions realistes de Courbet per tenir dos pols d'una mateixa representació: el cementiri com a evocació romàntica o el cementiri com a evocació realista. En la primera impera el caràcter llòbrec de la boirina i la solitud del paisatge; en la segona, és el regne del drama de la mort, la narració de la pèrdua i les reaccions humanes. Aquestes dues vessants són les que podem, a grans trets, trobar en bona part de les obres pictòriques catalanes que han tractat aquesta iconografia. Si seguim aquesta classificació, d'una banda, ens trobem amb obres de Modest Urgell i d'Antoni Fabrès; de l'altra, les d'Antoni Coll i Pi i Josep Triadó i Mayol.

Modest Urgell ha estat considerat l'artista de la malenconia i la tristor. Josep Pla ens parla d'ell així: «Un bon dia de l'any 1887 arribaren a Torroella de Montgrí tres curiosos personatges, tots tres pintors desigualment coneguts en els medis artístics de la capital. L'un era Modest Urgell, el pintor de cementiris i de paisatges llòbrecs i solitaris».²⁹⁰ Els elements de les seves obres ens parlen de mort amb una tendència pels temes d'ultratomba d'arrel literària lligada a Edgar Allan Poe, a qui considerava «el genio de ultratumba».²⁹¹ L'arribada de la nit, la foscor, els xiprers, les ruïnes, la rata-pinyada o el misteri del cementiri són elements visuals habituals, ja que «Urgell tenia una clara predilecció pels temes d'ultratomba, pel més enllà. Creia en les aparicions dels morts, en les bruixes i tot això es reflecteix en les seves obres: tenebrositat, desolació, misteri i cementiris són els punts claus».²⁹² Les fonts escrites del mateix Urgell així ho mostren, ja sigui en cartes privades, com a través de les seves publicacions escrites.²⁹³ A *El Murcielago: memorias de una patum*, recull d'escrits i de dibuixos sobre gran varietat de temes, el mateix Urgell ens parla de les aparicions dels morts a través d'una conversa amb persones del món del teatre. A més, trobem dues vegades la mateixa il·lustració del mur de tancament del cementiri amb la creu sobre la porta d'entrada i el xiprer solitari que retalla la seva silueta sobre el fons.²⁹⁴

Aquest recurs visual és comú en els dibuixos i les pintures del pintor i autor teatral, també conegut pel pseudònim de Katúfol.²⁹⁵ Text i imatge adquireixen una simbiosi amb una iconografia pròpia i distintiva. El catàleg de pintures que podem esmentar és ampli. Entre els olis que han tractat el tema del cementiri, destaca el que va ser adquirit per part de l'Estat i que actualment es conserva al Museu Nacional del Prado, o el que formava part de la col·lecció personal de Salvador Dalí conservat a Figueres, al Teatre Museu Salvador Dalí.²⁹⁶ Ambdues obres ens mostren el mur de tancament del recinte des de l'interior i l'agrupació de nínxols ens marquen l'espai, així com algunes referències a enterraments a terra marcats per creus o làpides. Els xiprers i l'atmosfera de vesprada o de boirina accentuen el simbolisme melancòlic d'aquests paisatges. L'obra del Prado, dipositada al Cuartel General Fuerza Terrestre del Ejército de Tierra de Sevilla, consta en els inventaris amb el títol *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* en relació amb els versos del poeta Gustavo Adolfo Bécquer

■ 290. PLA, Josep (1972). *Homenots. Tercera sèrie*. Barcelona: Edicions Destino, pàg. 100-101.

■ 291. URGELL, Modest (1913). *El Murcielago: memorias de una patum*. Barcelona: L'Avenç, pàg. 2.

■ 292. TORRES I LÓPEZ, Milagros (1992). *Modest Urgell*. Barcelona: Editorial Labor, pàg. 46.

■ 293. En una carta il·lustrada del 1864 s'hi pot llegir: «Al pie del barranco, esta el cementerio, quatre parets, una porta, una creu, un xipré y mol silenci; de nit, me fa recansa pasar per aquell indret, me recorda que quan jo era nano totes las sombras me semblavan endrominas d'un altre mon», TORRES I LÓPEZ, Milagros. *Modest Urgell*, pàg. 15.

■ 294. URGELL, Modest. *El Murcielago*, pàg. 22-23, 32 i contraportada.

■ 295. Entre els dibuixos de Modest Urgell que tenen el cementiri com a tema destaquem els següents conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona: *Toc d'oració i Cementiri*, *Cementiri de Tona i altres*, *Nena en un cementiri*, *Cementiri i paisatge*, *Cementiri*, *Cementiri i altres apunts*, *L'any MDCCCLXX-avuy'n diem burrus...* (anvers)/*Cementiri (revers)*.

■ 296. Entre les pintures de TORRES I LÓPEZ, Milagros Urgell que tenen el cementiri com a tema destaquem les conservades al Museu Nacional del Prado, al Teatre-Museu Dalí de Figueres, al Museu d'Art de Sabadell i al Museu de Badalona, totes elles amb el títol *Cementiri*. Al Prado també es conserva la pintura titulada *La vuelta del entierro* (c. 1890), de temàtica funerària però sense representar l'espai d'enterrament. En els últims anys, en diverses cases de subhastes s'han venut obres d'Urgell amb el tema que tractem, com les de Bonanova Subastas el 2016 (lot 732), la de Subarna el mes de juny del 2018 (lot 539 amb el descriptiu «Boceto del cuadro pintado por encargo de SM. La Reina Regente en 1885») i la de Sala de Ventas el mes de novembre del 2018 (lot 545).



Figura 6. Modest Urgell, *Cementiri* (c. 1878). Sevilla: Cuartel General Fuerza Terrestre del Ejército de Tierra, dipòsit del Museo Nacional del Prado. Foto: © Museo Nacional del Prado.



Figura 7. Antoni Coll i Pi, *Hasta luego* (1896). Sabadell: Museu d'Art de Sabadell. Foto: Museu d'Art de Sabadell.

(figura 6).²⁹⁷ L'obra conservada a Figueres és molt similar en concepte i denota l'interès que l'obra d'Urgell ha tingut en artistes de generacions posteriors.²⁹⁸ Especialment, queda palès en la memòria que Joan Miró conservava de qui va ser el seu mestre: «Pintaba grandes telas en cuyo centro flotaban objetos aislados. También tenía en cuenta este aspecto misterioso de las cosas, de un misterio un poco fácil, sin duda, pero realmente las enseñanzas de Urgell están en el origen de esta desolación, de este gran desnudamiento de las formas que aparece en mis cuadros de 1927».²⁹⁹

Antoni Fabrès és una altre dels creadors que amb els seus dibuixos al carbó i tècnica mixta sobre paper ens ofereixen visions nocturnes i misterioses del cementiri.³⁰⁰ Produïdes a la dècada del 1880 i conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya, aquestes obres són una aproximació al llenguatge modernista i simbolista que es diferencia del realisme i l'orientalisme més habitual del creador.³⁰¹ Les tonalitats blaves i fosques nocturnes creen un imaginari del cementiri com una escenografia fantasmagòrica buida o metàfora de la desolació de l'ànima. La manca de personatges accentua la qüestió poètica del paisatge *per se*. Quan s'incorporen les figures, ens trobem amb una altra tipologia de pintures que denoten un caràcter narratiu i realista que indaga en les emocions humanes lligades a la mort. Mostrar el dol i el plany afegeix a l'espai funerari una connotació verista i teatral lligada a les fórmules del realisme acadèmic. Un exemple el tenim en la pintura a l'oli de Josep Triadó i Mayol titulada *Sortint del cementiri*.³⁰² Els que semblen mare i fill, vestits de dol, deixen darrere seu el cementiri aportant una mirada psicològica i familiar al fet de morir. No veiem el taüt ni el drama, només un paisatge evocador de mort de fons i una melangia en el caminar trist dels personatges del primer pla i la seva indumentària luctuosa pròpia de finals del segle XIX.³⁰³

Entre els artistes que més han representat en la seva pintura el fet d'enterrar, presentar la cruïra de la mort i dels sentiments que desperta, trobem Antoni Coll i Pi. Ja no ens mostra l'exterior de la tàpia, el fet de tornar a casa

■ 297. A l'inventari de Noves Adquisicions iniciat l'any 1856 apareix amb el número 471, sota aquesta rubrica: «Autor D Modesto Urgell/471. Lienzo un cementerio/Alto 2,50 Ancho 1,50/Procedente de la exposicion n.º 1878 y pasó a la de Paris y fué adquirida por el Estado en 2000 pts con destino al Museo n.º». Als catàlegs dels anys 1899 i 1900 (Catálogo Museo de Arte Moderno, 1899, núm. 396; Catálogo Museo de Arte Moderno, 1900, núm. 607) ja apareix amb el títol *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* (Bécquer). El 25 d'octubre de 1885 la revista *La Ilustración Católica* ja es feia ressò de la relació entre Urgell i Bécquer: «Nada más adecuado a los días que vienen, de conmemoración de los fieles difuntos, que el cuadro del pintor catalán Urgell, inspirado en unos melancólicos versos de Becker», PALENQUE, Marta (2009). «Fama y fortuna de Gustavo Adolfo Bécquer», *Bulletin hispanique*, núm. 111-1, pàg. 171. A la reproducció fotogràfica de l'obra realitzada per Laurent & Cia. del seu catàleg d'obres de la pinacoteca ja apareix amb el títol bequerià en francès *Dieu! que les morts restent seuls*. Narcís Oller també va escriure sobre aquesta pintura tal com recull el catàleg de l'exposició de l'any 1992: SAUQUET, Sílvia (1992). *Modest Urgell 1839-1919*. Barcelona: Fundació La Caixa, pàg. 14.

■ 298. En aquest sentit, destaquem el darrer àmbit de l'exposició «Modest Urgell, més enllà de l'horitzó» amb el comissariat de Miquel Àngel Codes al Museu d'Art de Girona (19 de desembre de 2019 - 27 de setembre de 2020), en què obres de Joan Miró, Joan Ponç i Joan Hernández Pijuan es posaven en relació amb les d'Urgell. El catàleg d'aquesta exposició ens presenta les darreres investigacions sobre l'artista: CODES, Miquel Àngel (2019). *Modest Urgell. Més enllà de l'horitzó*. Girona: Museu d'Art de Girona.

■ 299. MELIÀ, Josep (1975). *Joan Miró, vida y testimonio*. Barcelona: Dopesa, pàg. 97.

■ 300. Antoni Fabrès, *Cementiri* (c. 1880). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Antoni Fabrès, *Cementiri* (c. 1885). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

■ 301. «Algunes obres al carbonet, de gran format, dibuixa temes simbolistes on predominen el negre i el blau», QUINEX, Aitor (ed.) (2019). *Antoni Fabrès i Costa. De la glòria a l'oblit*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàg. 114.

■ 302. Josep Triadó i Mayol, *Sortint del cementiri* (segle XIX). Vilanova i la Geltrú: Biblioteca-Museu Víctor Balaguer.

■ 303. ORTIZ, José A. (2019). «Dolor y muerte en la indumentaria española. Vestir de luto a finales del siglo XIX». *Revista d'Obra[s]*, núm. 25, pàg. 12-37.

un cop acabat l'enterrament. Coll i Pi ens ofereix el moment d'enterrar, el nínxol obert, els operaris que ho preparen i les actituds dels que assisteixen entre plors al final de la vida. D'aquest autor en són tres les obres conegudes que tracten aquesta temàtica, i destaca la conservada al Museu d'Art de Sabadell.³⁰⁴ Títols com *Hasta luego, El momento más cruel / L'últim petó* i *El último adiós* marquen clarament el to melodramàtic que tria l'autor. La pintura sabadellenca va participar en l'Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques del 1896 amb el número quinze de la secció de Pintura i amb un valor de dues mil cinc-cents pessetes (figura 7).³⁰⁵ Un operari, amb mig cos dintre d'un nínxol del segon pis, prepara l'espai de repòs per a la persona traspassada. Al centre de la composició, el taüt obert amb un dels personatges que s'hi inclina i l'agafa en el moment del darrer comiat. La comitiva s'ha tret o es treu el barret com a símbol de respecte. L'arquitectura ens mostra un espai funerari organitzat seguint les normatives higièniques, pròpies del moment, que en aquest text hem mencionat.

Altres artistes que podem esmentar amb realitzacions sobre aquesta temàtica dels cementiris són Isidre Nonell, Joan Vilatobà, Santiago Rusiñol i Manuel Capdevila.³⁰⁶ Poc coneguda és la trajectòria d'Ernest Soler i de las Casas, fill del dramaturg Frederic Soler i Hubert, que va ser pintor, escultor i escriptor. El Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva obres d'ell amb la iconografia que ens ocupa: *Cementiri de Cervelló*, *Cementiri Rural* i *En un fossar?*³⁰⁷ Aquesta darrera és la que va ser presentada a l'exposició de l'any 1891 i va obtenir un diploma honorífic de la Comissió organitzadora del l'Exposició General de Belles Arts de l'Ajuntament de Barcelona, per a la seva obra número cinc-cents quaranta-tres de la secció de pintura espanyola titulada *En un fossar?*, i proposada pel jurat qualificador per figurar al Museu Municipal de Belles Arts, el 29 de juny de 1891.³⁰⁸

El cementiri és, doncs, un tema artístic, ja sigui a través de la literatura o les arts visuals. Entre finals del segle XIX i inicis del segle XX assistim no només a la normativització dels recintes funeraris segons la legislació vigent, sinó també a la incorporació del cementiri dins de l'imaginari de la cultura catalana. Paral·lelament, els cementiris evolucionen tant arquitectònicament com en la seva presència en obres que ens evoquen el simbolisme melancòlic del paisatge o les connotacions realistes del dol davant la pèrdua de les persones estimades. Són també considerats museus a cel obert on es condensa una part de la producció escultòrica en panteons i sepultures. El binomi art i mort és una tema ric per la recerca i les imbricacions socials, antropològiques, legals, sanitàries i urbanes que ens permeten un estudi transversal i interdisciplinari per entendre millor la mort en el passat, i afrontar-la en el present i el futur.

■ 304. Antoni Coll i Pi, *Hasta luego* (1896). Sabadell: Museu d'Art de Sabadell.

■ 305. *Catálogo ilustrado de la tercera exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas. Pintura* (1896). Barcelona: Imprenta de J. Thomas, pàg. 31.

■ 306. Isidre Nonell, *El paseo del cementiri* (1894). Sitges: Museu del Cau Ferrat; Isidre Nonell, *L'enterrament* (c. 1895). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Joan Vilatobà, *Cementiri*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Santiago Rusiñol, *Cementiri de Montmartre* (1891). Sitges: Museu del Cau Ferrat; Santiago Rusiñol, *Cementiri de Pisa* (1894). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Santiago Rusiñol, *Entrada al cementiri de Soller a la nit* (1896). Girona: Museu d'Art de Girona; Manuel Capdevila, *Cementiri (Can Tunis, Barcelona)* (1935). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

■ 307. Ernest Soler de las Casas, *Cementiri de Cervelló* (1889). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Ernest Soler de las Casas, *Cementiri rural* (1891). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Ernest Soler de las Casas, *En un fossar?* (1889). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

■ 308. *Catálogo de la Primera Exposición General de Bellas Artes 1891. Pintura* (1891). Barcelona: Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, pàg. 180. El diploma es troba conservat als fons del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (topogràfic P 113-8).

LA GESTIÓ CULTURAL DE LA MORT

Adrià Terol

La mort, una porta al passat

Les manifestacions culturals entorn de la mort han evolucionat al llarg de la història i ens han permès entendre millor les societats que ens han precedit. Inicialment, els enterraments es feien dins de les coves o en fosses a l'aire lliure, formant unes petites necròpolis, i posteriorment es realitzaven a les anomenades *coves sepulcrales* o en dòlmens, els coneguts monuments funeraris de pedra. Aquests rituals funeraris primerencs s'han pogut documentar al jaciment prehistòric de Sant Pau del Camp.³⁰⁹ Molt sovint aquests tipus de troballes són una de les fonts d'informació més rellevants de què disposem sobre les cultures més antigues.

Un altre període destacat en la transformació del ritual funerari va ser durant la colonització romana de la península Ibèrica. La descoberta a mitjan segle xx d'una necròpolis romana, datada del segle i al iii de la nostra era i ubicada a l'actual plaça de la Vila de Madrid, ens ha permès tenir un contacte directe amb la cultura de Bàrcino.³¹⁰ És sabut que els romans tenien un estret vincle amb els seus difunts, i així ho mostren els seus monuments funeraris, en aquest cas de setanta-vuit individus enterrats fora les muralles i alineats a la concorreguda via que connectava la colònia romana amb l'actual zona de Sarrià.

Un dels punts d'inflexió més significatius en el ritual funerari va ser quan l'emperador romà Constantí va abraçar la fe cristiana l'any 313 dC. L'entrada del cristianisme ho va capgirar tot i els barcelonins van començar a enterrar els difunts dins les muralles i a tocar de les esglésies. Aquest aspecte evidenciava el pes que va passar a tenir la religió, la qual va monopolitzar la mort. No obstant això, gràcies a les excavacions arqueològiques, s'ha fet palesa la diversitat cultural existent a l'època. Mitjançant les restes de l'antic cementiri jueu, ubicat a la muntanya de Montjuïc, ens hem pogut aproximar a la cultura jueva barcelonina, la qual va tenir un gran pes a la ciutat, fins a la persecució i expulsió dels jueus duta a terme el 1391.³¹¹

Els rituals funeraris durant l'edat moderna van seguir estant marcats per la religió. La majoria dels nostres avantpassats se seguien enterrant en els fossars parroquials. Durant aquest període van destacar també les sepultures gremials, les quals ens transmeten un gran coneixement cultural gràcies a les seves làpides esculpides. Al claustre de la Catedral de Barcelona hi podem trobar un gran nombre de sepultures que ens parlen del sòlid teixit menestral i artesanal que va convertir Barcelona en una de les ciutats més dinàmiques del Mediterrani.³¹²

■ 309. GRANADOS, Oriol; PUIG, Ferran; FARRÉ BARRUFET, Robert (1993). «La intervenció arqueològica a Sant Pau del Camp: un nou jaciment prehistòric al Pla de Barcelona», *Tribuna d'Arqueologia*, núm. 1991-1992, pàg. 27-38.

■ 310. JORDANA COMÍN, Xavier; MALGOSA MORERA, Assumpció (2007). «Enterraments d'època romana a la plaça de la Vila de Madrid: resultats de la recerca antropològica», *Quarhis: Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat de Barcelona*, núm. 3, pàg. 64-81.

■ 311. LÓPEZ BATLLE, Aaron (2011). *El cementiri jueu de Montjuïc (Barcelona): historiografia i arqueologia*. Barcelona: Centre de Recerca Històrica del Poble Sec.

■ 312. VILA I MARTÍN, M. Carmen; PUIG CLOSA, Antoni (2008). *Gremis i làpides al claustre de la Catedral de Barcelona*. Barcelona: Escola de Monitors Culturals Voluntaris, Catedral de Barcelona.

L'última gran transformació cultural que es veu reflectida en els rituals funeraris es va originar amb l'aparició de la Il·lustració. Va néixer una nova manera de pensar i la concepció de la vida va tornar a canviar. A partir d'aquest moment es va entendre la mort de manera cada cop més terrenal i allunyada de les divinitats. A mitjan segle XIX agafaria molta força arreu d'Europa el corrent higienista, el qual modificaria definitivament els rituals funeraris amb l'aparició i consolidació del cementiri com a nou indret d'enterrament.³¹³

El cementiri, una revolució cultural

La mort a la societat del segle XIX i part del XX estava a l'ordre del dia. Barcelona era una ciutat encotillada dins les seves pròpies muralles medievals, les quals van perdre el seu ús defensiu en acabar la guerra de Successió. A partir de l'any 1714, les autoritats militars vencedores van considerar la ciutat com una plaça rebel i els murs van passar a ser una eina de l'exèrcit per controlar i reprimir la seva població. En aquest context, Barcelona va experimentar un gran creixement demogràfic a partir del segle XIX, derivat del comerç amb Amèrica i la incipient industrialització, i es va convertir en una de les ciutats amb més densitat de població d'Europa. El progrés tecnològic i, consegüentment, la implementació de noves maquinàries en els processos de treball van aportar molta riquesa als industrials, però al mateix temps van empobrir el proletariat, la nova classe social que va passar a viure en unes condicions paupèrrimes. A més, els seus barris es van convertir en zones extremadament contaminades, ja que les fàbriques es van construir pràcticament totes dins les muralles. La negativa a l'enderroc dels murs, tot i les peticions de les autoritats sanitàries, i la impossibilitat d'expandir la trama urbana pel pla de Barcelona va significar un problema de salubritat molt greu. Aquesta realitat va fer augmentar molt la mortalitat i, com a conseqüència, els fossars parroquials es van col·lapsar. Ubicades al costat dels habitatges i dels tallers, les zones d'enterrament es van convertir en un dels principals focus d'epidèmies i malalties infeccioses que no tenien cura. Això va provocar que l'esperança de vida a mitjan segle XIX disminuís fins als quaranta-set anys, en gran part per culpa de l'alta mortalitat infantil: un de cada dos infants no superava els set anys de vida.³¹⁴ Aquesta realitat feia que la mort hagués de ser acceptada, perquè es convivia amb ella i marcava decisivament el dia a dia de tots els barcelonins.

El cementiri del Poblenou

L'any 1775 Josep Climent, el bisbe de Barcelona, va proposar inhumar fora les muralles preveient la impossibilitat de fer-ho de manera segura a prop de les esglésies. Es va avançar deu anys a la legislació espanyola del 1785, quan es va ordenar oficialment el tancament dels fossars parroquials, i va fundar un recinte funerari a Sant Martí de Provençals.³¹⁵ No obstant això, el xoc cultural va ser massa fort per ser

■ 313. Per al cas concret de Barcelona, vegeu: LOBATO FRANCO, Isabel; LÓPEZ MIGUEL, Olga (1988). «L'espai dels morts: els cementiris i el pensament higienista il·lustrat», *Pedralbes*, vol. 8, núm. 2, pàg. 379-385.

■ 314. MÀRIA, Magda; MINGUELL, Joan Claudi (2013). *Col·lecció de Carrosses Fúnebres*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Cementiris de Barcelona, SA, pàg. 36.

■ 315. MARTÍ LÓPEZ, Elisa; MARÍN SILVESTRE, Maria Isabel; CATALÀ BOVER, Lúcia (2007). *Un passeig pel cementiri de Poblenou*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Cementiris de Barcelona, pàg. 21-25.

comprès. El gruix de la població es va negar rotundament a enterrar els seus difunts lluny de les esglésies, les quals donaven sentit a la vida en col·lectiu. És per això que el cementiri Climent, anomenat així en honor al bisbe, va caure en l'oblit i finalment va ser destruït durant la guerra del Francès.

La idea reformista del bisbe Josep Climent va ser un primer pas que va servir perquè l'any 1819 el bisbe Pau Sitjar ordenés construir un nou cementiri i fos acceptat. Va ser realitzat pel jove arquitecte italià Antonio Ginesi sobre els mateixos terrenys on hi havia hagut l'efimer cementiri Climent. A través d'una mirada il·lustrada i formada en l'art clàssic, Ginesi va dissenyar un recinte igualitari, racional i allunyat de la tradició grecollatina, com demostren les piràmides egípcies de la façana, fet que va provocar un gran rebuig entre els cercles més conservadors de la societat.³¹⁶ El cementiri general de Barcelona, actualment anomenat del Poblenou, va esdevenir un referent per a tots els posteriors cementiris catalans i, a més, va significar quelcom transcendent en la nostra cultura: per primera vegada la mort va quedar desplaçada de la vida. Tot i la distància que separava la ciutat del cementiri, inicialment els vincles van seguir sent molt estrets. Mostra d'això va ser que l'any 1836 es van introduir les carrosses fúnebres en el ritual funerari per poder traslladar els difunts des de la ciutat fins al cementiri, i l'any 1852 es va construir el Departament II, perquè la burgesia catalana volia seguir fent ús de l'art funerari com a símbol de prestigi i distinció social.³¹⁷

El cementiri de Montjuïc

L'enderroc de les muralles, iniciat l'any 1854, va ser transcendental perquè Barcelona pogués créixer i esdevenir una gran ciutat adaptada als nous temps. El consegüent augment demogràfic va fer que el cementiri del Poblenou fos insuficient i va ser per aquesta raó que l'any 1883 es va inaugurar un nou cementiri a la muntanya de Montjuïc. L'alcalde Francesc de Paula Rius i Taulet li va encarregar a Leandre Albareda, arquitecte municipal de Barcelona, un cementiri adaptat a una nova ciutat. Albareda es va inspirar en el cementiri parisenc de Père-Lachaise, perquè complia el desig de convertir el cementiri en un monument de monuments, tal com ell mateix el va descriure. A més, calia que fos un espai de reconciliació, ja que les tensions socials de l'època eren molt presents; per tant, va disposar de sepultures de tota mena i també hi va reservar un espai per als cristians d'altres confessions i per als lliurepensadors.³¹⁸

Un dels aspectes més significatius del cementiri de Montjuïc és la seva ubicació. Albareda el va dissenyar literalment d'esquena a la ciutat. La nostra concepció de la mort va fer un canvi definitiu quan la medicina va prendre partit en el funcionament de la ciutat. La invenció dels nous fàrmacs, especialment les vacunes, va fer que la mortalitat disminuís molt i, a més, l'entrada de l'higienisme al país, liderat sobretot per enginyers i metges destacats, va fer que la religió perdés cada cop

■ 316. VENTEO, Daniel (2006). «El cementiri de Poblenou: memòria de la Barcelona contemporània». *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, núm 65, pàg. 8-19.

■ 317. FOSSAS, Jordi; LUQUE, Joan Carles (2015). *Cementiri del Poblenou. Barcelona i el culte funerari*. Barcelona: Editorial Efadós, Ajuntament de Barcelona, pàg. 10-11.

■ 318. MARTÍ LÓPEZ, Elisa; MARÍN SILVESTRE, Maria Isabel; CATALÀ BOVER, Lúdia (2008). *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Cementiris de Barcelona, pàg. 32-39.

més protagonisme dins la societat. Mostra d'això són algunes sepultures destacades del cementiri realitzades amb una mirada natural de la mort, com per exemple el panteó encarregat per la família Vial i Solsona, on destaca l'escultura d'Enric Clarasó anomenada *Memento Homo*, dues paraules llatines que són l'inici d'una coneguda frase molt representativa del progressiu allunyament espiritual de la mort: «Recordat home que vens de la terra i a la terra tornaràs».³¹⁹ El procés de laïcització de la població i el progressiu domini de la ciència i la medicina durant la segona meitat del segle XIX van fer que la mort tingués cada cop menys cabuda dins la societat i es convertís en un tabú.

Els cementiris han patit un progressiu abandonament al llarg del segle XX. Les barreres emocionals que s'han construït respecte a la mort han provocat que part del patrimoni funerari estigui en un estat de deteriorament avançat. No obstant això, Cementiris de Barcelona, SA, l'empresa responsable de la gestió dels nou cementiris de la ciutat, ha fet una gran inversió econòmica en el manteniment de les sepultures per revertir la dinàmica del segle passat. Al mateix temps, ha desenvolupat una gestió cultural per destacar el patrimoni funerari i poder, així, participar decisivament en el desenvolupament integral de la personalitat individual i col·lectiva de la societat.

La gestió cultural, una eina de coneixement i de transformació social

La gestió cultural ha de servir per tractar un doble objectiu: frenar el desgast del patrimoni funerari i naturalitzar la mort. És necessari enllaçar ambdues qüestions, perquè si no se supera el tabú a la mort, el gruix de la població no voldrà conèixer els cementiris, i si el patrimoni funerari segueix deteriorant-se, no podrà ser útil per trencar les barreres emocionals que existeixen amb la mort. És per aquesta raó que la gestió cultural ha d'esdevenir una nova eina de coneixement per transformar la societat.

Antecedents en la gestió cultural als cementiris de Barcelona

Un dels primers projectes comuns que han tractat els cementiris en la seva totalitat va ser l'edició l'any 2004 del llibre *Un passeig pel cementiri de Poblenou*. Reeditat l'any 2007 per Edicions de l'Ajuntament de Barcelona i Cementiris de Barcelona, SA, va ser una obra escrita per Elisa Martí, Maria Isabel Marín i Lúdia Català per acostar a tots els lectors el primer cementiri de Catalunya. A més, el llibre incorpora un recorregut recomanat, a partir del qual es va iniciar l'any 2007 l'oferta de visites guiades als cementiris de la ciutat.

Un altre projecte cultural pioner als cementiris va ser la càtedra «El Cervell Social», realitzat l'any 2006 per la Universitat Autònoma de Barcelona i l'Ajuntament de Barcelona. El seu objectiu era científic, ja que s'incloïa dins la neurociència social, però es traduïa en el fet de conèixer els comportaments de les persones davant la mort. Per portar a terme el seu estudi es va dissenyar una ruta dins del cementiri del

■ 319. MARTÍ LÓPEZ, Elisa; MARÍN SILVESTRE, Maria Isabel; CATALÀ BOVER, Lúdia. *El cementiri de Montjuïc...*, pàg. 140-142.

Poblenou titulada «La Barcelona eterna: la mort enfront del mirall», amb l'objectiu de fer entendre que la mort és quelcom natural, present al llarg del nostre envelliment i que comprendre-la ajuda a millorar la qualitat de vida de les persones.

La conservació

La majoria de la població ha perdut el costum de visitar els cementiris. A diferència d'altres països, a Catalunya els cementiris són entesos només per inhumar els nostres difunts; per tant, no estan concebuts com a espais de cultura i enriquiment personal.

Per revertir aquesta concepció dels cementiris és fonamental la seva bona conservació, perquè és la base a partir de la qual es pot desenvolupar una gestió cultural del patrimoni funerari. Per fer-ho, Cementiris de Barcelona, SA, ha centrat la majoria dels seus esforços en la rehabilitació i preservació de les sepultures, raó per la qual l'any 2019 es va engegar el Pla director de restauració i rehabilitació dels nou cementiris de la ciutat.

Presentar els cementiris com a museus a l'aire lliure, anomenats així per la seva gran concentració artística, fa que la societat els pugui començar a veure amb bons ulls i, així, trencar la primera barrera emocional. No obstant això, un dels principals entrebancs en la rehabilitació és que moltes de les sepultures significatives disposen de contractes antics on la concessió és encara a perpetuïtat, per la qual cosa no se'n pot anul·lar l'adquisició. Aquest fet fa que alguns espais dels cementiris encara tinguin una imatge decadent i, per tant, creïn rebuig a moltes persones.

Per fer front a aquesta realitat, Cementiris de Barcelona, SA, també està portant a terme una revisió dels contractes d'adquisició de les sepultures i s'han anul·lat les perpetuïtats. D'aquesta manera, algunes sepultures destacades han pogut ser rehabilitades. Un clar exemple són cinc panteons del Departament II del cementiri del Poblenou, els quals van ser completament reformats i quatre ja han estat adquirits per nous titulars (figures 1 i 2).

Al mateix temps, la conservació dels cementiris també té com a objectiu realçar els elements patrimonials més destacats dels recintes funeraris de la ciutat. L'any 2013 se'n va engegar una campanya de restauració, iniciada al cementiri del Poblenou, perquè disposa d'obres bicentenàries com *La Capella*, la qual va ser rehabilitada, juntament amb l'antiga Sala de Juntes i els cinc panteons esmentats anteriorment. Aquesta actuació es va traslladar el mateix any als cementiris de Sant Andreu i de Sants, i l'any següent al cementiri de les Corts, on va destacar la rehabilitació de *La Capella*, una obra modernista realitzada el 1897 i reconstruïda el 1918. L'any 2015 també es va rehabilitar una de les sepultures més destacades del cementiri de Montjuïc, el panteó Albareda, obra i sepultura de l'arquitecte Leandre Albareda.



Figura 1. Panteó Dr. Curós (1877). J. Marsili, marbrista. Barcelona: cementiri del Poblenou. Foto: Cementiris de Barcelona, SA.



Figura 2. Rehabilitació realitzada el 2013. Foto: Cementiris de Barcelona, SA.

Paral·lelament a les obres dutes a terme des de l'empresa municipal, Cementiris de Barcelona, SA, també ha signat un conveni amb l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya per permetre als seus estudiants practicar les tècniques de restauració sobre el patrimoni funerari.

L'accessibilitat

L'evolució del ritual funerari ha fet que per raons higièniques, i posteriorment també conceptuals, la mort hagi estat desplaçada dels centres urbans i, a més, els cementiris hagin estat ubicats en espais poc habitats, en alguns casos fins i tot abandonats. Això ha fet que sovint els seus entorns hagin patit un procés de degradació important. És per aquest fet que la millora de l'entorn i de l'accessibilitat ha estat fonamental, perquè els visitants no tinguin la percepció de dirigir-se a una zona estranya de la ciutat que provoqui recel o inseguretat.

Al mateix temps, l'accessibilitat ha de preveure que el cementiri sigui un espai adaptat a persones amb discapacitats físiques. Aquest és un repte important i alguns cementiris ja han estat modificats perquè es pugui tenir accés arreu amb cadira de rodes. Els cementiris mitjans i grans disposen de cotxes elèctrics per acompanyar persones amb mobilitat reduïda fins a la sepultura i, com a fet destacat, es va col·locar un plànol 3D a la porta principal del cementiri del Poblenou, perquè les persones invidents puguin tenir una millor concepció dels espais.

Les rutes culturals

El millor canal per acostar-se als visitants i connectar-los amb el patrimoni funerari de Barcelona són les rutes culturals. Conscients d'aquest valor, les rutes s'han dissenyat perquè siguin aptes per a tots els públics. A més, es revisa la informació periòdicament i s'actualitza en funció de la investigació que se'n fa i de les personalitats destacades que s'hi enterren.

Les rutes van començar als cementiris del Poblenou i Montjuïc, catalogats els dos com a significatius per l'Associació de Cementiris Significatius d'Europa (ASCE). L'any 2007 es va estrenar la ruta del cementiri del Poblenou, a partir del llibre anteriorment mencionat *Un passeig pel cementiri de Poblenou*. La ruta té una durada aproximada d'una hora i trenta minuts, es visiten trenta sepultures i s'ofereix cada primer i tercer diumenge de mes. Posteriorment, l'any 2008 es van dissenyar les rutes del cementiri de Montjuïc a partir de la publicació *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*. Per les seves grans dimensions, es van idear tres itineraris: la ruta històrica, l'artística i la combinada; aquesta última mescla les altres dues i s'ofereix el segon i quart diumenge de cada mes. Té una durada de dues hores, es visiten trenta-set sepultures i s'acaba al fossar de la Pedrera, actualment reconvertit en un memorial a les víctimes de la repressió franquista.

La resposta dels visitants a aquesta proposta cultural ha estat positiva, raó per la qual el 2016 es va iniciar una segona etapa en el disseny de rutes. L'objectiu era interpretar els altres cementiris de Barcelona, els quals també són representatius de cada barri i componen la història de la ciutat. El primer cementiri a desenvolupar una ruta cultural va ser el de les Corts, perquè té un ric llegat patrimonial. Disposa d'obres de grans arquitectes i escultors, com Pere Falqués i Enric Clarasó, conté el primer cementiri hebreu de Barcelona i, a més, és el cementiri triat per enterrar-hi moltes figures destacades del Futbol Club Barcelona, com per exemple László Kubala, Josep Samitier o Paulino Alcántara, un aspecte més que el converteix en un dels cementiris més populars de la ciutat. Es va prendre la decisió d'elaborar un codi QR, ubicat a cada peu informatiu de la sepultura destacada, perquè tothom que accedís al cementiri pogués obtenir-ne informació i fer la visita pel seu compte. Al mateix any, es va desenvolupar una ruta al cementiri de Sarrià per fer visible el recinte més desconegut per a la majoria de barcelonins. Una forma de destacar-lo va ser desenvolupar també un codi QR amb totes les indicacions i continguts per conèixer les sepultures de personatges tan destacats com J. V. Foix, Carles Riba o Clementina Arderiu, entre d'altres. L'any 2017 va ser el torn del cementiri de Sant Gervasi, el qual recull un valuós patrimoni funerari de l'antiga vila de Sant Gervasi de Cassoles i on figures molt destacades del món de la cultura van decidir enterrar-s'hi, com per exemple l'il·lustre poeta Joan Maragall, els arquitectes Lluís Domènech i Montaner, August Font i Cèsar Martinell, o els músics Xavier Montsalvatge i Elena d'Angri, una de les millors cantants d'òpera europees del segle XIX. La

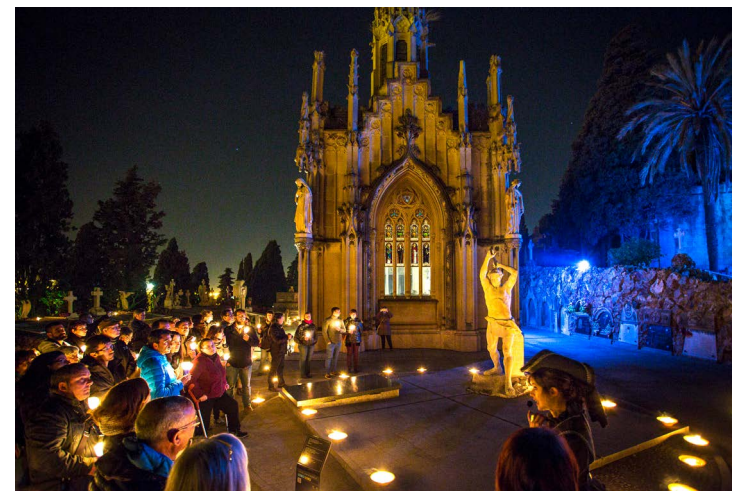


Figura 3. Ruta nocturna al cementiri de Montjuïc. Foto: Cementiris de Barcelona, SA.

particularitat d'aquesta ruta va ser el seu format innovador, ja que és mitjançant una aplicació que el visitant pot interactuar amb les sepultures indicades, a través de vídeos explicatius, i guiar-se pel recinte gràcies al sistema de geolocalització. El cementiri de Sant Andreu va tancar la segona etapa de creació de rutes als cementiris de la ciutat l'any 2018 amb un itinerari cultural en què la riquesa patrimonial fa visible el motor industrial que va ser antigament Sant Andreu de Palomar. A més, personalitats històriques molt destacades hi descansen, com Joan Comorera i Josep Benet, i cada any se li fa un homenatge al fill predilecte de Sant Andreu, el poeta i dramaturg Ignasi Iglésias.

A diferència de les rutes als cementiris, les quals s'han fet un lloc a l'agenda cultural de la ciutat de manera progressiva, les rutes nocturnes han estat un èxit des del primer dia. L'any 2011 es va decidir crear un nou format i el cementiri del Poblenou va tornar a ser l'escollit per provar una nova ruta cultural dissenyada per ser una experiència trencadora, ja que es pretenia acostar el gran públic a un cementiri de nit. La resposta va ser tan bona que la mateixa idea es va traslladar al cementiri de Montjuïc el 2013, ja que es tracta d'un recinte que permet desenvolupar molts altres itineraris nocturns (figura 3). La convocatòria va reunir tanta gent que es va ampliar l'activitat a un dia més i es va arribar a la xifra de mil quatre-cents assistents. Des de llavors que la ruta nocturna és una activitat cultural fixa i es realitza dues vegades a l'any, un cop a cada cementiri.

L'any 2013 també es va apostar per fer una ruta temàtica en un dels espais més emblemàtics del cementiri de Montjuïc, el fossar de la Pedrera. L'antiga fossa principal del cementiri havia estat la sepultura de més de mil set-cents persones afusellades pel règim franquista, i l'any 1985 l'arquitecta Beth Galí la va convertir en un memorial amb l'objectiu de dignificar l'espai. Nick Lloyd, guia especialitzat en la Guerra Civil Espanyola, va proposar un itinerari per redescobrir un espai únic a Catalunya.



La Col·lecció de Carrosses Fúnebres

Un dels projectes culturals més ambiciosos que s'han realitzat al voltant del patrimoni funerari de la ciutat va ser el canvi de seu de la Col·lecció de Carrosses Fúnebres.

Des de l'any 1970, un conjunt de vint-i-dues peces originals estaven exposades al soterrani del tanatori de Sancho de Ávila, el primer de Barcelona, actualment desaparegut. La seva ubicació en va afavorir la conservació, però era poc accessible i pràcticament desconegut pel gran públic. L'any 2012 es va decidir reinterpretar aquest patrimoni cultural, considerat únic a tot l'Estat i, per tant, d'un gran valor per fer conèixer l'evolució del ritual funerari a Barcelona. El mes de febrer de 2013 es va inaugurar en un nou espai del cementiri de Montjuïc, després que la carrossa Estufa, una de les més prestigioses de l'època, circulés pels carrers de Barcelona com a acte simbòlic de trasllat (figura 4). El nou equipament cultural és un edifici de grans dimensions i gaudeix d'una bona il·luminació per fer destacar les carrosses i facilitar-ne l'accés, sobretot a les persones que podrien tenir cert rebuig per la temàtica tractada. Metamorfosi Arquitectes van ser els encarregats de liderar el projecte i van dissenyar un guió museogràfic molt complet, perquè els visitants entenguessin l'estreta vinculació de les carrosses amb l'evolució de la ciutat. A més, cada peça conté una explicació molt detallada i està acompanyada d'una extensa documentació gràfica on destaquen grans enterraments com els de Santiago Rusiñol, Enric Prat de la Riba o Jacint Verdaguer.

Figura 4. Carrossa Estufa, carrosser Joaquim Estrada. Barcelona: Col·lecció de Carrosses Fúnebres, cementiri de Montjuïc. Foto: Cementiris de Barcelona, SA.

La Biblioteca Funerària

Al mateix moment que es va decidir traslladar la Col·lecció de Carrosses Fúnebres, també es van ubicar els llibres de la Biblioteca Funerària a un espai del mateix edifici. Fundada el 1986 per Manel Hernández, arqueòleg, egiptòleg i antic treballador dels Serveis Municipals de Pompees Fúnebres, la Biblioteca Funerària té com a objectiu donar a conèixer l'evolució del ritual funerari al llarg de la història, des de la prehistòria fins a l'actualitat. Alguns dels seus volums són de gran rellevància, raó per la qual l'Ajuntament de Barcelona va proposar incloure-la en el Catàleg de Biblioteques de l'Ajuntament de Barcelona i en el Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya. Actualment, la biblioteca continua creixent amb la voluntat de seguir sent una referència per als lectors interessats a conèixer la cultura funerària de Barcelona.

El servei educatiu

Una de les funcions principals de la gestió cultural és fer que el patrimoni esdevingui una eina pedagògica. És per aquesta raó que l'any 2011 es va convocar la primera reunió d'educadors de la ciutat al cementiri del Poblenou. Va significar un punt de partida per tenir consciència del valor educatiu existent als recintes funeraris i perquè el 2013 Cementiris de Barcelona, SA, formés part del Programa d'activitats educatives (PAE). Al mateix any es van presentar tres activitats escolars a la Col·lecció de Carrosses Fúnebres, dissenyades pels diferents cicles formatius i, posteriorment, es van incloure també els cementiris del Poblenou i Montjuïc (figura 5). El Consell d'Innovació Pedagògica li va atorgar el Segell de Qualitat acreditat per la Universitat de Barcelona i pel mateix Consell, fet que ha ajudat que les escoles tinguin la convicció de portar els alumnes als cementiris.

Recentment, s'han desenvolupat dues activitats que tenen com a objectiu tractar la mort per naturalitzar-la i aconseguir trencar tabús. La resposta ha estat molt positiva durant el 2020 i 2021, ja que la pandèmia de la covid-19 ha fet que la mort torni a estar al centre dels debats i sigui necessari tractar-la.

Les activitats culturals dins dels cementiris

El tractament de la mort és quelcom que pot crear polèmica, perquè es barregen sentiments i creences. Tot i que normalment les persones que participen de les activitats culturals estan obertes a parlar de la mort, s'han de plantejar amb molt de respecte cap a totes les opinions, perquè no esdevingui cap factor negatiu. Per tant, el missatge interpretatiu del projecte ha de tenir una base culturalment sòlida per respondre a la diversitat i promoure la participació. Amb aquesta idea s'han desenvolupat activitats culturals de tota mena que han permès obrir els cementiris a la ciutat. Una de les més notòries és el Concert per al Record, el qual se celebra al fossar de la Pedrera en homenatge a les persones que



Figura 5. Activitat pedagògica duta a terme en el cementiri del Poblenou. Foto: Cementiris de Barcelona, SA.

han mort durant l'últim any i han estat enterrades als cementiris de Barcelona. Altres espais funeraris emblemàtics han estat l'escenari d'actuacions musicals i teatrals, com per exemple la capella del cementiri del Poblenou o la sepultura d'Enric Prat de la Riba, en homenatge al centenari de la Mancomunitat de Catalunya. També s'han realitzat actuacions teatrals als cementiris, com la popular obra *Don Juan Tenorio* l'any 2012 davant la capella del cementiri del Poblenou (figura 6).

Les activitats culturals fora dels cementiris

Desenvolupar una activitat cultural en espais majoritàriament coneguts pel públic és una manera de despertar l'interès pel patrimoni funerari a persones que altrament no visitarien un cementiri. Un clar exemple va ser l'exposició de cinc carrosses fúnebres al centre comercial L'Illa Diagonal, una actuació que va ser molt útil per promocionar l'any 2013 la inauguració de la Col·lecció de Carrosses Fúnebres al nou espai del cementiri de Montjuïc. Un altre exemple és el Concert de Bandes Sonores que es va organitzar al Palau de la Música Catalana els anys 2014 i 2015 en homenatge a les generacions de persones que ens han precedit. Un edifici considerat patrimoni de la humanitat per la UNESCO era l'escenari perfecte per promocionar la cultura funerària de Barcelona i convidar els assistents a conèixer també les manifestacions artístiques conservades als cementiris.

Els cementiris en l'agenda cultural de la ciutat

Participar en els projectes culturals que es realitzen a Barcelona permet arribar a molts altres agents socials i culturals que podrien estar interessats en el desenvolupament dels continguts que s'ofereixen per cobrir alguna de les seves necessitats. A més, resulta una via per normalitzar la presència de la mort en la dinàmica cultural de la ciutat.



Figura 6. Obra *Don Juan Tenorio* realitzada en el cementiri del Poblenou. Foto: Cementiris de Barcelona, SA.

És per aquesta raó que la Col·lecció de Carrosses Fúnebres forma part cada any de la programació de la Nit dels Museus, una jornada en què centenars de persones tenen per primera vegada contacte amb el patrimoni funerari. També és de gran utilitat tenir presència a les festes de la Mercè, a la jornada 48h Open House o a la Fira Modernista de Barcelona per promocionar els cementiris mitjançant activitats culturals i tallers infantils.

Col·laboracions amb entitats culturals

Les col·laboracions amb entitats culturals, moltes de les quals reconegudes pel gran públic, permeten potenciar el valor del patrimoni funerari i serveixen de via d'accés per arribar a persones poc avesades en l'art funerari. A més, les sinergies que es creen entre Cementiris de Barcelona, SA, i altres entitats han donat peu a projectes més enriquidors i variats. El Museu d'Història de Catalunya és l'escenari d'un cicle de conferències organitzat juntament amb *Sàpiens* per tractar personatges il·lustres enterrats als cementiris de la ciutat. D'altra banda, també s'han dissenyat visites guiades alternatives als cementiris, com per exemple una visita que tracta la botànica funerària, juntament amb la Fàbrica del Sol, i una visita combinada entre la Casa Amatller i el panteó Amatller, coordinat amb Cases Singulares.

Les publicacions

Una altra manera de poder connectar millor el patrimoni funerari amb les persones són les publicacions. Per fer-ho, és necessari poder editar tota mena d'obres, ja siguin d'investigació o de divulgació, i de temàtiques variades, amb la finalitat de presentar els cementiris a tota la població. Els llibres anteriorment mencionats sobre els cementiris del Poblenou i Montjuïc, a partir dels quals van néixer les rutes, van

ser l'inici d'una rica producció de llibres que tracten el patrimoni funerari de la ciutat des d'òptiques molt variades i que es poden trobar a la majoria de llibreries i biblioteques de Barcelona.

La difusió

La difusió és un aspecte fonamental en qualsevol projecte cultural, sobretot a Barcelona, ja que és una ciutat amb una gran oferta cultural. A més, si el projecte tracta un tabú com la mort és bàsic centrar molts esforços en la comunicació.

La cobertura mediàtica es pot aconseguir si en tot moment es relaciona la mort amb el patrimoni cultural de Barcelona, perquè és un dels grans reclams de la ciutat. L'actitud cal que sigui sempre molt respectuosa a l'hora d'explicar l'objectiu del projecte, però al mateix temps distesa per fer entendre que a partir de l'oci cultural es pot desenvolupar un missatge natural entorn de la mort.

Els principals agents socials amb els quals contactar són aquelles entitats que s'encarreguen de la difusió cultural de Barcelona, com per exemple Turisme de Barcelona. A més, aquesta difusió també s'ha de dirigir a centres cívics, escoles, associacions de gent gran, casals, etc., perquè són aquestes entitats les que tenen un contacte més directe amb la societat i en coneixen les necessitats.

La difusió digital cada cop té més presència, com va quedar palès en temps de pandèmia, ja que permet arribar a moltes més persones. Tot i ser conscients de la bretxa digital, les xarxes socials s'han d'utilitzar com una eina de comunicació diària i convertir-les en un dels principals altaveus. Interpel·lar els seguidors organitzant concursos, sortejos o presentant les activitats culturals com a experiències vitals per a les persones és fonamental avui dia, sobretot per captar l'atenció dels més joves.

Els mitjans de comunicació tradicionals, com la televisió, la ràdio o els diaris, segueixen tenint un pes específic dins la societat. És important tenir una imatge pública i, per tant, és necessari fer esforços per ser visibles, com va ser l'any 2016 quan es va traslladar una carrossa fúnebre al plató de televisió de Betevé per al programa cultural *Àrtic* (figura 7).

L'externalització

Crear lligams amb cementiris d'altres ciutats o països és una manera de preservar i promoure el patrimoni funerari. Un clar exemple va ser la creació l'any 2001 de l'Associació de Cementiris Significatius d'Europa (ASCE), una entitat que coordina els diferents cementiris catalogats com a significatius pel seu valor històric i artístic amb l'objectiu de buscar sinergies entre ells. Fruit d'aquesta entesa, va sorgir la Ruta Europea de Cementiris, un itinerari que recomana el patrimoni funerari més valuós d'Europa, entre el qual destaquen els cementiris de Barcelona.

CONCLUSIONS



Figura 7. Carrossa fúnebre en el plató de Betevé. Foto: Cementiris de Barcelona, SA.

La mort és un dels principals tabús de la societat occidental. Aquesta realitat actual ha provocat que els cementiris s'hagin convertit en espais oblidats pel gruix de la població i, consegüentment, el patrimoni funerari hagi patit un procés de degradació greu que, en alguns casos, ha estat irreparable. Conscients de la riquesa artística funerària dels cementiris de Barcelona, la gestió cultural s'ha d'adaptar als nous temps i fer front principalment a una concepció de la mort generalment allunyada del culte i la veneració als nostres difunts, a diferència de la que tenien els nostres avantpassats.

El futur dels cementiris és incert, la seva fisonomia canvia al mateix temps que ho

fa la societat. Actualment, la incineració és un procés cada cop més habitual i això fa que els cementiris s'adaptin a la inhumació de cendres, raó per la qual els espais d'espargiment de cendres o els jardins d'inhumació d'urnes biodegradables tenen cada cop més presència. Aquesta tendència farà que probablement els monuments funeraris perdin protagonisme i, fins i tot, la seva funcionalitat. És per aquesta raó que cal posar el focus a naturalitzar la mort i presentar els recintes funeraris com a espais d'art i cultura molt representatius de la nostra memòria col·lectiva. Aquesta finalitat transformadora ha de ser la base des de la qual obrir els cementiris a la ciutat perquè l'art funerari perduri.

CATÀLEG

2023-2024

2023-2024

2023-2024

2023-2024

2023-2024

2023-2024

2023-2024

2023-2024

2023-2024

2023-2024

2023-2024

2023-2024

2023-2024

2023-2024

2023-2024

2023-2024

2023-2024

HERÈNCIA I MEMÒRIA. LA PRESÈNCIA DE LA MORT AL FONS ANTIC DEL CRAI DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA

José A. Ortiz García. Universitat de Barcelona
Ramon Dilla Martí. Universitat de Barcelona

Entre les activitats del projecte «Espais funeraris: art, arquitectura i herència», promogut per la Universitat de Barcelona gràcies al suport de l'Ajuntament de Barcelona, i la col·laboració de Cementiris de Barcelona, no podia mancar una exposició a l'entorn del concepte de la mort.

Aquesta fou una oportunitat única per destacar el ric patrimoni funerari que ens ha arribat, des d'un dels seus vessants més prolífics: la producció gràfica i literària. Per fer-ho, vam procurar fer una acurada selecció entre les obres que integren les extenses col·leccions bibliogràfiques del CRAI de la Universitat de Barcelona, entre les quals hi ha el Fons Antic, hereu de les antigues biblioteques conventuals de la ciutat, i segon fons més important de l'Estat en volum de llibre antic.

La mostra s'ha organitzat en un doble vessant, presencial i virtual, amb la presentació dels materials originals dins les sales de la Biblioteca de Lletres de la Universitat de Barcelona durant tot el mes de febrer del 2022, i amb les seves reproduccions i fitxes de catàleg consultables en accés obert a partir de l'enllaç: <https://blocdereserva.wixsite.com/la-mort-fons-antic>

L'exposició es va organitzar en sis àmbits que volien copsar la mort des d'una perspectiva cultural àmplia. El fet de morir transcendeix èpoques i fronteres, i ens permet entendre la pèrdua segons les actituds i els cerimonials de cada període. D'aquesta manera es proposava un primer apartat, «La bona mort i la vanitas», per reflexionar sobre la transitorietat de la vida i les concepcions religioses lligades als òbits. Un segon àmbit, «L'elogi de les morts il·lustres», explorava una sèrie d'exemples dels segles XVII, XVIII i XIX, com a mostra de la literatura amb motiu de les exèquies dedicades a personalitats destacades. Aquesta idea es retrobava també en la secció «Túmuls i castells de dolor», parant una especial atenció a la reproducció gràfica de les architectures efímeres erigides en funerals i solemnitats religioses destacades. «Difunts en olor de santedat. Trànsits i translacions» era el quart apartat, que proposava un recorregut visual per les devocions religioses o civils als cossos morts, ja fos a partir de la seva veneració o dels viatges i translacions que n'acompanyaren les despulles. Seguint amb el record de les morts il·lustres, «Tombes heroiques» reprenia la qüestió de com la memòria col·lectiva ha mantingut viu el record i la biografia de personatges que han marcat algunes de les principals fites històriques i socials del país. El darrer àmbit, titulat «De la ciutat dels vius a la ciutat dels morts. Cementiris i higienisme» es volia fer ressò, a partir de diversos textos, dels canvis que les noves idees higienistes dels segles XVIII i XIX van tenir respecte als sistemes d'enterrament: les sepultures lligades als temples religiosos van haver de sortir extramurs i amb elles es crearen els primers cementiris contemporanis.

I. LA BONA MORT I LA VANITAS

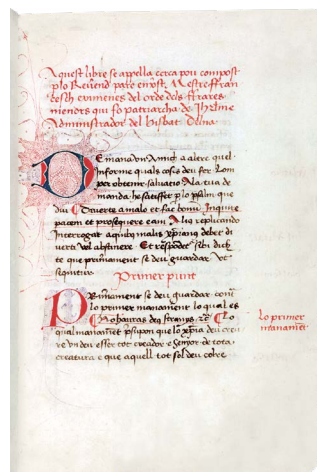
«Vanitas vanitatum et omnia vanitas», podem llegir a la Bíblia (Eclesiastès 1, 2): vanitat de vanitats, i tot és vanitat. L'ésser humà es veu abocat a la corruptibilitat de la matèria que forma el seu cos. El símbol del rellotge que ens marca el pas del temps, l'arbre que perd les seves fulles, la flor marcida, el crani, l'espelma apagada o la fruita menjada pels cucs són tan sols algunes de les imatges que el llenguatge de la vanitas ens ha deixat al llarg de la història de l'art. La humanitat ha de morir, i davant d'aquesta por podem riure'ns del desenllaç final, o preparar-nos per acceptar amb resignació el nostre propi disseny. Per fer front a aquest inexorable final dels dies terrenals, i inici de la nostra vida espiritual, podem llegir els ars moriendi o els tractats de la bona mort. La religió ha codificat el fet de morir, i per acompanyar el moribund i els seus familiars van esdevenir força populars aquests textos des de l'època medieval fins ben entrat el segle xx.

1. Francesc Eiximenis

Cercapou o Art de ben morir

Manuscrit, entre el 1401 i el 1430.

07 Ms 2.



Aquest manuscrit, procedent del convent de Sant Josep de Barcelona, conté dos textos atribuïts al franciscà Francesc Eiximenis (1327?-1409): el *Cercapou* i *Art de ben morir*. Ambdós estan datats a principis del segle xv i presenten caplletres filigranades en blau i roig, a més de rubriques, postil·les marginals i calderons en tinta vermella. El primer text és una de les cinc còpies manuscrites localitzades d'aquesta obra, que consisteix en un tractat devocional organitzat en forma de diàleg, en què s'exposen els principis de la fe cristiana. Ve relligada amb la segona part, que és una traducció al català d'un text medieval llatí que predicava la bona mort cristiana i es relaciona amb el manuscrit número 127 del Museu Episcopal de Vic.

Art de ben morir és un bon exemple d'aquesta tipologia textual medieval denominada *ars moriendi*. Davant del fet de morir es plantegen respostes als dubtes i a les temptacions, i el més important, s'ensenya al moribund a traspasar, i als acompanyants, a ajudar-lo. Una part destacada són les diferents oracions que s'aconsellen per a aquest moment del final dels dies terrenals com a preparació de l'ànima per al més-enllà.

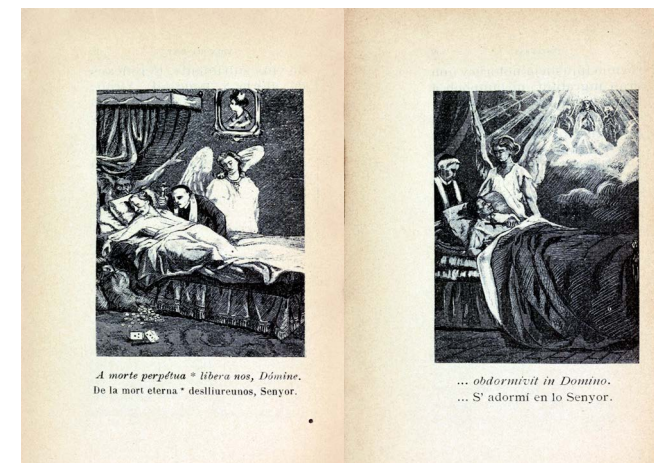
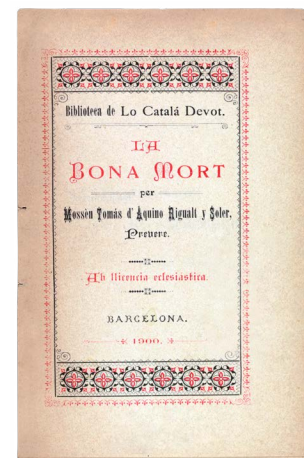
La tradició medieval dels tractats de la bona mort té la seva continuació en època moderna. D'una banda, trobem reimpressions dels exemplars anteriors i, de l'altra, se'n redacten de nous atenent les necessitats d'atenció del moribund i d'aquells que l'acompanyen en el traspàs. Del corpus dels *ars moriendi* destaca la versió més antiga, publicada en llengua castellana per Pablo Hurus a Saragossa entre els anys 1479 i 1484. A partir de les versions del segle xv podem resseguir la trajectòria que manté aquest tipus de textos com serien *l'Agonia del tránsito de la muerte*, escrit per Alejo Venegas (1497/98-1562), amb una primera publicació l'any 1537 a Toledo de l'impressor Juan de Ayala, o a inicis del segle xvii podem esmentar el text de Pere Gil (1551-1622) *Modo de ajudar a ben morir, als qui per malaltia, ò per iusticia moren*, publicat l'any 1605 a Barcelona per Joan Amelló.

2. Tomàs d'Aquino Rigualt

La bona mort

Barcelona: Estampa de Climent Oliveró, 1900.

Cer-1594



La tradició dels llibres dedicats a la bona mort o ars moriendi ens arriba fins al segle xx amb aquest llibre del 1900. Aquesta tipologia d'origen medieval proposa reflexions sobre la mort cristiana, l'atenció al moribund i els rituals i les cerimònies que acompanyen els darrers alens de vida. Segons el període, podem distingir lleugeres variacions que responen tant a les idees del moment, com a les disposicions conciliars i sinodals més recents. Entre les formes rituals d'època medieval i les del període barroc, per exemple, assistim a un procés d'ordenació, sistematització i clericalització lligat a l'imaginari posterior al Concili de Trento: els religiosos seran els encarregats de dirigir el ceremonial funerari apostant per un control eclesiàstic de la mort com a únics membres de la societat que poden administrar els sagraments.

La bona mort que analitzem ens recorda a inicis del segle xx la importància dels sagraments i del testament. La meditació també es té en compte, així com les devocions a sant Josep o a les ànimes del purgatori, entre d'altres. L'acompanyament a l'agonitzant i l'explicació del ritual funerari són els darrers capítols del llibre.

Tomàs d'Aquino Rigualt i Soler també és autor d'un altre text instructiu presentat al CRAI de la Universitat de Barcelona, dedicat al ceremonial catòlic, el *Tresor litúrgich: ó sia explicació de les principals ceremonies religioses y descripció dels edificis y objectes destinats al culte catòlich*.

3. Baltasar Talamants
Arbol de la vida, arbol de la muerte, relox de la vida, despojos de la muerte, o momento donde pende la eternidad
 València?, entre el 1780 i el 1805.
 07 B-Es-XVIII-Talamants, Baltasar.2684



Aquest gravat ens mostra una gran escala al centre que puja per l'esquerra i baixa per la dreta formant una piràmide, simulant la vida d'un home. A cada esglaó, els personatges pugen de deu en deu anys fins a arribar als cent, i per cada decenni hi ha una composició literària. A banda i banda de l'escala tenim l'arbre de la vida i l'arbre de la mort sense fullatge. Al davant dels arbres, a l'esquerra, el rellotge de la vida, a la dreta, un obelisc sepulcral. Al centre de la piràmide hi ha una octava poètica sobre la transitorietat de l'existència. Flanqueja aquest text la imatge d'un bateig i la d'un enterrament. Els filacteris inferiors són més referències a manera de *memento mori*, entre les quals llegim: «Relox de la vida», «O momento donde pende la eternidad!» i «Despojos de la muerte».

Aquesta tipologia de gravat xilogràfic, fruit de la combinació de text i imatge, sobre la vanitat del món era força habitual entre els segles XVII i XIX. Es presenten les versions masculines o femenines com a reflexions que ens recorden el fet efímer de la vida, el pas del temps, el destí humà o el camí vers l'eternitat. L'autor del gravat és Baltasar Talamants, actiu a València entre els anys 1768 i 1822. Se'n conserven versions amb el mateix tema i estructura, com la signada Noguera a Madrid l'any 1862.

4. Baltasar Talamants
Arbol de la vida, arbol de la muerte, o mundo, vanidad de vanidades!
 València?, entre el 1780 i el 1805.
 07 B-Es-XVIII-Talamants, Baltasar.2685



Un tipus de gravat popular als segles XVII, XVIII i XIX és el de l'escala de la vida. Ja sigui en la versió femenina o masculina, es presenten les diferents edats de l'existència. Cada personatge correspon a un decenni i es manté una disposició ordenada d'ascensió i declivi que ens porta de la vida a la mort, del bateig al funeral. Aquest imaginari visual lliga amb el llenguatge de la vanitas, o mostra de l'inexorable final dels nostres dies. El filacteri de la part inferior «O mundo vanidad de vanidades!» ens deixa clar el tema. El text poètic central, una octava, ens evoca la transitorietat de la vida, l'efímer de l'existència humana, i per cada edat es fa una reflexió entorn del tema de la mort. Text i imatge es relacionen per una xilografia que es podria incorporar a les decoracions anuals per Tots Sants.

Com en la versió masculina, l'autor del gravat és Baltasar Talamants, actiu a València entre els anys 1768 i 1822. Se'n conserven versions amb el mateix tema i estructura, com la signada Noguera a Madrid l'any 1862.

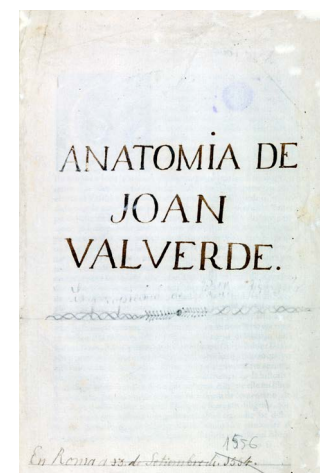
5. *¿Voy puntual?... Oh! no: adelantais escesivamente.*
Grandville, J. J., *Voyages pour l'éternité*
Barcelona: Nicolau Roca
impressor, c. 1830.
07 C-Es-XIX-SERIE 4-421



Una forma de fer front a un tema que ens fa por és utilitzar la sàtira. Aquesta caricatura del segle XIX manté aquest esperit amb la presència de la mort com a viatgera, un esquelet amb motxilla i bastó, que presenta el seu rellotge de sorra a dos rellotgers espantats davant de l'aparició. El text inferior posa veu a la mort: «¿Voy puntual?», a la qual li responen: «Oh! No; adelantais escesivamente». Altres referències textuais ens donen més pistes sobre l'escena representada: «Tu engañó aquí se condena, pues vengo ahora por tí, por que en él tu hora ohí» i «Anda, vete en hora mala, pues tu reloj nunca suena, ni jamas la hora señala».

Aquesta estampa reprèn un dels sis gravats policromats, que sota el títol *Voyages pour l'éternité* van realitzar el dibuixant francès de caricatures Jean Jacques Grandville (1803-1847) i el litògraf Pierre Langlumé (1790-1830). Aquesta escena porta el títol en l'original francès «Soufflez, soufflez, vous ne l'éteindrez jamais». Trobem còpies de la publicació completa a la Bibliothèque de Nancy Est i a la Biblioteca Nacional de França, entre d'altres.

6. Juan Valverde de Amusco
Historia de la composición del cuerpo humano.
Roma: impressa por Antonio Salamanca i Antonio Lafreri,
1556.
07 B-51/3/2



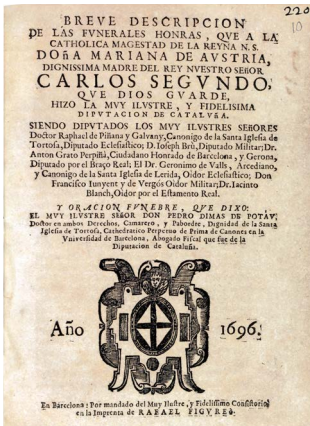
Juan Valverde de Amusco (c. 1525 - c. 1587) va ser un metge i anatomista. El seu treball més important va ser la *Historia de la composición del cuerpo humano*, tractat anatómic publicat a Roma el 1556 en castellà pels editors Antonio de Salamanca i Antonio Lafreri, amb dedicatòria al seu protector, el cardenal dominic espanyol Juan Álvarez de Toledo, arquebisbe de Santiago i primer inquisidor general de Roma. Va ser un dels textos sobre anatomia més profusament llegits i editats en el Renaixement. La major part de les quaranta-dues làmines calco-gràfiques són còpies millorades del llibre *De humani corporis fabrica* del 1543 d'Andreas Vesalius (1514-1564). Les il·lustracions s'han atribuït a Gaspar Becerra (1520-1568) i a Pedro de Rubiales (nascut c. 1511), mentre els gravats es deuen a Nicolas Béatrizet (†1565).

Aquesta tipologia de tractats mèdics no només són un interessant testimoni del coneixement mèdic al segle XVI, sinó també un corpus gràfic de veritables vanitas o *memento mori* de la natura humana. Els models artístics es poden relacionar amb l'escola romana, i en particular amb Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475- 1564). Els esquelets que sostenen la seva pell ens remetien als models del judici final de la Capella Sixtina, i les disposicions dels cossos adopten posicions acadèmiques clàssiques, a les quals han obert en canal el cos per mostrar-nos els avenços en l'estudi de l'anatomia humana. L'ésser humà es presenta amb la més crua de les seves realitats: la seva existència efímera i volàtil.

II. L'ELOGI DE LES MORTS ILLUSTRES

Perdre una persona estimada és un sotrac en la profunditat de la nostra ànima. Però quan la mort s'emporta un personatge destacat de la societat, el dol transcendeix l'àmbit privat i esdevé un fet d'interès públic, cívic i fins i tot nacional. L'elogi de les morts il·lustres són els funerals i exèquies que s'han dedicat a diferents personatges de la nostra història. Monarques, aristòcrates, eclesiàstics, prohoms i membres dels estaments més poderosos, acostumen a ser els protagonistes d'aquestes cerimònies. Segons la importància pública de la persona, no només parlem del funeral amb el cos present, també es podien fer grans celebracions amb cenotafis i en diferents contrades, atenent la globalització del fenomen luctuós. D'aquestes festivitats funeràries ens n'han arribat els testimonis escrits que ens detallen les processons, les oracions, els discursos i les composicions poètiques escrites per autors erudits de cada època en honor als difunts. Aquests textos també acostumen a conservar descripcions detallades de les decoracions i, de vegades, fins i tot gravats que ens permeten recrear visualment la complexitat simbòlica d'una festa efímera que combina text i imatge pel record de qui ens ha deixat.

7. Breve descripcion de las funerales honras que a la Catholica Magestad de la reyna N.S. doña Mariana de Avstria, dignissima madre del rey nvestro señor Carlos Segvndo, que Dios gvarde, hizo la muy il-lustre y fidelissima Dipvtacion de Catalvña y oracion fvnebre que dixo don Pedro Dimas de Potáv.
Barcelona: en la imprenta de Rafael Figveró, 1696.
07 B-39/6/14-10

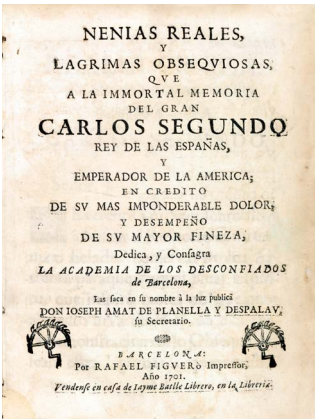


La reina mor com a reina, però no com a dona. El seu rol podia variar de reina consort, reina regent, reina mare o reina vídua, sempre supeditada a una figura masculina que defineix la seva personalitat pública i marca la seva mort. El seu cos de dona estava lligat al cos reial i simbòlic del rei: en morir el governant, perviu la seva figura com a element de perpetuació política. En el cas de la reina consort, el seu cos físic i simbòlic està unit al del monarca. La reina regent alberga el testimoni simbòlic del rei difunt i el transmet al nou sobirà. La reina mare és tan sols el vehicle que garanteix la continuació dinàstica.

Mariana d'Àustria (1634-1696) és l'exemple de la reina vídua i la reina regent. Felip IV mor l'any 1665 i Mariana d'Àustria exerceix la regència durant 10 anys, fins a la majoria d'edat de Carles II (1675). La seva mort arriba el 16 de maig de 1696 a Madrid, i la notícia s'estén per totes les capitals dels regnes de la monarquia hispànica, i es preparen sumptuoses exèquies en ciutats com Madrid, Mallorca, Granada, Tortosa o Barcelona. El seu cos difunt serà objecte de veneració, després que Carles II descobreixi l'any 1699 que roman incorrupte en el seu fred sepulcre al mausoleu d'El Escorial, una prova inequívoca de la seva santedat.

Breve descripcion de las funerales honras que a la Catholica Magestad de la reyna N.S. doña Mariana de Austria... és un dels dos textos publicats a Barcelona amb motiu dels funerals de la reina. Les cartes de Carles II informen sobre la mort de la seva mare i, com a progenitora del monarca, es desenvoluparà el seu funeral simbòlic a Barcelona, seguint la tradició i amb la promoció de la Casa de la Ciutat.

8. Nenias reales y lagrimas obsequiosas que a la immortal memoria del gran Carlos Segundo Rey de las Españas, y Emperador de la América; en credito de sv mas imponderable dolor, y desempeño de sv mayor fineza; Dedica, y Consagra la Academia de los desconfiados de Barcelona /las saca en su nombre à la luz publica Don Joseph Amat de Planella y Despalav, su Secretario
Barcelona: Por Rafael Figveró Impresor, Año 1701. Vendese en casa de layme Batlle, Librero, en la Libreria.
07 B-57/6/40

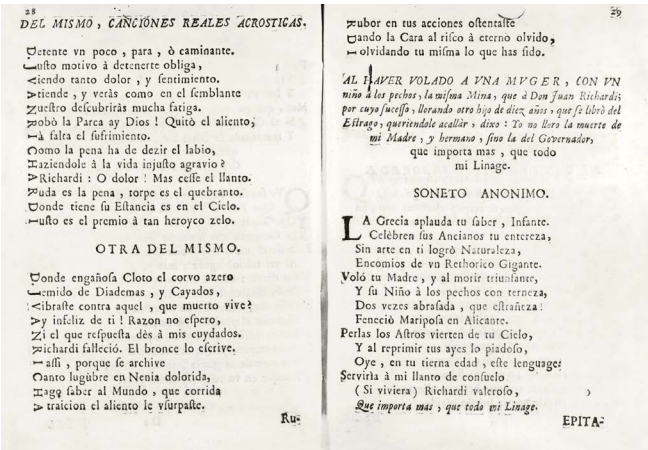
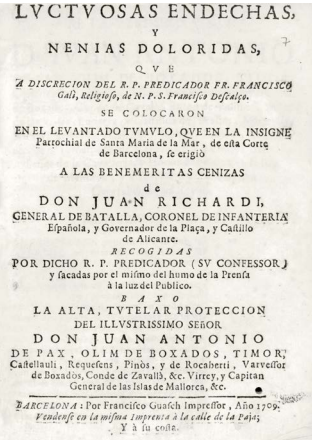


Josep de Rocabertí amb *Lagrimas amantes...* (Barcelona: Iuan Pablo Marti), i els membres de l'Acadèmia dels Desconfiats amb *Nenias reales...* (Barcelona: Rafael Figueró), són els autors principals que s'encarreguen l'any 1701 de glossar el plor de la ciutat de Barcelona per la mort del monarca Carles II (1661-1700), fill de Mariana d'Àustria i hereu de la Corona a la mort de Felip IV.

A *Nenias reales* els membres de l'Acadèmia dels Desconfiats presenten elegies a través de Lorenzo de Barutell, Francesc Emmanuel de Vega, o Josep de Taverner, entre d'altres. Aquesta publicació poètica esdevé una versió del gènere de les relacions de successos a través de les dedicatòries literàries amb motiu de la pèrdua del monarca. La publicació és la primera manifestació pública d'aquesta acadèmia en l'ambient d'incertesa política generat a la mort de Carles II, un grup d'erudits que volien fomentar una cultura d'elit. Cal destacar la presa de posició política que va suposar aquesta iniciativa, ja que una part important dels participants eren austriacistes que es lligaven a la línia successòria dels Habsburg. En aquest sentit, podem entreveure una primera forma d'oposició a l'aposta per la línia dels Borbó i una situació estratègica en la identitat catalana que es va mantenir en la Guerra de Successió.

Entre les creacions poètiques trobem sonets acròstics i cal·ligrames que ens situen en les fites topogràfiques de la cultura impresa catalana barroca. En format desplegable apareix una composició llatina que introdueix la lletra de mirall amb el *motto* «Quis jacet hic? CAROLUS: quid faris? falleris hocce: Non jacet hic CAROLUS; sed jacet Hesperia». Un altre exemple en llengua catalana utilitza la tipografia en diagonal a manera de sonet en forma de laberint, Catalunya com a dama reclinada en el sepulcre que lloa el monarca usant «DON CARLOS SEGON» com a base per a l'epitafi. També cal destacar el gravat de Francesc Gazan (1684-1732) que ens proposa en la portada un recull del tòpic de l'emblemàtica del naufragi com a final de la vida, però amb una embarcació en el port, l'esperança, sota el *motto* «Tuta quia diffidens». Imatge i evocació literària ens simbolitza la confiança d'aquests intel·lectuals de navegar amb seguretat quan passi la tempesta.

9. *Lvctvosas endechas y nenias doloridas qve a discrecion del R.P. predicador Fr. Francisco Galí, se colocaron en el levantado tvmvlo qve en la insigne parrochial de Santa Maria de la Mar de esta Corte de Barcelona, se erigió a las benemeritas cenizas de Don Juan Richardi, general de batalla, coronel de infanteria española y governador de Alicante recogidas por dicho R. P. predicador y sacadas por el mismo a la luz del publico*
Barcelona: Francisco Guasch, 1709.
07 C-239/2/11-7

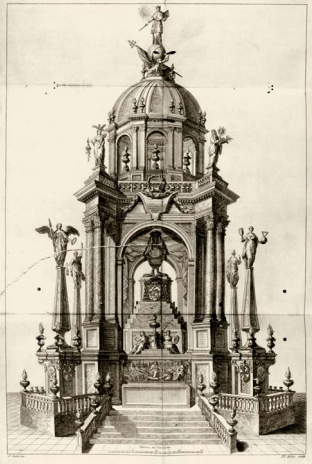
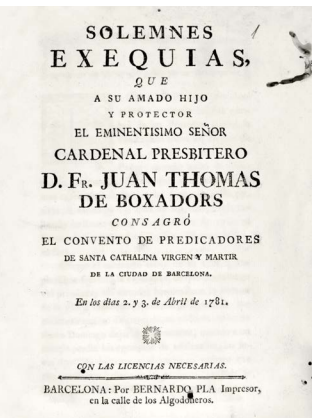


El túmul erigit a Juan Richardi (†1709), general de Batalla, coronel de la Infanteria Espanyola i governador de la plaça i castell d'Alacant, a l'església de Santa Maria de la Mar, el 18 i 19 de juny de 1709, ens permet analitzar el grau de pompositat de la festa fúnebre celebrada en honor d'un militar d'alt rang al servei de l'arxiduc Carles (1685-1740). El creador del programa del túmul va ser el franciscà descalç Francisco Galí.

A través de la descripció del túmul de Richardi podem veure com es repeteixen les fórmules establertes en el segle XVII: l'estructura de base octogonal, la forma piramidal en alçat, amb un pavelló i una torre, i la divisió en tres cossos o estadis. La base en l'aparell de Richardi conté parafrasi, rimes, epitafis, sonet i dècimes, els quals enalteixen la labor del militar. La literatura formava part d'aquests sistemes simbòlics complexos creats per a les exèquies d'un personatge destacat. Altres elements són uns esquelets que porten unes targetes que lloen les seves gestes i assenyalen els escuts de les vuit potències a les quals va servir el finat. El conjunt creava una estructura arquitectònica per situar el fèretre i el drap mortuori amb l'espasa, bastó i barret, atributs del difunt.

Incorpora el text commemoratiu del funeral un gravat desplegable en el qual es crea un exercici de poesia visual entorn de la frase: «Comenzó Richardi el buelo en Tierra y paró en el Cielo». Podem llegir del dret i del revés aquesta frase repetida que ocupa tota la plana disponible. Aquestes enginyoses mostres cal·ligràfiques eren molt habituals pels funerals, ja que eren els homenatges que els erudits dedicaven al traspassat.

10. *Solemnes exequias que a su amado hijo y protector Fr. Juan Thomas de Boxadors consagró el convento de Predicadores de Santa Cathalina virgen y martir de la ciudad de Barcelona en los dias 2 y 3 de abril de 1781*
Barcelona: por Bernardo Pla, 1781.
07 B-39/5/5-1



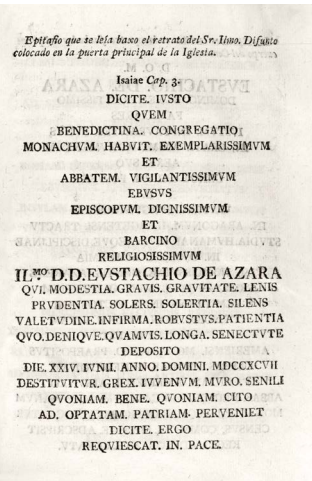
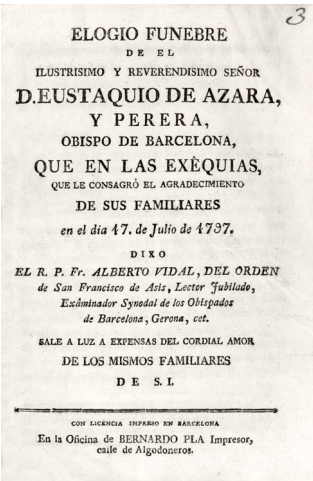
L'església del convent de Santa Caterina va ser l'espai per a les exèquies del cardenal dominic Joan Tomàs de Boxadors (†1780), mestre general de l'Orde dels Predicadors (1756-1777). La memòria d'aquesta solemnitat fou publicada a Barcelona per Bernardo Pla sota el títol *Solemnes exequias que a su amado hijo...* La celebració funerària exaltà la figura del personatge com a frare predicador i príncep de l'Església, ja que aquesta havia estat la imatge que s'havia utilitzat amb motiu de les festes pel seu nomenament cardenalici entre els dies 13 i 15 de febrer de l'any 1776, també present a les col·leccions de la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona.

El túmul de les exèquies de l'any 1781 ens ha arribat amb el gravat de Pere Pasqual Moles (1741-1797) segons projecte de Salvador Gurri (1749-1819), i ens mostra una composició que en alguns dels seus elements recorda el del Fr. Tomàs Ripoll. L'estructura arquitectònica manté els obeliscos a les cantonades amb al·legories a la cúspide, i la figura del traspassat com a culminació del conjunt. Les diferències radiquen en l'elecció dels ordres arquitectònics i l'adopció de fórmules de gust neoclàssic, materialitzades en la forma de templet que alberga el cenotafi. Malgrat la renovació, preval encara el llenguatge simbòlic barroc, en què trobem la representació de la virtut, la ciència, la dignitat i la noblesa, els atributs del cardenal. En el cos inferior hi havia quatre relleus en marbre blanc, evocadors de la vida de Fr. Joan Tomàs de Boixadors. Destaquem aquesta elecció iconogràfica per donar a les virtuts en vida un element digne de record en el cadafal. Cadascun dels temes és metàfora de la religiositat i moralitat del protagonista. Es completaven les virtuts situades als obeliscos i els moments de la seva biografia dels relleus amb un profús programa iconogràfic dotat de nombroses al·legories. Aquestes estaven al voltant del cenotafi com a figures femenines, dues per cada banda del conjunt, acompanyades d'inscripcions. Representaven el dolor dels dominics, el dolor del convent de Santa Caterina, la protecció, la gratitud, la benevolència paternal, l'amor filial, la beneficència i la memòria. Les imatges del cos superior, sobre l'entaulament i al voltant de la cúpula, mostraven la vigilància pastoral o la magnificència, entre d'altres virtuts del difunt.

Al túmul de fra Joan Tomàs de Boixadors destaca com la iconografia ha deixat de banda l'excés de referències macabres a esquelets, crànis i ossos creuats per dirigir l'atenció a la vida i virtuts del difunt en el marc de les noves vies de la mort il·lustrada. L'al·legorització manté la coordinació entre text i imatge, però la selecció d'imatges simbòliques supera les tradicionals virtuts cardinals i teològals per oferir una imatge més completa i personal del finat. Així, el programa iconogràfic s'arrela profundament al mateix convent de Santa Caterina i a l'Orde de Predicadors, per tal d'exaltar el lligam entre la vida terrenal i la celestial, que s'obre amb les pròpies exèquies de la mort.

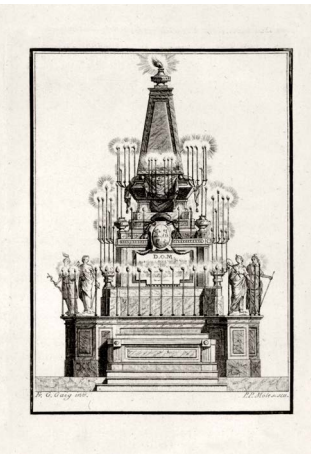
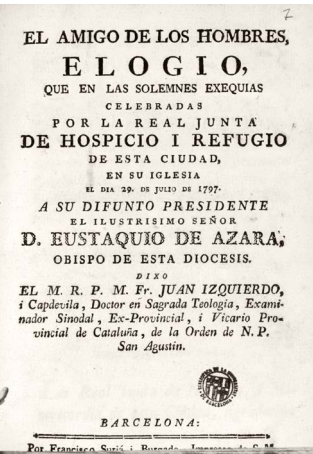
11. Albert Vidal
Elogio funebre de el ilustrísimo y reverendísimo señor D. Eustaquio de Azara y Perera, obispo de Barcelona: que en las exequias que le consagró el agradecimiento de sus familiares en el día 17 de julio de 1797 dixo el rverendo padre franciscano Alberto Vidal

Barcelona: en la oficina de Bernardo Pla, 1797.
07B-45/2/6-3



12. Joan Izquierdo i Capdevila
El Amigo de los hombres, elogio, que en las solemnes exequias celebradas por la real Junta de hospicio i refugio de esta ciudad en su iglesia el día 29 de julio de 1797 a su difunto presidente D. Eustaquio de Azara, obispo de esta diocesis, dixo Fr. Juan Izquierdo i Capdevila.

Barcelona: Francisco Suriá i Burgada, 1797.
07 B-54/7/8-7



Eustaquio de Azara y Perera (1727-1797), germà del diplomàtic José Nicolás de Azara i del naturalista Félix de Azara, va ostentar diversos càrrecs eclesiàstics, entre els quals cal destacar el de bisbe de Barcelona (1794-1797). *Elogio funebre de el ilustrísimo y reverendísimo señor D. Eustaquio de Azara...* és un dels textos que conservem amb motiu de les exèquies d'aquest personatge. Un altre és el de Joan Izquierdo i Capdevila titulat *El Amigo de los hombres...* Ambdós són exemples de les cròniques elegíaques publicades a l'entorn dels funerals d'un prelat que formava part d'una família molt ben situada dins de la societat hispànica del segle XVIII.

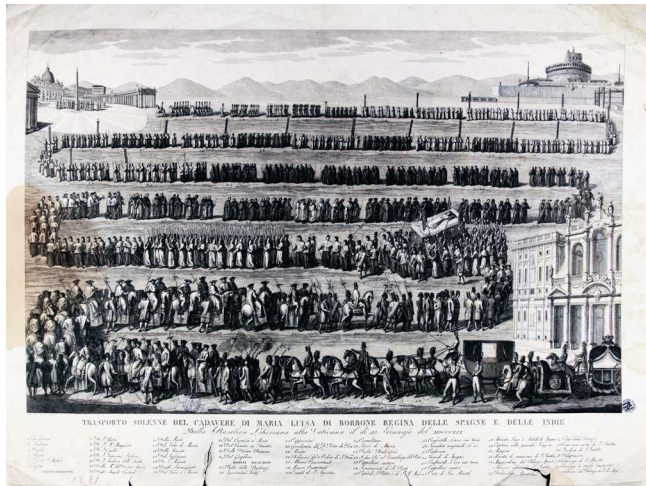
Si ens centrem en el discurs laudatori que trobem a *El Amigo de los hombres...*, observem com l'escriptor repassa la vida del mitrat fent atenció a diferents moments i fites que són exemple de comportament cristià pels fidels. El text enalteix les seves virtuts com a exemple de bon cristià que va portar a terme una vida destinada a millorar la situació dels altres en els seus diferents càrrecs com a abat, prior i bisbe. El text es relaciona directament amb una imatge de la festa funerària a finals del barroc, i esdevé un exemple de les manifestacions efímeres com una de les portes d'entrada del nou gust neoclàssic.

Aquest gravat signat «F. G. Gaig inv.» i «P. P. Moles scu.» ha portat certa controvèrsia, ja que Rosa Maria Subirana i Rebull, entre d'altres autors, recull la possibilitat que sigui una repetició del projecte ideat per als funerals del comte de Lacy. El túmul que presentem per a les exèquies d'Eustaquio Azara fet pel gravador Pere Pasqual Moles (1741-1797) és un cadafal de tres cossos, amb obelisc. La seva iconografia és senzilla, allunyada dels discursos emblemàtics barrocs. Quatre figures femenines representen les virtuts cardinals: templança, justícia, prudència i fortalesa. El conjunt va acompanyat de grans lluminàries, pensades per a espais en penombra, mancats de llum natural. Hi destaca la fortalesa, virtut exaltada en els textos com una de les qualitats del protagonista. L'estil seria una transició entre els muntatges simbòlics barrocs i l'estilització clàssica que retrobarem en obres contemporànies posteriors.

13. Giovanni Petrini

Trasporto solenne del cadavere di Maria Luisa de Borbone regina delle Spagne e delle Indie dalla Basilica Liberiana alla Vaticana il dì 10 Gennajo del MDCCCXIX.
Roma: 1819.

07 A-Et-XIX-Petrini, Giovanni.273



Maria Lluïsa de Borbó-Parma (1751-1819) va ser reina consort a Espanya del 1788 al 1808 com a esposa de Carles IV (1748-1819). Coneguda àmpliament gràcies als retrats de Francisco de Goya (1746-1828), va morir a Roma el dia 2 de gener de 1819 i les seves restes reposen a la cripta reial del monestir d'El Escorial.

Els monarques es trobaven a Itàlia com a resultat de l'exili derivat de la guerra del Francès i l'ocupació napoleònica. Al final del seu període europeu es van establir al palau Borghese el 1812 i, posteriorment, al palau Barberini el 1814. A Roma moriria Maria Lluïsa de Borbó-Parma i pocs dies després, el seu marit.

El gravat ens mostra el transport solemne de les despulles de la sobirana de la basílica de Santa Maria Maggiore, on es van portar a terme els funerals i es va aixecar un cadafal dedicat a la seva memòria, a la basílica de Sant Pere del Vaticà, en una processó funerària amb diferents parades. La ciutat eterna va rendir-li exèquies amb gran solemnitat perquè era la primera vegada que moria un monarca espanyol a Roma. Les honres fúnebres van ser pagades pel seu fill Ferran VII, que volia restituir l'honor de la seva dinastia després de la invasió napoleònica. L'estampa, pertanyent a *Descrizione degli onori funebri renduti in Roma dalla Real cort di Spagna a Sua Maestà cattolica Maria Luisa di Borbone regina delle Spagne, e delle Indie il dì 10 di gennajo MDCCCXIX* mostra el recorregut serpentejant des del seu inici a Santa Maria Maggiore, passant pel castell Sant'Angelo i acabant al Vaticà. Com a tret distintiu, la imatge fa un especial èmfasi en el seguici, on s'identifiquen detalladament les nombroses confraries, ordes religiosos i alts càrrecs que van assistir a la cerimònia.

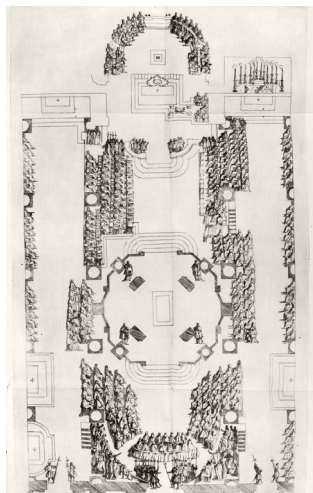
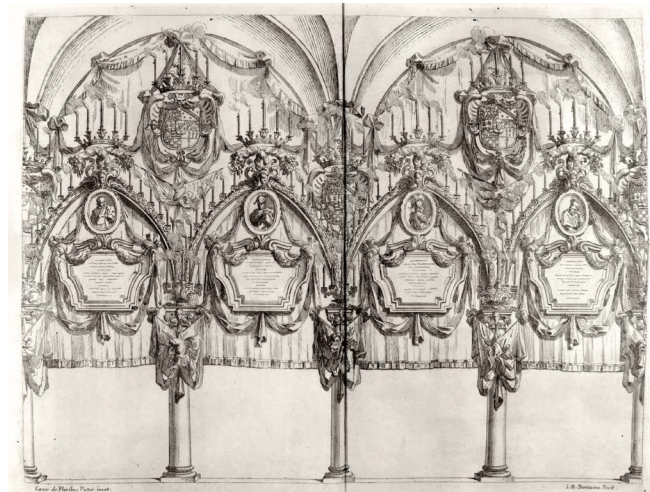
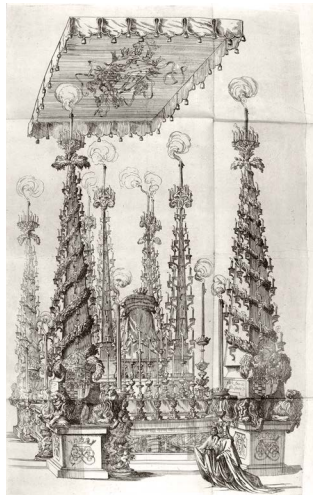
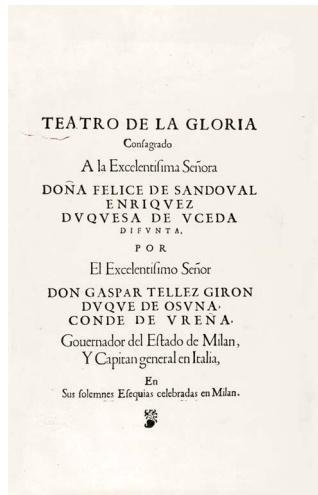
III. TÚMULS I CASTELLS DE DOLOR

Dins del món de les exèquies, el túmul o castell de dolor era un dels elements centrals, i va esdevenir una de les màximes expressions de l'arquitectura efímera lligada a la mort. Seguint els estils de cada període, i atenent la importància de la persona honorada, es creaven estructures que combinaven materials nobles com la fusta o la pedra, amb altres d'inferior qualitat però de gran efectisme com els oripells, el cartró, el teixit, el paper o el paper maixé. El caràcter efímer d'aquestes composicions ja és en si mateix un simbolisme de la transitorietat de la vida. Als elements arquitectònics s'hi incorporaven al·legories escultòriques i elements poètics que feien del conjunt un veritable testimoni del dol per la pèrdua de qui ens deixava. Alguns exemples podien assolir unes alçàries tan elevades com els espais religiosos on es disposaven. El *castrum doloris* és la representació visual de la mort a partir del funeral, i al voltant del qual es desenvolupa la cerimònia religiosa. El seu lloc era a l'altar, i en el cas que fos un funeral amb absència del cos difunt, s'incorporava un cenotafi per mantenir-ne la memòria. La producció d'aquestes solemnitats era molt costosa i la documentació d'època sovint incorpora referències sobre la necessitat de reduir despeses a partir de diversos mecanismes, per exemple, reutilitzant estructures anteriors que eren conservades per a un nou ús, o bé aprofitant elements d'altres muntatges efímers habituals com els monuments de Setmana Santa, o les màquines de Corpus. La legislació sobre el dol i les decoracions funeràries també reflexionen sobre l'excés econòmic d'aquestes demostracions luctuoses, sobretot quan eren dedicades a l'aristocràcia, ja que la Corona ho volia mantenir com a privilegi àulic exclusiu.

14. Teatro de la gloria: consagrado a la Excelentísima Señora Doña Felice de Sandoval Enriquez Duquesa de Uceda difunta, por el Excelentísimo Señor Don Gaspar Tellez Giron Duque de Osuna, Conde de Ureña, Gobernador del Estado de Milan, y Capitan general en Italia, en sus solemnes esequias celebradas en Milan. s.n. 1671
07 XVII-7219

Gaspar Téllez-Girón i de Sandoval (1625-1694), cinquè duc d'Osuna, entre d'altres càrrecs, va tenir diferents tasques polítiques en època de Felip IV i Carles II com a governador de Milà i capità general de les tropes italianes. Estava casat amb Felice de Sandoval (†1671), duquesa d'Osuna i Uceda, que va morir a Milà el 7 d'octubre de 1671. Amb motiu de les exèquies de la seva esposa es va crear un programa complet que ha quedat plasmat en aquesta publicació. El gran interès d'aquesta obra és conservar un testimoni escrit i visual per copsar a finals del segle XVII uns funerals aristocràtics.

La desapareguda església de Santa Maria della Scala de Milà, on actualment trobem el teatre homònim, va ser el temple on es van portar a terme els funerals. A través dels gravats i la descripció escrita podem fer una immersió en la festa efímera barroca. La qualitat dels gravats és destacable, van ser una col·laboració dels artistes que van participar en la realització dels funerals: el pintor Cesare Fiori (actiu al segle XVII) i els gravadors Ambrogio Vesalius (actiu al segle XVII) i Giovanni Battista Bonacina (c. 1620 - c. 1664). A doble pàgina ens presenten els retrats del matrimoni amb l'heràldica familiar i les referències a la mortalitat com l'esquelet amb actitud melancòlica. Sobre les decoracions, podem recuperar el cadafal que es va crear al voltant del fèretre, ple d'atxes i lluminàries, així com els elements que omplien l'arquitectura com a memòria de les virtuts personals i familiars de Felice de Sandoval. Destaquem el gravat que mostra les decoracions a la façana exterior del temple. L'arquitectura gòtica de l'edifici es va modificar amb drapejats, pintures, escultures i escuts al voltant de la porta que presentava dues al·legories fúnebres, a banda i banda, emulant l'acció de trencar una làpida per deixar-nos accedir al recinte. El conjunt és un veritable teatre a la glòria de la duquesa, tal com ens diu el títol de la publicació.



15. Francisco Gazan
Tumulo levantado en la catedral de Barcelona para celebrar las exequias del Rey Carlos II
 Barcelona: en la imprenta de Ivan Pablo Marti, por Francisco Barnola, 1701.
 07 B-Es-XVIII-Gazan, Francesc.7845



El cadafal realitzat per les exèquies barcelonines de Carles II l'any 1701 és un dels exemples al·legòrics més destacats de la festa efímera catalana dedicada a la mort d'un rei durant l'època barroca.

El *castrum doloris* de la catedral se situava sobre les escales de la cripta de Santa Eulàlia i presentava una estructura turriforme octogonal amb una piràmide esgraonada en onze nivells com a base i un temple-baldaquí en la part superior. El conjunt amb baietes negres i atxes creava un gran efectisme en la seva il·luminació i es completava amb les imatges escultòriques. La iconografia de la base del monument efímer mostrava vuit relleus d'escuts, lleons i àligues en el sòcol, sobre el qual s'erigien vuit escultures pels vuit regnes de la monarquia hispànica intercalades amb les quatre parts del món i els quatre rius d'Espanya. El segon cos incorporava sota el baldaquí les insígnies reials, la corona, el ceptre i l'espasa del rei Martí, com a retrat ideal del difunt i anava coronat per les imatges de les set virtuts i la victòria. El poder del monarca, virtuós i universal, quedava així palès amb els atributs simbòlics substituïts metàfòrics del cos del difunt. Poder reial lligat a la identitat hispànica reforçada en una Catalunya que dona grans exèquies al fill de Felip IV, presentat com el bon governant que s'ocupa de les preocupacions dels seus súbdits. El funeral visualitza el reconeixement de la ciutat, que havia ofert pregàries i misses per a la recuperació de la salut al llarg de la seva malaltia, tal com recull la documentació de l'època a l'arxiu catedralici.

La làmina calcogràfica de Francesc Gazan formava part de la publicació de Josep Rocabertí *Lagrimas amantes*, que incorporava, juntament amb el text descriptiu de les exèquies, unes composicions poètiques visuals, cal·ligrames i jeroglífics, que enllacen amb el caràcter retòric de la literatura catalana barroca. El complement el trobem amb la publicació *Nenias Reales* de l'Acadèmia dels Desconfiats de Barcelona, amb motiu de la mateixa mort, on també participà Francesc Gazan.

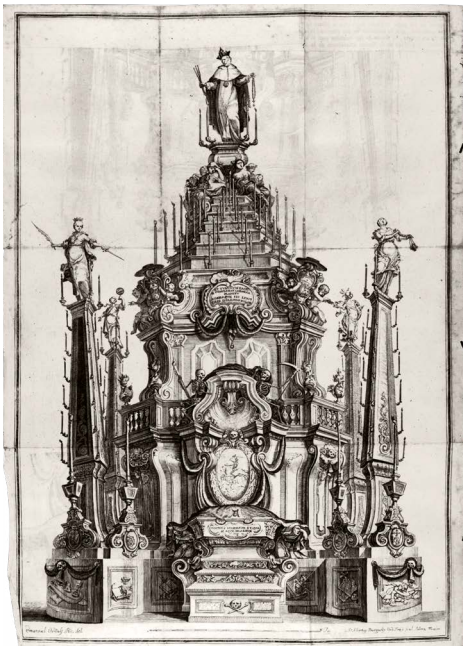
16. Breve y descriptiva relacion de las solemnnes exequias que la religiosa comunidad del convento de Santa Cathalina, virgen y martyr de Barcelona consagrò a la venerable memoria del mas illustre hijo y amado padre fr. Thomàs Ripoll, Maestro General de toda la Orden de Predicadores. Con la Oracion funebre y panegirica que dixo fr. Juan Leonart
 Barcelona, por Juan Jolis, ca. 1748.
 07 B-39/3/12-3

Tomàs Ripoll (1655-1747) fou el prior del convent dominicà de Santa Caterina de Barcelona, qualificador del Sant Ofici i mestre general de l'Ordre de Predicadors, entre d'altres càrrecs. Morí el 22 de setembre de 1747, i el dia 11 de desembre s'exposà públicament el seu túmul al mig de la nau de la desapareguda església de Santa Caterina, i set dies després se celebraren les exèquies. Ens ha arribat l'edició publicada l'any següent que recopilà el sermó del frare Joan Leonart i la memòria de l'aparat efímer: *Breve y descriptiva relacion de las solemnnes exequias...* editat per Joan Jolis a Barcelona. El llibre conté un gravat del frare dominic Albert Burguny, «Fr. Albertus Burguny Ord. Pred. Scul. Palma Major», segons dibuix previ de Manel Vinyals, «Emanuel Viñals pic del».

El monument es dividia en tres cossos. El cos inferior o sòcol era de planta quadrada amb quatre obeliscos laterals coronats amb les virtuts de Fr. Tomàs Ripoll: la justícia, la saviesa, la providència i la religió. Aquest nivell s'acompanyava d'insígnies religioses, calaveres i llibres com a recordatori de les *vanitates* mundanes, així com d'escuts del convent de Santa Caterina i de la Inquisició. El cos central era octogonal, coronat per una balustrada i esquelets, amb uns jeroglífics pictòrics als panys del cos, on es representava la mort en actituds diverses. El conjunt culminava amb una escultura del difunt sostinguda per les al·legories de l'amor, la magnificència, el dolor i la gratitud sobre una piràmide de deu graons, que reposava a l'entaulament del segon cos octogonal on hi havia divises escrites que feien referència a les al·legories immediatament

superiors. L'escultura, al coronament del tercer nivell, tal com mostra el gravat, representa el frare vestit de dominic, amb un rosari i les vares o fustes de la disciplina, a més d'un medalló del Tribunal de la Inquisició. Aurora Pérez Santamaria va interpretar els tres nivells com a representacions simbòliques del món terrenal, la resurrecció i l'ascensió vers la immortalitat que representaria la pròpia escultura del protagonista.

Aquesta lectura general sobre el túmul ens dona el marc en el qual inserir unes decoracions que considerem especialment interessants dins de la trajectòria de la vanitas catalana. De manera específica es va voler mostrar la mort utilitzant un sistema visual combinat amb el text que reforça la imatge seguint la tradició del llenguatge emblemàtic. Parlem dels jeroglífics del segon cos que eren un total de quatre, un per cada banda de l'estructura quadrada. El gravat ens mostra el de la cara anterior situat sobre l'altar, que disposa de dues grades i un cos sobre el qual reposava el taüt cobert per una draperia on s'entreveuen dues figures de ploranes a banda i banda. Era la imatge de la mort a cavall, amb la implacable dalla. La *pictura* anava acompanyada del lema «Nemini Parco» i del *motto* «Omnes morimur et quasi aquae dilabimur». Els altres costats, no visibles en el gravat, mostraven, segons la publicació de Joan Jolis, tres jeroglífics amb aquestes mateixes característiques. En un costat la mort «cerrando ojos y oídos a ruegos y rendimientos de sublimes personajes», tal com indicava el lema «Nullo flectitur obsequio» i la inscripció «O mors quam amara es!». A l'altre costat, la mort amb la dalla tallava vegetals amb aquest acompanyament escrit «Omnia aequat» i «Mori-tur doctus similiter et indoctus». En el darrer, la mort alada abraçava el temps com a anciana alada. Els textos eren «Mors non tardat» i «Vigilate quia nescitis diem neque horam». Així doncs, la mort es presenta en un sistema visual i textual de gran efectisme. Al·legoritzada en els jeroglífics, la mort aniquila i iguala tothom, és una frontera insalvable per als mortals i arriba en qualsevol moment.

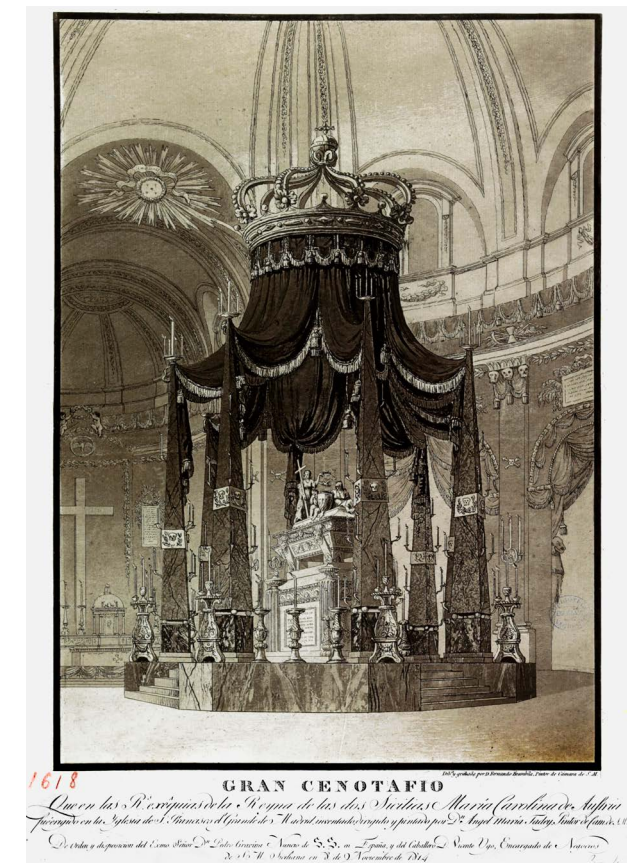


17. Fernando Brambila
Gran cenotafio que en las Rs.
exequias de la Reyna de las dos
Sicilias María Carolina de Austria
fué erigido en la Iglesia de S.
Francisco el Grande de Madrid
/ inventado, dirigido y pintado
por Dn Angel María Tadey 8 de
Noviembre de 1814. ca. 1814
07 B-Es-XIX-Brambila,
Fernando.557

Maria Carolina d'Àustria (1752-1814) va ser l'esposa de Ferran I de les Dues Sicílies (1751-1825), fill de Carles III (1716-1788). Els darrers anys de la seva vida, la monarca va tornar a la seva terra natal i el dia 8 de setembre de l'any 1814 morí al Castell de Hetzendorf. Aquest gravat ens presenta les exèquies que se li van fer a Madrid a l'església de Sant Francesc el Gran dos mesos després de la seva mort.

El llombard Fernando Brambila (1763-1834), pintor i gravador, va ser l'autor d'aquesta peça. Era pintor de cambra i entre les seves obres destaquen tant les creacions efímeres com les imatges que va fer de l'expedició Malaspina o de les vistes de les residències reials de la monarquia hispànica. Per al cenotafi de Maria Carolina d'Àustria es creà una estructura octogonal amb obeliscs a cada cantonada, per sobre dels quals s'aixecava un drapejat culminat per una corona. Al centre, sobre un pedestal d'arrel clàssica, es va disposar un sarcòfag amb figures al·legòriques funeràries sobre la tapa. L'artefacte està poblat d'il·luminacions i de cranis amb corones de llorer que ens remetien al llenguatge simbòlic de la mort.

Per comprendre millor la imatge, podem trobar la referència textual a *Reales exequias de S.M. la Reyna de las Dos Sicilias María Carolina, archiduquesa de Austria* de Pietro Gravina (1749-1830) publicada a Madrid per la Imprenta Real el mateix any 1814.



18. Alejandro Blanco y Assensio
Tumulo de la Reina Doña María
Isabel Francisca de Braganza.
Madrid: 1819
 07 B-Es-XIX-Blanco y Assensio,
 Alejandro.260



19. Vincenzo Feoli
Monumento sepolcrale per
l'esequie solenni di Maria Isabella
di Braganza regina di Spagna
fatte celebrare in Roma dal suo
augusto consorte Ferdinando VII
l'anno 1819. Itàlia: 1819
 07 B-Et-XIX-Feoli, Vincenzo.256



Aquests dos gravats ens mostren dos exemples, un de Madrid i un de Roma, dels monuments funerals aixecats l'any 1819 amb motiu de les cerimònies pel traspàs de Maria Isabel de Bragança (1797-1818), segona esposa de Ferran VII (1784-1833), que va tenir lloc el 26 de desembre de 1818. En diferents ciutats es van portar a terme commemoracions de la monarca. El ressò de la seva mort omplia de dol el territori sota la influència de la monarquia hispànica.

A Madrid, Alejandro Blanco i Assensio (1779-1848) realitzà un gravat que ens recorda la cerimònia. Els grans d'Espanya van decidir celebrar unes exèquies a l'església de Sant Isidre de Madrid i van encarregar la construcció d'un cadafal de planta quadrada, sobre el qual se situava un sòcol amb una urna sepulcral i un tercer cos en forma de dues graderies circulars. Sobre la segona graderia es veien sengles trons, un d'ells caigut en al·lusió a la mort de la reina, els suports de la qual estaven formats per les dues columnes d'Hèrcules. Figures al·legòriques poblaven l'arquitectura: la mort, Espanya, un lleó adormit i genis plorosos. Josep Ginés (1768-1823) i Valeriano Salvatierra (1788-1836), escultors de cambra i membres de l'Acadèmia de San Fernando, foren els encarregats de les imatges. També es van pintar les figures de la modèstia, la prudència, la beniginitat, la caritat, la religió i la liberalitat. La pintura i la direcció artística del monument va ser a càrrec de Josep Ribelles (1778-1835).

A Roma, també destacà per la seva espectacularitat el cadafal de gust neoclàssic que simbolitzava també el traspàs de la reina amb una robusta columna dòrica coronada per la mort, i amb el túmul ornat amb peveters i ploranes. Ferran VII va triar el disseny de l'arquitecte Isidro González Velázquez (1765-1840) per ser aixecat a l'església jesuïta de Sant Ignasi amb les realitzacions d'artistes com Antoni Solà (1783-1861) i Ramon Barba (1767-1831), entre d'altres. El gravat de Vincenzo Feoli (c. 1760-1827) ens manté la memòria visual de l'acte funerari.

20. Pharamond Blanchard
Perspectiva del catafalco erigido
en la yglesia del Rl. Monasterio
de Sn. Geronimo de esta corte,
por disposicion de la diputacion
permanente de la grandeza de
España que celebró la clase en
la misma por el alma del rey Nro.
Sor. Don Fernando VII el dia 6 de
octubre de 1834
 Madrid: estampada en el Rl.
 Estatº Litº de Madrid, ca. 1834.
 07 A-Es-XIX-Blanchard,
 Pharamond.1382

Pharamond Blanchard (1805-1873) va ser un pintor francès que va treballar a Madrid i que ens ha deixat amb aquesta litografia el testimoni visual de les exèquies de Ferran VII (1784-1833) que van tenir lloc a l'església del monestir de San Jerónimo, sota el patrocini dels grans d'Espanya, el 6 d'octubre de 1834. La creació del concepte i del dibuix va ser obra de Valentín Carderera (1796-1880).

El cadafal és de planta octogonal i mostra un basament amb un sòcol esgraonat, que incorpora als vèrtexs uns pedestals amb peveters. A l'interior, d'igual planta però a menor escala i gran alçada, s'aixeca un templet gòtic vestit amb els elements heràldics del finat. El fèretre ocupa el centre la composició, envoltat d'heralds que porten estendards i maces, i cobert amb el mantell d'ermíni on destaca el collaret de l'ordre del toisó d'or, així com els atributs reials de la corona i el ceptre.



IV. DIFUNTS EN OLOR DE SANTEDAT. TRÀNSITS I TRANSLACIONS

Entre els epitafis més comuns que figuren a les làpides dels cementiris catalans, destaquen expressions com «Bon repòs» o «Etern repòs», que auguren un bon viatge ple de tranquil·litat i serenor vers la vida eterna, però també un bon descans a les despulles dels traspassats. Curiosament, aquest desig contra trasllats no desitjats difícilment es complia en el cas dels monarques o personatges il·lustres, les tombes dels quals podien ser profanades a causa de les vicissituds bèl·liques o saquejades en situacions de vulnerabilitat. En aquest sentit, cal recordar l'exemple de la tomba de Pere II el Gran a Santes Creus, com una raresa excepcional de tomba que s'ha preservat pràcticament intacta des de l'època medieval. En el cas dels cossos sants, o difunts en olor de santedat, la mutilació i fragmentació de la integritat anatòmica dels finats, per tal d'obtenir-ne relíquies, fou una constant des de l'alta edat mitjana. No obstant això, les obertures dels seus sepulcres també podien respondre a altres finalitats com els reconeixements dels cossos per part dels cirurgians i metges durant els processos de canonització, els trasllats a noves capelles o bé les sortides dels sarcòfags en processó per tal de sol·licitar favors celestials en temps d'epidèmies, seques o guerres.

21. Francesc Gazan
Sepulcre de Sant Narcís.
En Girona: per Geronimo Palol,
1695
07 C-Es-XVII-Gazan,
Francesc.5883

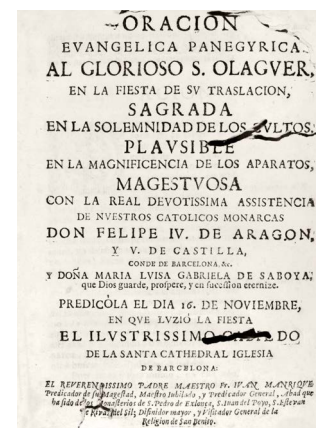


El culte que professa la ciutat de Girona a Narcís, bisbe i màrtir del segle iv, es remunta als voltants del segle xi i s'estableix definitivament arran de la protecció del sant durant el setges francesos del 1285, 1653 i 1684. Segons les cròniques, els impius assetjadors profanaren el sarcòfag de Sant Narcís, del qual sortiren unes mosques «tan grosses e tan grans com una glan» que atacaren soldats i cavalls francesos, fins al punt de fer-los desistir, moment que recull la part inferior d'aquest gravat de Francesc Gazan (c. 1684-1732).

L'any 1691 l'impressor gironí Jeroni Palol estampà aquesta planxa per a l'obra de fra Josep de Girona *Satisfacció a las dificultades...* Posteriorment, una segona versió del tema també acompanyà la portada de les constitucions sinodals del bisbe Miquel Pontich. En aquest segon cas, a la part superior del sepulcre apareix una imatge de la mare de Déu i el nen que aquí veiem substituïda per una invenció al·legòrica. En ella veiem un mascaró flanquejat per la palma del martiri i el lloir de la glòria, acompanyat de dos escuts de Girona custodiats per tres lleons. La representació de Gazan permet exaltar la veneració de les relíquies, tan reforçada després del Concili de Trento, tot evidenciant els beneficis del cos sant durant els múltiples assetjaments a la ciutat.

Segons Lluís Prats, l'obra de Gazan es pot inspirar en una pintura regalada a la col·legiata de Sant Feliu de Girona pel bisbe de Tortosa Josep Fageda, mentre Francesc Miralpeix considera la possibilitat que la representació parteixi d'altres fonts visuals precedents. En qualsevol cas, la imatge ratifica la protecció de la urbs a través dels diversos elements simbòlics, que convergeixen en la figura del bisbe Narcís i la veneració de les seves santes relíquies.

22. Juan Jacinto Manrique
Oracion evangelica panegyrica
al glorioso S. Olagver: en la
fiesta de sv traslacion, sagrada
en la solemnidad de los cvltos,
plavsible en la magnificencia de
los aparatos, magestvos con
la Real devotissima asistencia
de nvestros catolicos monarcas
Don Felipe IV de Aragon y V
de Castilla y Doña Maria Lvisa
Gabriela de Saboya / predicòla
el dia 16 de Noviembre Fr. Juan
Manrique
Barcelona?: ca. 1701.
07 XVIII-5651-1



L'obra recull l'oració predicada per fra Juan Jacinto Manrique el dia 16 de novembre de 1701 durant les festes de translació del cos de Sant Oleguer. L'autor, fill il·legítim de Juan Luis Fernández Manrique de Lara, sisè marquès d'Aguilar, i de la noble val·lisoletana Ana de Cosío, havia estat rector de la Universitat de Salamanca i ocupava una posició preminent dins l'Orde de Sant Benet, ja que havia estat abat en diversos monestirs, i en aquell moment ostentava el càrrec de visitador general.

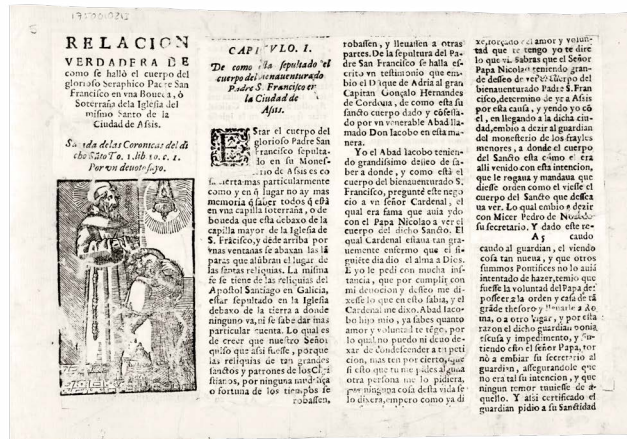
El sermó havia estat predicat durant la primera visita de Felip d'Anjou a la ciutat de Barcelona l'any 1701, on es presentà com a successor de Carles II, jurà les Constitucions i obrí Corts que es clausuraren a inicis del mes de gener de 1702. El seguici del nou monarca estigué integrat també per la seva primera esposa, Gabriela de Savoia, alguns dels homes forts del seu govern i un bon reguitzell de cortesans, entre els quals figurava el mateix Manrique, que ocupava el càrrec de predicador reial, amb el qual havia estat investit l'any 1681 per Carles II.

Com era habitual en les primeres visites a la ciutat, els flamants monarques foren obsequiats per les institucions de la terra amb un sens fi de focs artificials, mascarades, balls, desfilades i els llocs més preeminents en les festes religioses. Entre aquestes, es decidí organitzar la translació del cos de Sant Oleguer a la seva nova capella, enmig d'una gran solemnitat durant la qual el cos sant sortia en processó fora del seu sarcòfag i beneïa la ciutat amb les seves virtuts. Es tractava d'una gran cerimònia, organitzada per tal d'afalagar el nou monarca, i alhora emular la sumptuosa translació del cos de Sant Ramon de Penyafort que Felip IV havia presidit l'any 1626.

Sant Oleguer (c. 1060-1137) fou bisbe de Barcelona i arquebisbe de Tarragona. En vida ja va tenir fama de santedat i després de la seva mort va ser objecte de santificació popular. El seu procés de canonització fou reprès a inicis del segle xviii a instàncies del bisbe Alfons Coloma, tot i que la seva canonització no fou concedida fins al 1675 per Climent X. Fins al moment, el cos de Sant Oleguer era venerat en una de les capelles laterals de la Catedral, en un sepulcre de marbre elevat sobre quatre columnes que havia estat comissionat pels consellers de Barcelona l'any 1372, posteriorment enriquit l'any 1405 amb la magnífica lauda sepulcral esculpida per Pere Sanglada amb la imatge del sant que encara avui cobreix el seu monument funerari.

Amb la desitjada canonització del 1675, el bisbe i capítol de la Seu de Barcelona encarregaren a fra Josep de la Concepció l'erecció d'una gran capella, fruit de la unió de l'antiga sala capitular i les capelles de Sant Iu i Sant Sever, que aniria presidida amb un nou monument funerari. Aquest es constituí a partir d'un nou sepulcre elevat per un pedestal amb un complex programa decoratiu integrat per les virtuts i emblemes del sant, que fou encarregat als escultors Francesc Grau (1638-1693) i Domènec Rovira II (†1689). La part posterior el monument consta d'un cambril que permet venerar el cos incorrupte de Sant Oleguer, consta d'una sumptuosa decoració que ja estaria acabada el 1701, quan fou oficialment inaugurat el nou panteó amb la solemne translació a la qual fa referència aquesta obra.

23. Relacion verdadera de como se halló el cuerpo del glorioso seraphico padre san Francisco en vna boueda o soterrana de la iglesia del mismo santo de la ciudad de Assis: sacada de las coronicas del dicho sa[n]cto To. 1 lib. 10. c.1. por un devoto suyo
Barcelona: por Esteuan Liberos, 1621.
07 CM-4174-5



L'obra està confeccionada a partir de diverses planes d'una relació de successos incompleta, i destinada a relatar com estava disposat el cos de Sant Francesc en la seva capella de la basílica inferior d'Assís, quan fou contemplat pel papa Nicolau III.

L'imprès és d'autor desconegut, que s'identifica com «un devot» del sant, però vol aportar veracitat al contingut, per la qual cosa especifica que la seva font són les cròniques franciscanes (volum 1, llibre 10, capítol 1). Tot i així, el narrador procura donar un to místic a l'objecte del relat, i manifesta com el gran valor espiritual del cos de Sant Francesc obligava a tenir-lo amagat per tal de garantir-ne la preservació i evitar-ne el robatori.

Malgrat que es tracta d'un relat mancat del cos central, aquest imprès és un valuós testimoni d'un tipus específic de produccions literàries de petit format en forma de relacions de successos, destinades a satisfer la curiositat dels fidels, que entraven en contacte amb algunes de les seves devocions preferides i més estimades, en aquest cas Sant Francesc, no a partir de les seves relíquies directes, sinó de la mateixa narració literària. Així, aquesta acostava el sant al fidel no a través de l'hagiografia de la seva vida i virtuts, com és més habitual, sinó a través de la descripció de les pròpies despulles sacres. A través dels sentits, el devot es podia sentir més a prop de les pròpies relíquies descrites i dels seus meravellosos poders taumàrgics.

L'inici de la relació va acompanyat d'una xilografia on podem veure el papa Nicolau III amb la tiara als peus i, detall important, amb les mans tocant el cos de Sant Francesc, en al·lusió al seu privilegi de poder veure en directe el cos del sant, tal com explica la narració. Així doncs, la imatge subratlla com aquests productes literaris estaven destinats a incentivar les peregrinacions al més famós dels santuaris franciscans. Tot i així, la imatge papal i la mateixa relació també anuncien que la vista del cos és vetada a la majoria, ja que es troba custodiat en secret pels frares franciscans. Atesa la llunyania i la impossibilitat del viatge per a molts dels lectors més humils, aquest tipus de relacions oferien consol als devots per un preu raonable, així com l'oportunitat d'acostar-se al mateix cos sant a través del relat literari.

24. Vita beati patris Ignatii Loiolae religionis Societatis Iesv fundatoris ad uiuam expressa ex ea quam P. Petrus Rebadeneyra
Paris: Jean Le Clerc, 1612.
07 CM-4174-9



Ignasi de Loiola traspassà el dia 31 de juliol de 1556, i mentre el seu cos encara fou present un dels seus correligionaris li realitzà una màscara mortuòria de guix, que posteriorment fou acolorida per Giovanni Battista Velati i actualment es conserva a la Cúria General dels jesuïtes de Roma. Aquest gest serví per fixar els trets de la *vera facies* del fundador i garantir-ne la preservació, ja que posteriorment estigué a la base de diversos buidats en positiu que proporcionaren busts amb el rostre del sant, així com nombrosos retrats pintats per autors com Jacopino del Conte (1556) o Ignacio Sánchez Coello (1585).

Per burlar de la mort i de l'oblit el rostre del fundador, els jesuïtes codificaren una imatge veraç que esdevingué oficial i fàcilment identificable: l'inconfusible rostre ignasià. Aquest començà a acompanyar moltes de les hagiografies publicades amb extensos corpus de gravats, entre les quals destaquen especialment aquelles sorgides arran de la beatificació, proclamada per Pau V el 27 de juliol de 1609. Entre aquestes, la *Vita beati patris Ignatii Loiolae* il·lustrada amb gravats de Jean Baptiste Barbé a partir de dibuixos de Rubens (Roma, 1609); i la *Vita* amb les estampes de Cornelis i Theodoor Galle (Anvers, 1610). Aquestes obres acompanyaven l'hagiografia ignasiana creada pel pare Pedro de Ribadeneira, que promovia la imatge espiritual, gràfica i virtuosa del sant fundador a partir d'aquestes estampes, destinades a ser tot un estendard de presentació de la imatge del sant per beatificar-lo. En aquest cas, l'obra que ens ocupa és una versió lleugerament més tardana del mateix cicle, estampada a París dos anys més tard per Jean Le Clerc, que forma part d'un volum factici integrat per setze làmines.

Veiem com els gravats atorguen preeminència a la detallada imatge, en la qual es combinen diverses escenes al mateix temps, didàcticament identificades per les lletres a la part inferior. En aquest cas, la primera escena (A) il·lustra Ignasi de Loiola sol·licitant la benedicció pontifícia abans del seu traspàs. La segona i principal (B), en canvi, mostra al fundador moribund al seu llit, envoltat dels seus correligionaris, expirant l'últim alè amb el crucifix a la mà, i sobretot pronunciant la paraula IESUS en invocació de Jesucrist, amb el qual es reunirà en la vida eterna, i en record de la seva pròpia fundació, la Companyia de Jesús. Aquesta disposició, així com el beatífic rostre d'Ignasi, recordaven al fidel la mort del cos, però no de l'ànima, i el traspàs a la vida eterna, que començava en aquest mateix moment. La tercera imatge de la seqüència (C), representada a la part superior com si es tractés d'una finestra oberta, en canvi, ens anuncia els favors post mortem del jesuïta. Així, veiem una matrona que manifestà com mentre Ignasi moria a Roma, ella va gaudir de la seva miraculosa aparició a la ciutat de Bolonya.

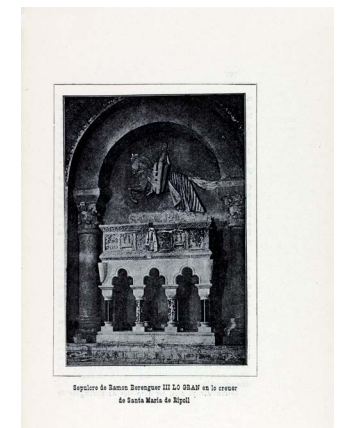
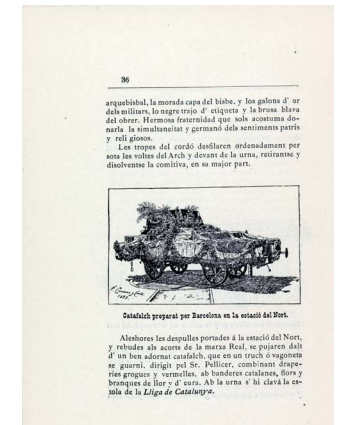
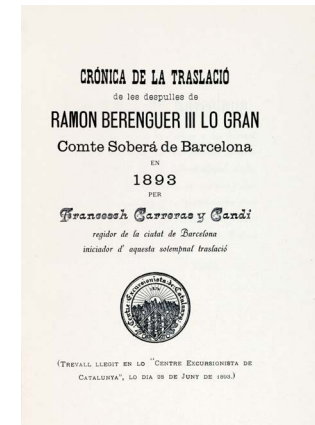
25. *Vita beati patris Ignatii Loiolae religionis Societatis Iesv fvdatoris ad uiuum expressa ex ea quam P. Petrus Rebadeneyra*
 Paris: Jean Le Clerc, 1612.
 07 CM-4174-9



Si bé l'anterior estampa mostrava el trànsit del sant, és a dir, la mort del cos i el traspàs de l'ànima a la vida eterna, en aquest cas es volen il·lustrar les solemnes exèquies del patriarca. L'escena s'ambienta a l'interior de l'església del Gesù de Roma, i va presidida a la part central per un luxós cadafal, sobre el qual es disposa el cos difunt d'Ignasi de Loiola, envoltat dels seus correligionaris que sostenen espelmes. És a dir, els fills de Sant Ignasi acompanyen el seu patriarca en el seu darrer viatge, i mostren la Companyia de Jesús com a hereva de les seves ensenyances. De fet, aquest llegat i la seva popularitat és el primer tret que accentuen les inscripcions de l'estampa, que manifesten com a les solemnitats hi acudí tot el poble de Roma (A). Efectivament, veiem com la meitat superior de l'estampa és poblada per un incommptable nombre de prelats, nobles i ciutadans de tot estament que assisteixen a l'acte. Ara bé, la imatge vol emfatitzar especialment també que Ignasi és un difunt en olor de santedat, i per fer-ho s'opta per il·lustrar un dels miracles que la crònica del pare Ribadeneira situa en aquesta mateixa cerimònia: una jove que patia d'escròfula guarí després de tocar el sudari del difunt (B). Així, el miracle es manifestava en directe, per evidenciar una vegada més enmig de les solemnes exèquies ignasianes els dots taumatúrgics del personatge, però sobretot com a prova de la santedat del seu cos, convertit en una valuosa font de relíquies, que serà gestionada i administrada pels pares de la Companyia.

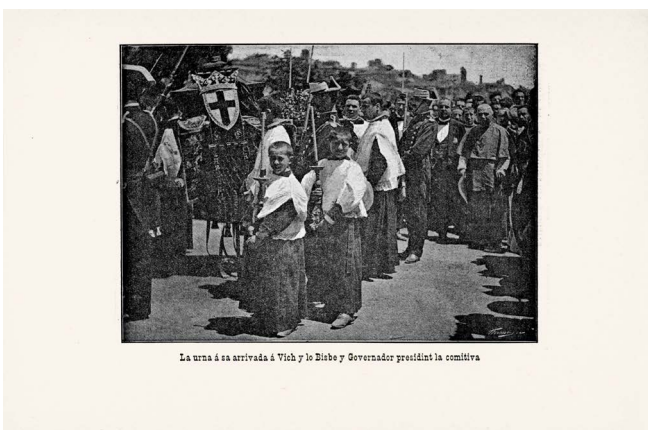
Finalment, la tercera escena de la composició il·lustra com en el moment de la seva sepultura, se sentí música celestial sobre la tomba de Sant Ignasi (C) per accentuar una vegada més de manera visual els favors divins al personatge, però també anunciant aquestes exèquies com a punt de partida del procés de canonització del personatge, que seria reconegut per la Congregació de Ritus com a beat l'any 1609, i com a sant el 1622.

26. Francesch Carreras y Candi
Crónica de la traslación de les despulles de Ramon Berenguer III lo Gran comte soberá de Barcelona en 1893
 Barcelona: Estampa de F. Abadal y Cia., 1893.
 FA-102/5



Tot i que habitualment solem associar les translacions als cossos sants, no menys destacades foren les dels monarques. A tall d'exemple podem recordar l'arribada del cos d'Alfons V el Magnànim al monestir de Poblet, portat pel virrei de Nàpols Pedro Antonio de Aragón, que obtingué el privilegi per a la translació el 1671, i forní un sumptuós mausoleu per al monarca al costat de les tombes reials del Casal d'Aragó. Les grans vicissituds bèl·liques del segle XIX, així com les successives desamortitzacions, foren responsables de l'abandó, destrucció i profanació de nombroses tombes il·lustres, la qual cosa provocà els inherents moviments de cossos, i les posteriors reintegracions en alguns casos. Un dels més cèlebres fou la translació de les despulles de Ramon Berenguer III al monestir de Ripoll, que segons l'autor de l'obra, Francesc Carreras i Candi, fou una «pública i extraordinària manifestació d'amor patri i hermosa vindicació d'ultratges i profanacions passades».

El monestir de Santa Maria de Ripoll havia estat exclaustrat el 1835, cosa que donà pas a una onada de vandalismes, incendis i saquejos que l'havien sotmès a un estat ruïnós. Fou el bisbe de Vic Josep Morgades qui el 1886 endegà la restauració del cenobi, encomanant-la a l'arquitecte Elias Rogent, i posteriorment al seu fill Francesc Rogent. Aquesta intervenció fou més aviat una reconstrucció evocadora del gloriós passat medieval del cenobi, una nova mirada sobre Ripoll com a símbol d'identitat nacional, i la seva restauració com a part de la Renaixença literària, artística i cultural de Catalunya. Les obres acabaren



el 1893, any en què es consagrà de nou la basílica, i retornaren les despulles dels comtes catalans.

El cos de Ramon Berenguer III havia estat salvaguardat l'any 1838 gràcies al seu trasllat de Ripoll a Barcelona, on es custodiava a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, al palau del Lloctinent. A instàncies del bisbe Morgades, aquest fou sol·licitat per repatriar-lo de nou a Ripoll, mitjançant un acte de gran solemnitat i transcendència que fou acollit amb entusiasme per l'Ajuntament de Barcelona.

El cos del comte fou traslladat a la Casa de la Ciutat, on s'establí una renovada capella ardent per a les seves exèquies al Saló de Cent, enmig d'una gran solemnitat que pretenia ser un acte de «desagravi» per les profanacions comeses a Ripoll a inicis de la centúria. Posteriorment, una processó integrada per les més altes dignitats episcopals i polítiques de la ciutat el traslladaren a la Catedral, on es feren els ofis, i posteriorment a l'Estació del Nord, on fou muntat en un cadafal sobre una vagoneta coberta de banderes catalanes, i portat per una locomotora engalanada fins a Vic, on fou acollit amb gran solemnitat, i des d'allà traslladat a Ripoll. Arribada a Ripoll la règia vagoneta, fou descarregada a l'estació i el fèretre es traslladà a l'església de Sant Eudald, i finalment al monestir de Santa Maria, on l'esperava un sumptuós sepulcre dissenyat per l'arquitecte Francesc Rogent Pedrosa, en el qual s'havien integrat tots els fragments de l'urna funerària del segle XII que es conservaven.

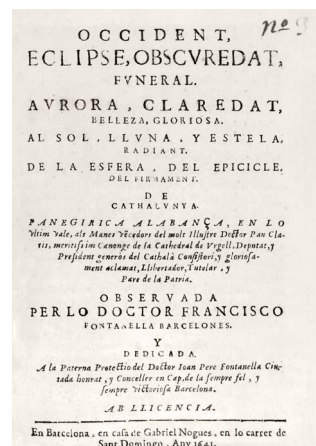
V. TOMBES HEROIQUES

La mort del rei era l'esdeveniment funerari per excel·lència. Les principals ciutats dels seus regnes obsequiaven el monarca amb exèquies, i erigien cenotafis per honorar la seva memòria. Però també ens han arribat molts altres testimonis de traspàsos il·lustres, acompanyats de festivitats efímeres. La mort dels herois nacionals ens permet retrobar exemples de cerimònies i mostres luctuoses d'art efímer per acompanyar-ne les exèquies o acollir-ne les despulles. Amb el pas del temps, també els seus sepulcres han estat motiu de reproducció en publicacions, que, a través de les anomenades *tombes heroiques* o *tombes de la fama*, ens recorden les biografies dels herois del passat.

27. Francesc Fontanella i Garraver
Occident, eclipse, obscurat, fvneral; avrora, claredat, belleza gloriosa; al sol, llvna y estela radiant de la esfera, del epicicle, del firmament, de Cathalvnya: panegirica alabança en lo vltim vale, als manes ve[n]cedors del molt illustre Doctor Pau Claris deputat y President generós del cathalà Consistori y gloriosament aclamat llibertador, tutelar i pare de la patria

Barcelona: en casa de Gabriel Nogues, 1641.

07 B-65/4/16-3

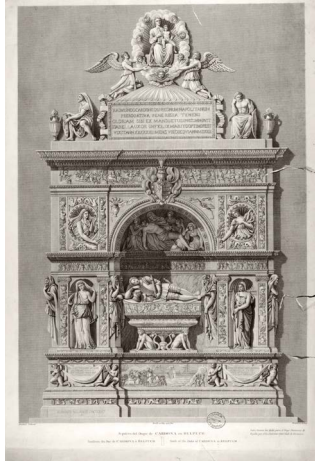


Marcat per la guerra dels Segadors (1640-1652), conflicte en el qual ostentà el càrrec de superintendent d'artilleria a la batalla de Montjuïc l'any 1641, Francesc Fontanella (1622-1685) fou també un dels encarregats d'exaltar la figura de Pau Claris i Casademunt (1586-1641) en el panegíric *Occident, eclipse, obscurat, funeral...* publicat a Barcelona per Gabriel Nogues l'any 1641. Pau Claris és una de les figures cabdals de la història de Catalunya durant la guerra dels Segadors com a president de la Generalitat. Després d'unes llúides exèquies, el seu cos fou sepultat al vas familiar de la capella del Sant Crist de l'església de Sant Joan de Jerusalem a Barcelona, que malauradament fou derruïda, i les despulles es perderen per sempre.

Presenta Fontanella el diputat com a invencible: «O Claris noble, o vencedor invicte, o Atleta feliz, Llibertador y Pare de la Patria fortunada mes per filla de vostre valor». El text utilitza la iconografia astral lligada als tòpics barrocs amb l'escut familiar amb lluna i estrella. D'aquesta manera, Claris és el sol i la mort és la nit; es tracta, doncs, d'una iconografia celeste aplicada al traspàs del poder. Fontanella combina prosa i poesia per fer un exercici trilingüe de virtuosisme literari per homenatjar la memòria del personatge.

Per la seva banda, el frare agustinia Gaspar Sala (1605-1670) fou orador en aquest mateix ceremonial, del qual publicà una de les seves obres més conegudes: *Lagrimas catalanas al entierro y obsequias del deputado ecclesiastico de Cataluña, Pablo Claris*, editada a Barcelona pel mateix impressor, Gabriel Nogues, l'any 1641.

28. Jean Baptiste Reville
Tombeau du duc de Cardona à Belpuch. Paris: de l'Imprimerie de Pierre Didot l'Aîné avec des caracteres de Bodoni, 1806
 07 B-Et-XIX-Serie 2.649



Aquest gravat és una de les il·lustracions de l'obra del francès Alexandre de Laborde, titulada *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* publicada a París en quatre volums entre els anys 1806 i 1820. Aquesta publicació ha estat molt utilitzada per la historiografia ja que incloïa un gran nombre de gravats de ciutats, paisatges i monuments d'Espanya, en concret de les regions de Catalunya (primer volum), València i Extremadura (segon volum), Andalusia (tercer volum) i Castella i Aragó (quart volum), que són un testimoni d'obres perdudes, restaurades o modificades.

La imatge ens presenta el *Sepulcre de Ramon Folc de Cardona* conservat a Bellpuig. L'obra va ser importada d'Itàlia i realitzada pel taller napolità de Giovanni da Nola (1488-1558) i va esdevenir una exaltació de la figura del difunt a través d'un sistema iconogràfic complex sota una estructura d'arc de triomf. La concepció simbòlica barreja l'al·legorització de les virtuts, juntament amb referències militars i escenes de caràcter religiós. En el centre reposa sobre el sarcòfag, amb un relleu del *thiasos* marí, la figura jacent del protagonista. Envoltat per la glòria, la pau, la justícia, la fortalesa i la victòria, múltiples referències clàssiques s'afegeixen als emblemes militars i als *putti* per expressar el dol, tal com serien els estípits, el terme entre la vida i la mort, o les sirenes psicopomps. La batalla de Mers-el-Kebir (1505) i la batalla de Vicenza (1513) aporten un rerefons biogràfic que contrasta amb el plany sobre el cos de Crist mort i la Mare de Déu, la introducció de la religiositat, com a relleus principals del conjunt. Altres decoracions ofereixen l'heràldica familiar que hem d'unir a les inscripcions laudatòries. El triomf de les qualitats i gestos del difunt sobre la pròpia mort és l'essència de l'elecció iconogràfica. Virtuts religioses i militars el doten d'un poder que l'armadura i el ceptre de la figura jacent augmenten. La concepció del personatge com a militar i home de poder queda, doncs, palesa en un exercici retòric sobre la seva vida política i militar, les seves qualitats religioses, els lligams familiars i el patronatge italianitzant per la seva fama pòstuma, fixada en el marbre de Carrara.

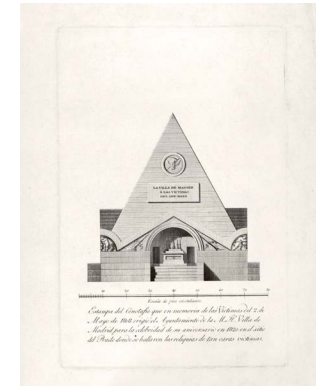
29. Vicente Capilla
Suntuoso túmulo que a las ocho víctimas del heroísmo sacrificadas en Barcelona por el gobierno intruso en junio de 1809 erigió el amor y gratitud de los barceloneses en la Santa Iglesia Catedral para las solemnes exequias que se celebraron en 1815. Barcelona?: 1815
 07 B-Es-XIX-Capilla, Vicente.558



Aquest gravat del valencià Vicente Capilla y Gil (1767-1817) ens presenta el túmul creat amb motiu de les solemnes exèquies de l'any 1815 en memòria dels Màrtirs de la Independència o Herois de 1809 que van intentar, en plena guerra del Francès, organitzar un moviment de resistència contra l'exèrcit ocupant de Napoleó. El 1815, just després de la marxa de les tropes napoleòniques, es van traslladar i enterrar a la sagristia de la catedral les despulles dels ciutadans Joan Massana i Salvador Aulet, els capellans Joan Gallifa i Joaquim Pou, i el sotstinent José Navarro, executats el 3 de juny de 1808 per conspiració contra els ocupants francesos, i també les del fuster Ramon Mas, l'esparter Julià Portet i el serraller Pere Lastortras, detinguts i igualment executats a garrot pels francesos, perquè s'havien posat a tocar a sometent amb la campana gran de la catedral, la Tomasa, per tal de mobilitzar la gent contra l'invasor mentre els cinc primers eren executats. Posteriorment, es va crear el conjunt escultòric que segueix els patrons del modernisme en la capella claustral. Hem de recordar que a la plaça de Garriga i Bachs, contra la façana lateral de l'església de Sant Sever, davant del portal de Santa Eulàlia de la Catedral, trobem el conjunt públic que commemora els mateixos personatges en el *Monument als Herois del 1809* o *Monument als màrtirs de la Independència* que fou construït entre els anys 1929 i 1941 pels escultors Josep Llimona (1863-1934) i Vicenç Navarro Romero (1888-1979) i per l'arquitecte Pere Benavent (1899-1974).

El gravat també està publicat a *Relacion de las pomposas exequias que la ciudad de Barcelona consagró en 1815 a la memoria de la s ocho víctimas sacrificadas en dicha ciudad por el gobierno intruso 1809*. Barcelona: por Juan Ignacio Jordi, 1815.

30. Estampa del cenotafio que en memoria de las víctimas del 2 de Mayo de 1808 erigió el Ayuntamiento de la M.H. villa de Madrid para la celebridad de su aniversario en 1820 en el sitio del Prado donde se hallaron las reliquias de tan caras víctimas
 Madrid: ca. 1820.
 07 B-Es-XIX-Anònim.559

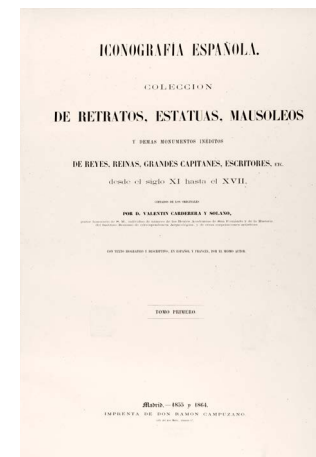


El segle XIX ens deixa testimoni d'un nou tipus de commemoració col·lectiva amb motiu de la pèrdua dels màrtirs en nom de la pàtria. L'acte que inaugura aquesta nova època d'exèquies patriòtiques és el que es va portar a terme a Madrid el mateix any 1808 per les víctimes de l'alçament antifrancès del 2 de maig. L'any 1814 i 1820 es van desenvolupar altres actes commemoratius dedicats a aquestes morts.

El gravat ens mostra el cenotafi que es va aixecar al lloc on es van trobar les relíquies dels màrtirs amb motiu del seu aniversari l'any 1820. Aquest monument funerari utilitza la simbologia de la piràmide de tradició egípcia incorporant altres elements de tradició clàssica com els *putti*, les àmfores trencades, les torxes invertides o el rellotge de sorra amb ales, imatge del *tempus fugit*.

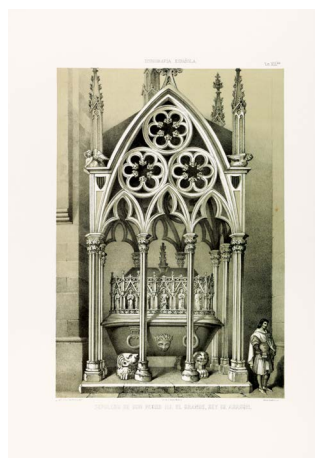
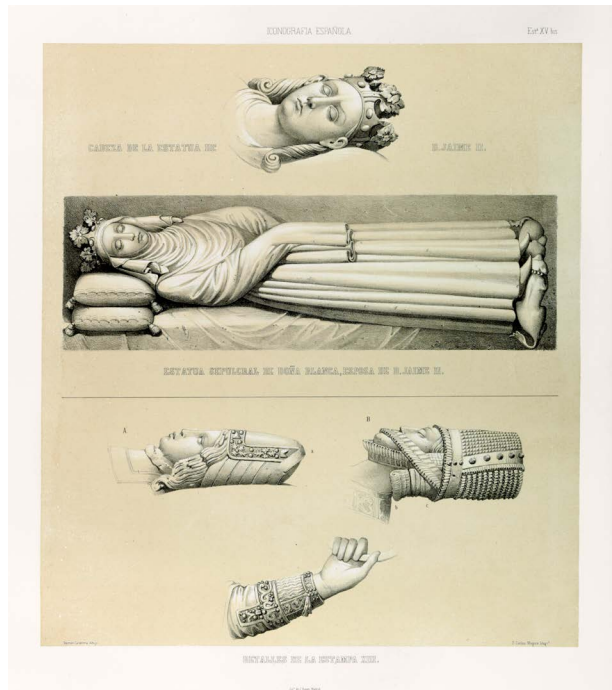
A la plaça de la Lealtad de Madrid, al costat del passeig del Prado, es va inaugurar el 2 de maig de 1840 el monument commemoratiu del qual seria precursor el model efímer que tenim en el nostre gravat. Després de diversos intents de crear un monument en homenatge a tots els lluitadors anònims morts durant l'aixecament del 2 de maig de 1808, el 1820 es va convocar un concurs a aquest efecte. Es va resoldre l'any següent, i el guanyador fou el projecte de l'arquitecte Isidro González Velázquez (1765-1829), que no es va poder inaugurar fins onze anys més tard de la seva mort.

31. Valentín Carderera
Iconografía española: colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVII
 Madrid: Imprenta de Ramon Campuzano, 1855-1864.
 129/1/6

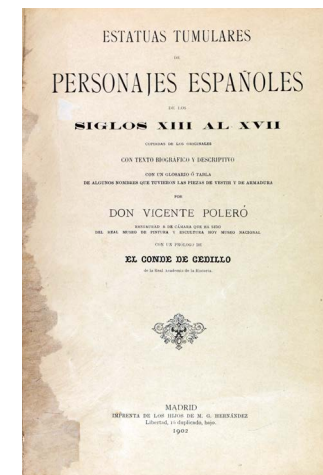


L'aragonès Valentín Carderera Solano (1796-1880), pintor de cambra d'Isabel II, plasmà el seu interès pel col·leccionisme i les antiguitats en aquesta publicació, sorgida entre el 1855 i 1864 sota el títol *Iconografía española: colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVII*. Els dos volums esdevenen un interessant testimoni de les tasques de recuperació patrimonial posteriors als processos de desamortització.

El format és una selecció de biografies destacades de personatges hispànics entre els segles XI i XVII que, de manera cronològica, es presenten a l'espectador amb un text introductori per cada personalitat, il·lustrat amb un gravat que ens mostra el seu retrat, sovint recollit a partir de la reproducció dels seus sepulcres i monuments funeraris. Carderera ens proposa un viatge al mateix temps històric i geogràfic a través de l'es-cultura hispànica, que avui seria impossible de realitzar, ja que moltes de les obres representades es troben actualment restaurades, modificades o desaparegudes.

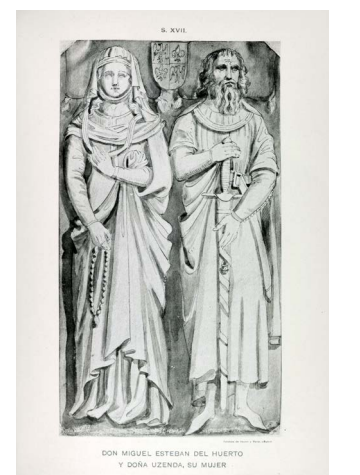
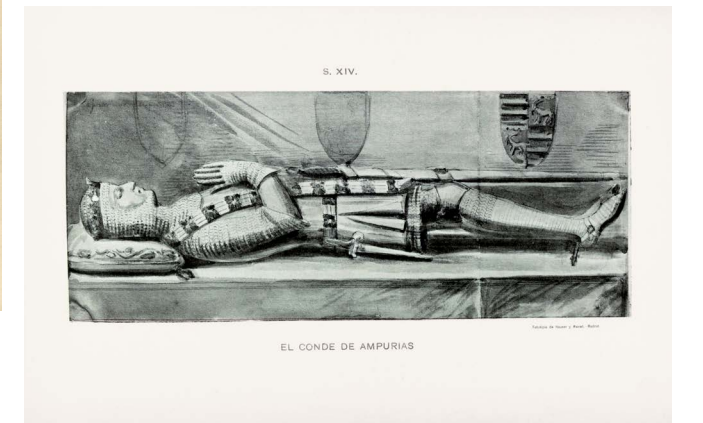


32. Vicente Poleró y Toledo
Estatuas tumulares de
personajes españoles de los
siglos XIII al XVII, copiadas de los
originales, con texto biográfico
y descriptivo con un glosario o
tabla de algunos nombres que
tuvieron las piezas de vestir y de
armadura
 Madrid: Imp. de los hijos
 de M. G. Hernández, 1902.
 Cer-6122



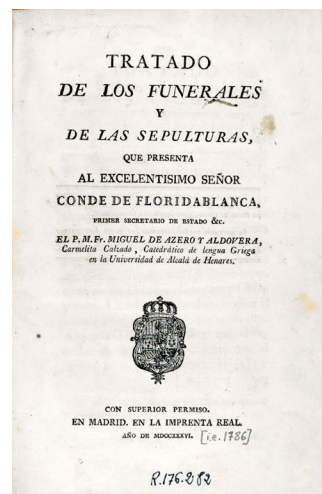
Seguint la línia de la *Iconografía española* de Carderera, Vicente Poleró y Toledo (1824-1911) recupera les escultures funeràries de personatges hispànics dels segles XIII al XVII per introduir les seves biografies. El format és similar: una descripció de la persona i un gravat que ens la recorda. L'autor, pintor de formació, va ser sobretot conegut per la seva tasca com a restaurador i reformador del Museu del Prado. Com a autor, en destacaquem el tractat *Arte de la restauración*, obra clau de referència en la matèria fins ben entrat el segle XX. La sensibilitat com a restaurador i el gust per l'escriptura es veuen plenament a *Estatuas tumulares*.

Les publicacions de Carderera i de Poleró s'han d'entendre en un context de recuperació de la memòria col·lectiva entre finals del segle XIX i inicis del segle XX. A través dels personatges es volia revisitar la història del país, i mantenir viva la figura dels herois nacionals. A Barcelona, a tall d'exemple, podem esmentar la Galeria de Catalans Il·lustres, una galeria de retrats de personalitats catalanes creada per l'Ajuntament de Barcelona l'any 1871, gràcies a l'impuls de Francesc de Paula Rius i Taulet (1833-1889), que es troben actualment a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, i són part dels fons del Museu d'Història de Barcelona.



33. Miguel de Acero y Aldovera *Tratado de los funerales y de las sepulturas*

Madrid: en la Imprenta real, 1736.
07 M-R-1297



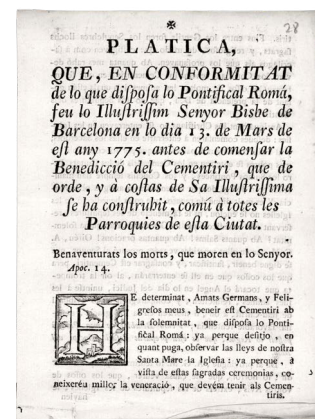
Miguel de Acero y Aldovera (1730 - c. 1796) va ser frare carmelita i catedràtic de llengua grega a la Universitat d'Alcalá. D'aquest idioma va portar a publicar una gramàtica a Madrid l'any 1766, però el text que ens ocupa és un altre vessant de la seva producció literària. *Tratado de los funerales y de las sepulturas* és un text bàsic per entendre les idees il·lustrades en l'àmbit hispànic.

Amb l'arribada de les tesis higienistes del segle XVIII es començaren a obrir els cementiris moderns que distanciaven els sepelis dels centres urbans. S'establí, doncs, un nou paradigma de la mort allunyada que acaba amb els enterraments *ad sanctos* o *apud ecclesiam*, és a dir, les sepultures en espais religiosos, fossin capelles, esglésies, catedrals o monestirs. Oficialment, les *Reials cèdules* de Carles III de juny i d'abril dels anys 1786 i 1787 van ordenar la supressió dels esmentats cementiris parroquials i la construcció dels nous espais funeraris extramurs. *Noticia del establecimiento y uso del cementerio extramuros del Real sitio de San Ildefonso*, editat a Madrid per la Imprenta Real l'any 1787, és dels primers documents que responen directament a aquesta nova normativa. Anys abans però, el 1736, ja s'havia publicat el tractat de Miguel de Acero y Aldovera que es torna a editar el 1786, coincidint amb les noves lleis.

Els diferents capítols del text ens aporten una mirada sobre les pràctiques funeràries, tant del cerimonial com de les actituds davant la mort. Atenció especial mereixen els articles de la secció primera que versen, entre d'altres, sobre les característiques de la mortalla, el fèretre, el luxe de les sepultures o el dol. La secció segona és la que ens ofereix una mirada històrica sobre el lloc de les sepultures cristianes i la necessitat d'allunyar-les dels espais dels vius. Ens diu el text a la pàgina 105: «Es indubitable, que la costumbre de enterrar los muertos en poblado perjudica mucho a la salud y vida de los vivos por los hálitos que se exalan de los cadáveres (...)».

34. Platica que, en conformitat de lo que disposa lo pontifical romá feu lo illustrissim senyor bisbe de Barcelona en lo dia 13 de Març de este any 1775 antes de comensar la benedicció del Cementiri, que de orde y a costas de Sa Illustrissima se ha construhit, comú a totes les parroquies de esta ciutat

Barcelona: 1775.
07 B-45/2/25-29

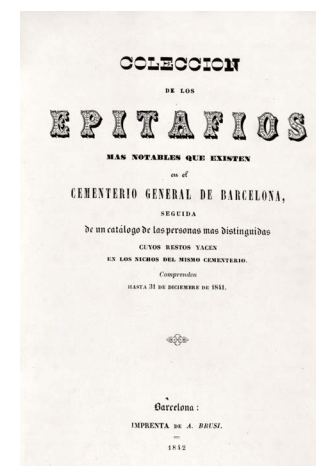


El cementiri del Poblenou a Barcelona es coneix com el cementiri general, cementiri vell, cementiri de la mitra o el cementiri de l'est. Aquest espai funerari de l'any 1775 és el primer recinte modern hispànic creat abans de les *Reials cèdules* de Carles III, de juny i d'abril dels anys 1786 i 1787, que van ordenar la construcció dels nous espais funeraris extramurs. Aquest discurs, *Platica que, en conformitat de lo que disposa lo pontifical romá...*, correspon a la benedicció episcopal en el moment de la seva obertura.

Anteriorment, els espais d'enterrament es trobaven a l'interior de les esglésies o als cementiris parroquials, a l'espai denominat *sagrera*. Davant les noves tesis higienistes del segle XVIII per lluitar contra les epidèmies i el creixement demogràfic de la ciutat comtal, el bisbe Josep Climent (1706-1781) va promoure el 1775 la creació d'un espai de sepultura allunyat de la Barcelona del moment, fora muralles i a prop del mar. Es va construir en el mateix emplaçament de l'actual però, arran de les guerres napoleòniques, l'anomenada guerra del Francès (1808-1814), va ser destruït l'any 1808. El projecte es reprendrà anys després a través del bisbe Pau Sitjar (?-1831) i, finalment, la necròpolis va ser benedicida per aquest el 15 d'abril de 1819, seguint el projecte d'estil neoclàssic de l'arquitecte italià Antonio Ginesi (1789-1824).

35. Colección de los epitafios más notables que existen en el cementerio general de Barcelona, seguida de un catálogo de las personas más distinguidas cuyos restos yacen en los nichos del mismo cementerio: comprenden hasta 31 de diciembre de 1841

Barcelona: Impr. de A. Brusi, 1842. 177/4/34

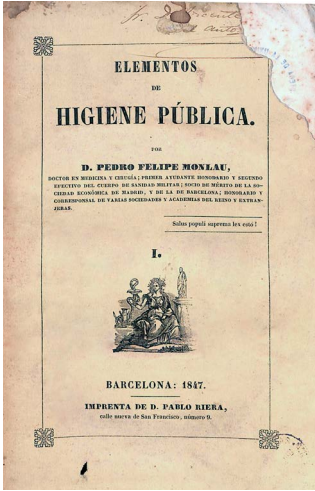


Aquesta publicació de l'any 1842 ens recull els epitafis i un catàleg dels finats que fins a aquell moment reposaven en el cementiri general de Barcelona, que actualment coneixem com el del Poblenou. Per la seva data de publicació, fa referència al primer departament d'estil neoclàssic de l'arquitecte italià Antonio Ginesi (1789-1824). L'ampliació del segon departament, conegut també com eclèctic, situat darrere de la capella, respon a la intervenció projectada per l'arquitecte Joan Nolla (?-1863) entre els anys 1849 i el 1852.

Des del punt de vista visual, destaca el gravat desplegable que incorpora el llibre i que ens mostra la distintiva façana del recinte. L'accés a la necròpolis es fa a través d'un mur de tancament amb arcs perforats de mig punt d'obra revestida del qual sobresurten tres cossos. Els pavellons laterals tenen forma de cub coronat per un frontó trencat. Tanmateix, la seva façana presenta la forma en perfil d'una falsa piràmide sobre tres graons de pedra. La piràmide disposa d'un portal flanquejat per columnes dòriques i un arc cec cassetonat amb una llàntia de ferro colat. Aquestes piràmides al·ludeixen a la cultura funerària egípcia. El pavelló central, porta d'ingrés, presenta un pòrtic amb dues parelles de robustes columnes dòriques. El túmul que corona aquest pòrtic allotja un relleu amb un crismó dins d'una corona vegetal. Avui en dia, culmina el conjunt una escultura en marbre blanc obrada per Agapit Vallmitjana (1832-1905) l'any 1866 que representa l'àngel del judici final assegut i amb una trompeta de bronze a la mà. Sota seu, en una placa de marbre i bronze hi diu «resurrectionis horam mortuorum exspecto» o «espero l'hora de la resurrecció dels morts».



36. Pere Felip Monlau
Elementos de higiene pública
Barcelona: Impr. de D. Pablo Riera, 1847.
R 614 MON

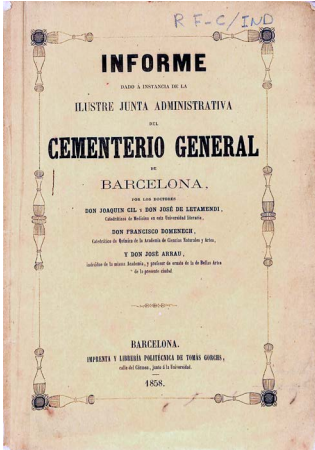


Els textos de finals del segle XVIII que hem comentat en les fitxes anteriors mostren la nova realitat de la mort, fruit de la Il·lustració, que serà la que podem trobar desenvolupada als tractats d'higiene pública al llarg del segle XIX. Podem esmentar, a tall d'exemple, el del doctor en medicina barceloní Pere Felip Monlau (1808-1871), *Elementos de higiene pública*, publicats l'any 1847 els dos primers volums, i l'any 1862 el tercer. En aquesta obra l'autor s'ocupa de l'estudi de les millors solucions per a espais d'interès públic com són els hospitals, les presons o els cementiris.

Monlau considera els cementiris com a espais insalubres de primera classe; han de ser, doncs, allunyats dels centres urbans fent especial menció a les característiques geogràfiques dels nous emplaçaments, la incidència del vent, i lluny de recursos hídrics que podrien contaminar i afectar animals i éssers humans. A més, especifica el final dels enterraments *ad sanctos*: «Las inhumaciones se harán precisa y exclusivamente en los cementerios, y nunca en iglesias o templos, ni dentro de poblado, debiendo abolirse todos cuantos privilegios sobre el particular existan».

La tasca de Monlau a favor de l'higienisme va tenir l'any 1841 un moment àlgid quan va guanyar el concurs sobre els avantatges de l'enderrocament de la muralla medieval i moderna de Barcelona amb l'obra *Abajo las murallas!!!* Altres dels seus escrits versen sobre la seva especialitat mèdica, la psiquiatria, com el de l'any 1853 titulat *Memoria sobre la creación de una casa de Locos extramuros de esta Ciudad*.

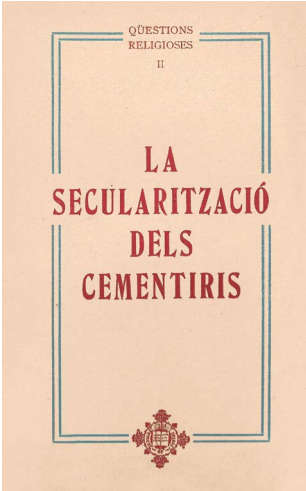
37. Informe dado a instancia de la Ilustre Junta Administrativa del Cementerio General de Barcelona
Barcelona: Impr. y libr. politécnica de Tomás Gorchs, 1858.
R F/IND



Aquest informe fou signat el 10 de maig de 1858 per Joaquim Cil i Borés (1805-1882), José de Letamendi (1828-1897), Francisco Domenech i José Arau. La Junta Administrativa del Cementiri General de Barcelona, avui del Poblenou, demanà un informe l'any 1858 per tractar sis punts. A escala cronològica, en aquell moment els departaments primer i segon del cementiri, els corresponents als arquitectes Antonio Ginesi (1789-1824) i Joan Nolla (?-1863), ja estaven construïts i s'estaven acabant de desenvolupar les obres d'ornamentació.

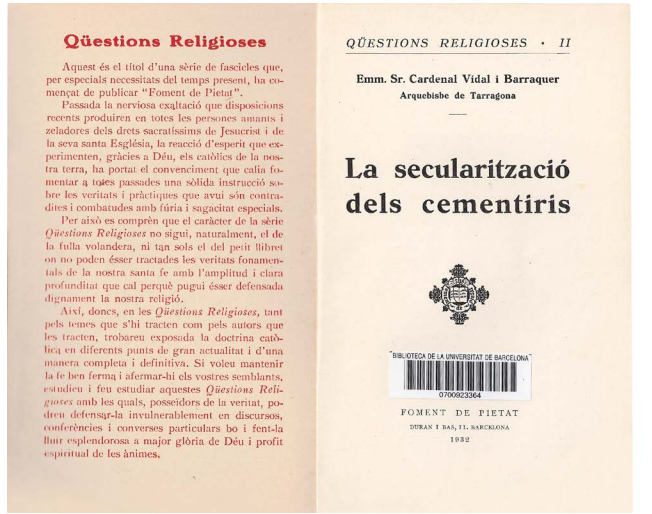
Els aspectes sobre els quals reflexionen tenen a veure amb qüestions higièniques i estructurals dels espais destinats a les sepultures, i es concreten en els punts següents: la situació del cementiri, la qualitat del terreny, la jardineria del recinte, la bona ventilació dels espais urbans interns a la necròpolis, els models d'enterrament en nínxol sobreposat o sota terra, i per acabar, els aspectes d'ornamentació. La resposta donada a les sis preguntes és positiva en relació amb la tasca que el cementiri està desenvolupant. Els informes de seguiment ens presenten l'atenció que ja es donava al bon desenvolupament de la feina dels enterraments i que continua vigent amb la tasca que Cementiris de Barcelona desenvolupa atenent les ordenances municipals vigents.

38. Francesc Vidal i Barraquer
La secularització dels cementiris
Barcelona: Foment de Pietat, 1932.
F 31.8 VID



A mesura que avança el segle XIX, i sobretot durant el segle XX, de manera progressiva s'inauguren els espais dedicats a la mort regularitzada i administrativa de què som hereus actualment. Amb els canvis que es produeixen a escala urbanística, també es donen noves actituds davant la mort. Els canvis sociològics, antropològics i religiosos també van ser presents en l'obertura dels cementiris contemporanis, manifestant especialment una tendència creixent vers la secularització de la mort. Aquesta és la idea que va tractar Francesc d'Assís Vidal i Barraquer (1868-1943) a l'opuscle de l'any 1932 *La secularització dels cementiris*. Allunyar la mort dels recintes eclesiàstics i normativitzar-la per part de l'ens públic té com a conseqüència una menor implicació del poder de l'Església, hereva d'una tradició que es perd al llarg de la història del cristianisme. La defensa es fa en nom del dret canònic i en la jurisdicció eclesiàstica d'un espai sagrat on, a més a més, s'han de tenir en compte les tipologies i les decoracions que acompanyen els sepulcres, així com els epitafis. L'autor també es pronuncia en contra de les cremacions que començaven a tenir una presència creixent dins de la societat dels anys trenta.

L'autor del text que ens ocupa, Francesc d'Assís Vidal i Barraquer, va tenir una dilatada trajectòria dins de l'Església catalana com a bisbe de Solsona, arquebisbe de Tarragona i cardenal. Dins la seva biografia destaca el fet de ser una de les veus religioses que es van oposar al franquisme no signant la carta col·lectiva de l'episcopat espanyol de l'1 de juliol de 1937 de suport al general. Aquest fet va comportar el seu exili i mort a Suïssa. No fou fins l'any 1978 que les seves despulles van poder reposar finalment a la seu tarragonina.



CRÈDITS, FONS DOCUMENTALS I BIBLIOGRAFIA

CRÈDITS FOTOGRÀFICS

Ajuntament de Barcelona
Andrew Currie
Andri Tsiouti
Arxiu Arnau
Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
Arxiu Històric del Poblenou
Arxiu Nacional de Catalunya
BCNROC
Biblioteca de Catalunya
Biblioteca Nacional de España
Carlos Candia
Cementiris de Barcelona, SA
Còssima Cornadó
CRAI Biblioteca de Reserva
Estefanía Martín
Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya
José Porras
Juanjo Macías
Luisa Bernasconi
María Isabel Marín
Massimo Alberici
Melissa Thereliz
Museu Nacional del Prado
Museu d'Art de Sabadell
Museu del Cau Ferrat
Museu Nacional d'Art de Catalunya
Pier Luigi Dodi
Sandro Maggi
Sergio Moises Panei Pitrau
Silvia Checo

FONS DOCUMENTALS

Arxiu Arnau
Arxiu del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya
Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
Arxiu Històric del Poblenou
Arxiu Nacional de Catalunya
Arxiu Parroquial de Sitges
Biblioteca de Catalunya
Biblioteca Nacional d'Espanya
Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya

BIBLIOGRAFIA

«Actualitats. -La qüestió del cementiri» (1879). *La Esquella de la Torratxa*, núm. 45 (29 novembre), pàg. 4.

«Cosas del any 1881» (1882). *La Campana de Gràcia*, núm. 660 (29 gener), pàg. 4.

«El entierro del señor Llimona» (1934). *La Vanguardia* (1 març 1934), pàg. 8.

«La nueva Necrópolis de Barcelona II» (1883). *La Vanguardia*, núm. 117 (12 març), pàg. 1627-1628.

«La nueva Necrópolis de Barcelona» (1883). *La Vanguardia*, núm. 114 (10 març), pàg. 1574.

«La qüestió del cementiri» (1879). *La Esquella de la Torratxa*, núm. 27 (2 agost), pàg. 4.

«Lo cementiri nou» (1880). *La Esquella de la Torratxa*, núm. 99 (11 desembre), pàg. 4.

«Lo que passa y lo que passará» (1883). *La Esquella de la Torratxa*, núm. 221 (14 abril), pàg. 4.

ÁLVAREZ AGEA, Alberto; ZAZO MORATALLA, Ana (2020). «El cronotopo histórico. La forma como huella en el parque-cementerio de Igualada». *Revista 180*, núm. 45, pàg. 24-37.

ALBERTINI, Bianca; BAGNOLI, Sandro (1989). *Scarpa: la arquitectura en el detalle*. Barcelona: Gustavo Gili.

ALCOY, Rosa (1990). *El cementiri de Lloret de Mar. Indagacions sobre un conjunt modernista*. Ajuntament de Lloret de Mar. (Col·lecció Es Frares; 1).

ALEXANDER, Kaylee P. (2018). «Père-Lachaise in 1815: A New Method in the Study of Ephemeral Funerary Monuments». A: DOSS, Erika; SNAY, Cheryl K. (ed.). *Monumental Troubles: Rethinking What Monuments Mean Today*. Notre Dame, Indiana: Midwest Art History Society and the Snite Museum of Art, pàg. 16-28.

ALLO MANERO, Adita (1989). «Tradición ritual y formal de las exequias reales de la primera mitad del siglo XVIII». A: *El arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*. Madrid. Comunidad de Madrid, 1989, pàg. 33-42.

ALLO MANERO, Adita; ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (2004). «El estudio de las exequias reales de la monarquía hispánica; siglos XVI, XVII y XVIII». *Artigrama*, núm. 19, pàg. 39-94.

ALLUÉ, Marta; ARNABAT, Ramon; BLANC, Fonxo; CASTILLO, Jesús; SALVADÓ, Toni; TOMÁS, Enric; VALLS, Jordi (2004). *El cementiri de Vilafranca del Penedès*. Capellades: Romanyà/Valls, S.A.

ARIÈS, Philippe (2005). *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: El Acantilado.

ARIÈS, Philippe (2011). *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus.

ASES UREÑA, María (2017). *Proyectado en el tiempo. Reflexiones sobre el pensamiento de Erik Gunnar Asplund*. Trabajo final de grado. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

ASOCIACIÓN CULTURAL MEXICANO CATALANA (2011). «Sorpresa fúnebre mexicana al Poble Nou». *Noticias Mexcat*. Disponible a: <http://asociacionculturalmexicanocatalana.blogspot.com/2011/01/una-sorpresa-al-cementiri-del-poble-nou.html> [Última consulta: 24 novembre 2021].

AUZELLE, Robert (1971). *Clefs pour l'urbanisme*. Paris: Éditions Seghers.

AUZELLE, Robert (c. 1960). «Le cimetière et l'urbanisme». A: *Robert Auzelle Writings*. Paris: Académie d'Architecture, Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'Architecture du XXe siècle, fonds 242 IFA.

AZERO Y ALDOVERA, Miguel (1736). *Tratado de los funerales y de las sepulturas, que presenta al excelentísimo señor Conde de Floridablanca, primer Secretario de Estado & c.* Madrid: Imprenta Real.

BAREY, André (1980). «L'arquitectura funerària com a mirall d'una complexitat». *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, núm. 139, pàg. 32-41.

BASSEGODA, Buenaventura (1929). *El Arquitecto Elías Rogent*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña.

BELTRAMINI, Guido; ZANNIER, Italo (ed.) (2006). *Carlo Scarpa: architecture atlas*. Venecia: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio.

BENAVENT, Pere (1934). *Com he de construir*. Barcelona: Obradors Gràfics Favència.

BERGÓS, Joan (1945). *Construcciones urbanas y rurales*. Barcelona: Bosch.

BOHIGAS I GUARDIOLA, Oriol (1973). «Los cementerios como catálogo de arquitectura». *CAU: construcción, arquitectura, urbanismo*, núm. 17, pàg. 56-58.

BONET CORREA, Antonio (1990). *Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al barroco español*. Madrid: Akal.

BONET CORREA, Antonio (1993). «La arquitectura efímera del Barroco en España». *NORBA: Revista de arte*, núm. 13, pàg. 23-70.

BORZANI, V. (c. 1920). *Il cimitero di Staglieno a Genova. Edicole funerarie isolate e contro muro, tombe, 50 tavole*. Torino: C. Crudo & C. Società Italiana di Edizioni Artistiche.

BOTTINEAU, Yves (1968). «Architecture éphémère et baroque espagnol». *Gazette des Beaux-Arts*, LXXI, pàg. 213-230.

CANTARELLAS, Catalina (1973). «Versión española del *Ars Moriendi*». *Traza y baza. Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, núm. 2, pàg. 97-105.

CARALT, David (2009). «Jujol versionat? Els graffitis de Miralles a Igualada». *DC Revista de crítica arquitectònica*, núm. 17-18, pàg. 239-248.

CASACUBERTA, Margarida (1992). *Santiago Rusiñol. Teatre simbolista*. Barcelona: Edicions 62.

CATALÀ BOVER, Lúdia (2014). *Vida i obra de l'escultor Josep Campeny Santamaria (Igualada 1858 - Barcelona 1922)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

CATALÀ BOVER, Lúdia; MARÍN SILVESTRE, Maria Isabel (2004). «Art i arquitectura». A: *Un passeig pel Cementiri de Poblenou. Barcelona a través dels seus cementiris*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Serveis Funeraris de Barcelona.

CATALÀ, Víctor (1905). «Croquis». *Garba* (18 novembre), pàg. [5].

CATALÀ, Víctor (1972). *Obres completes*. Barcelona: Editorial Selecta.

Catálogo de la Primera Exposición General de Bellas Artes 1891. Pintura (1891). Barcelona: Ayuntamiento Constitucional de Barcelona.

Catálogo ilustrado de la tercera exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas. Pintura (1896). Barcelona: Imprenta de J. Thomas.

Catástrofe del Vapor Express; Junta de Auxilios a favor de las familias de aquel siniestro. Memoria Narrativa (1876). Barcelona: Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez y Cia.

CATLOW, H.; BREITSCHMID, M. (2012). *San Cataldo Cemetery at Modena: Aldo Rossi*. Vol. 12: *Architecture history case studies*. Corporis.

CEMENTIRIS DE BARCELONA (2016). *Memòria del Pla Estratègic dels cementiris de Barcelona 2016-2019*. Barcelona: Cementiris de Barcelona, SA.

CERDÀ, Idelfons (1867). *Teoría general de la urbanización*. Madrid: Impr. Española.

CHARTIER, Roger (1976). «Les Arts de mourir, 1450-1600». *Annals E. S. C.*, 1, pàg. 51-75.

CIANFERONI, Corrado (c. 1920). *Cimitero del Verano in Roma. Capelle, tombe e lapidi*. Torino: C. Crudo & C. Società Italiana di Edizioni Artistiche.

CLARASÓ. *Escultures* (1925). Pròleg de Santiago Rusiñol. Barcelona: Antoni López, llibreter.

CODES, Miquel Àngel (2019). *Modest Urgell. Més enllà de l'horitzó*. Girona: Museu d'Art de Girona.

COLL MIRABENT, Isabel (1985). *Enric Clarasó, Santiago Rusiñol i Ramon Casas com a nucli de la renovació escultòrica i pictòrica del darrer quart del segle XIX*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

CONSTANT, Caroline (1994). *The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape: Erik Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz, 1915-61*. Stockholm: Byggförlage.

CORNADÓ, Còssima; MARTÍN, Estefania (2019). «L'edifici plurifamiliar d'habitatges d'Elias Rogent a l'Eixample de Barcelona». A: DILLA, Ramon; TORRAS, Maria (ed.). *Elias Rogent i Barcelona*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pàg. 59-74.

CORRAL DEL CAMPO, Francisco del (2013). *Agua, esencia del espacio en la obra de Carlo Scarpa*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura.

DALY, César (1871). *Architecture funéraire contemporaine: spécimens de tombeaux, chapelles funéraires, mausolées, sarcophages, stèles, pierres tombales, croix, etc.* Paris: Ducher et C. Editeurs.

DE ESTRADA, Marcos (1990). *La recoleta, cementerio y barrio*. Buenos Aires: Editorial Barreda.

DE HUESCA, Ramón (1792). *Nueva instancia a favor de los cementerios contra las preocupaciones del vulgo. Tratado en que discurriendo por las épocas más notables se demuestra, que enterrar los muertos en los Cementerios, fuera de los templos y de las poblaciones, es conforme a la piedad Christiana, y necesario a la salud pública*. Pamplona: Imprenta de la viuda de Ezquerro.

Designs for monuments including grave stones, compartments, wall pieces and tombs on 40 plates (1787). Londres: Printed for I. & J. Taylor.

DIEGUEZ VIDELA, Albino; ORLOFF, Lucrecia; WANNIER, Mario (1983). *La Recoleta: una ciudad dentro de otra*. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica.

DÍEZ BORQUE, José María (ed.) (1986). *Teatro y fiesta en el Barroco*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

DILLA MARTÍ, Ramon; TORRAS FREIXA, Maria (2020). *Els Vallmitjana i l'escultura moderna a Catalunya*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.

DORÉ, Gustave; DAVILLIER, Charles (1862). «De Perpignan à Barcelone». *Le Tour du monde, nouveau journal des voyages*, vol. 6. Paris: Librairie Hachette et Cie, pàg. 298-299.

Eco del Comercio (6 agost 1842), pàg. 3.

Enciclopedia Universal Ilustrada (1908-). Madrid: Espasa-Calpe, SA, vol. 13.

Enric Miralles (2019). Barcelona: El Croquis.

ESQUINAS GIMÉNEZ, Natàlia (2016). *Josep Llimona i el seu taller*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

ESQUINAS GIMÉNEZ, Natàlia (2014). *Una passejada per l'obra de Josep Llimona. 150 anys*. Barcelona: Fundació de les Arts i els Artistes. Museu Europeu d'Art Modern. MEAM.

ETLIN, Richard A. (1984). «Père Lachaise and the garden cemetery». *The Journal of Garden History*, vol. 4, núm. 3, pàg. 211-222.

FABREGA, Àngel (1955). «Els primitius textos catalans de l'art de ben morir». *Analecta Sacra Tarraconensis*, XXVIII, pàg. 79-104.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Ana (2012). «El cementiri de Sant Nicolau: un disseny urbanístic original i únic a Catalunya». *Arraona: revista d'història*, núm. 33, pàg. 172-197.

FERNÁNDEZ ELORZA, Héctor (2014). *Asplund versus Lewerentz*. Tesi doctoral. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

FLETCHER, Banister; PHILIPS FLETCHER, Herbert (1946). *Arquitectura higiénica. Ingeniería sanitaria aplicada a los edificios*. Versió de la 8a edició anglesa de 1902. Barcelona: Editorial Reverté, SL.

FONTBONA, Francesc (2003). «La imagen de Barcelona a través de la escultura pública». A: *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, Saragossa, pàg. 89-101.

FOSSAS, Jordi; LUQUE, Joan Carles (2015). *Cementiri del Poblenou. Barcelona i el culte funerari*. Barcelona: Editorial Efadós, Ajuntament de Barcelona.

FRANCAVIGLIA, Richard V. (1971). «The cemetery as an evolving cultural landscape». *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 61, núm. 3, pàg. 501-509.

Funeraria española. Cementerio S. O. de Barcelona (1928). Làmines. Libreria artística de C. Martínez Pérez. Barcelona.

GARCÍA HINOJOSA, Pablo (2013). *Simbolismo, religiosidad y ritual barroco: la muerte en el siglo XVII*. Saragossa: Institución Fernando el Católico.

GARCÍA MAHIQUES, Rafael (1994). «La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la «vanitas»». A: *Actas I Simposio Internacional de Emblemática*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, pàg. 59-91.

GARCÍA PORTUGUÉS, Esther (1998). «Cambios y pervivencias en los túmulos de nobles militares en la Cataluña del siglo XVIII». A: *Actes del IV Congrés d'Història Moderna de Catalunya: Catalunya i Europa a l'Edat Moderna-Pedralbes*. *Revista d'Història Moderna*, vol. I. Barcelona: Universitat de Barcelona, pàg. 371-380.

GARCÍA SÁNCHEZ, Laura (2003). «Exhumación y sanidad pública: la problemática de los cementerios del Hospital de San Lázaro y de Santa María del Mar»,

Pedralbes. *Revista d'història moderna*, 23, pàg. 671-682.

GHIRARDO, Diane (2019). *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture*. New Haven: Yale University Press.

GIANCARLI, Nicolás (2013). *Sistema de identidad visual para el Cementerio Recoleta*. Tesis de Llicenciatura. Buenos Aires: Universidad Abierta Interamericana.

GINÉ I PARTAGAS, Joan (1871). *Curso elemental de higiene privada y pública*. Barcelona: Imprenta de Narciso Ramírez y Compañía.

GINÉ I PARTAGAS, Joan (1872). *Higiene privada y pública*. Barcelona: Ramírez.

GINESI, Antonio (1835). *Nuovo corso d'architettura civile dedotta dai migliori monumenti greci, latini, e italiani del cinquecento*. Florencia: Presso Vincenzo Batelli, e figli.

GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Alejandro (2001). «Libertad religiosa y cementerios. Incidencia del factor religioso sobre las necrópolis». *IUS Canonicum*, vol. 41, núm. 82, pàg. 645-695.

GORER, Geoffrey (1955). «The Pornography of Death». *Encounter*, núm. 25, pàg. 49-52.

GRANADOS, Oriol; PUIG, Ferran; FARRÉ BARRUFET, Robert (1993). «La intervenció arqueològica a Sant Pau del Camp: un nou jaciment prehistòric al Pla de Barcelona». *Tribuna d'Arqueologia*, núm. 1991-1992, pàg. 27-38.

GUNNAR ASPLUND, Erik; LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel (2002). «Escritos 1906/1940». A: LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel (ed.). *Erik Gunnar Asplund*. Madrid: El Croquis, DL.

HARRIS, Teresa Marie (2012). *The German Garden City Movement: Architecture, Politics, and Urbans Transformation, 1902-1931*. Tesis de doctorat. Nova York: Columbia University.

HAUSSMANN, Georges Eugène (1893). *Mémoires du Baron Haussmann*, vol. 3. París: Victor Havard Éditeur.

HENZLER, Günter (1998). *Ohlsdorf. Baum und Raum*. Der Friedhof als Landschaftspark. Hamburg: Kabel.

HERTZ, Robert (1990). *La muerte y la mano derecha*. Madrid: Alianza editorial.

INFANTES, Víctor (1997). «La meditatio mortis en la literatura áurea española». A: *Os «últimos fins» na cultura ibèrica dos sécs. XVI a XVIII*. Oporto: Faculdade de Letras do Porto, pàg. 43-50.

JALON, Benoît; NAPOLITANO, Umberto; BOUTTÉ, Franck (2017). *Paris Haussmann. Modèle de ville*. París y Zurich: Pavillon de l'Arsenal, Park Books.

JIMÉNEZ BLASCO, Beatriz Cristina (2009). «Los antiguos cementerios del ensanche norte de Madrid y su transformación urbana». *Anales de Geografía de la*

Universidad Complutense, vol. 29, núm. 1, pàg. 35-55.

JORDANA COMÍN, Xavier; MALGOSA MORERA, Assumpció (2007). «Enterraments d'època romana a la plaça de la Vila de Madrid: resultats de la recerca antropològica». *Quarhis: Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat de Barcelona*, núm. 3, pàg. 64-81.

KELLY, Kevin (2018). *Le Pont de Caulaincourt déclenche-t-il une réflexion sur la mort? Une enquête historique et ethnographique urbaine en-dessous et au-dessus du pont routier chevauchant le cimetière de Montmartre (1867-présent)*. Memòria de M2. París: Université Paris I - Panthéon Sorbonne.

LACUESTA, Raquel; GALCERÁN, Margarita; NADAL, Margarida; PUJOL, Jordi (2009). *Classicisme i Modernisme en el cementiri de Sant Andreu*. Santpedor: F12 serveis editorials.

LEANTE Y GARCÍA, Rafael (1887). *Tratado de cementerios: que contiene el derecho canónico y civil y sentencias del Supremo Tribunal, sobre construcción de los mismos, higiene, bendición, nichos y panteones, llaves, atribuciones de los ayuntamientos, privación de sepultura eclesiástica, inhumación, exhumación y traslación de cadáveres, etc. etc.; con otras instrucciones a los señores curas parrocos*. Lleida: Tipografía Mariana.

LECEA, Ignasi de (et al.) (2009). *Art Públic de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Àmbit Serveis Editorials.

LOACKER, Norbert; HÄNSLI, Christoph (1998). *Where Zurich comes to rest. The cemeteries of the city of Zurich*. Zurich: Orell Füssli.

LOBATO I FRANCO, Isabel; LÓPEZ I MIGUEL, Olga (1988b). «L'espai dels morts: l'organització de l'espai als cementiris del segle XVIII. El cementiri Vell de Barcelona». *Pedralbes. Revista d'història moderna*, vol. 8, núm. 2, pàg. 371-378.

LOBATO I FRANCO, Isabel; LÓPEZ I MIGUEL, Olga (1988a). «L'espai dels morts: els cementiris i el pensament higienista il·lustrat». *Pedralbes. Revista d'història moderna*, vol. 8, núm. 2, pàg. 379-385.

LONG, Kieran; ÖRN, Johan, (ed.) (2021). *Sigurd Lewerentz, Architect of Dead and Life*. Zürich: Park Books.

LÓPEZ BATLLE, Aaron (2011). *El cementiri jueu de Montjuïc (Barcelona): historiografia i arqueologia*. Barcelona: Centre de Recerca Històrica del Poble Sec.

MAGAZ, María del Carmen; ARÉVALO, María Beatriz (1993). «El cementerio de Recoleta. Atractivo turístico de la ciudad de Buenos Aires». *Signos Universitarios: Revista de la Universidad del Salvador*, vol. 12, núm. 24, pàg. 27-42.

MÀRIA, Magda; MINGUELL, Joan Claudi (2013). *Col·lecció de Carrosses Fúnebres*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Cementiris de Barcelona, SA.

MARÍN SILVESTRE, Maria Isabel (2011). «Cementiris de Catalunya». A: *Joies del Modernisme català*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

MARÍN SILVESTRE, Maria Isabel; CATALÀ BOVER, Lúdia (2008). «El patrimoni artístic del cementiri». A: *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona. Barcelona a través dels seus cementiris*. Cementiris de Barcelona. Ajuntament de Barcelona.

MARÍN SILVESTRE, Maria Isabel (1986). *El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio del S. O*. Tesis de Llicenciatura. Facultat de Geografia i Història. Universitat de Barcelona.

MARÍN SILVESTRE, Maria Isabel (1993). *Eusebi Arnau Mascort (1863-1933)*. Tesis doctoral. Facultat de Geografia i Història. Universitat de Barcelona.

MARONESE, Leticia (coord.) (2005). *Patrimonio cultural en cementerios y rituales de la muerte*, vol. 13, 1-2. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

MARTÍ I LÓPEZ, Elisa (2007). *Un passeig pel cementiri de Poblenou*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Cementiris de Barcelona.

MARTÍ LÓPEZ, Elisa (s. f.). *Els cementiris del segle XIX: espais de la memòria*. Disponible a: [http://ultims paisatges.catpaisatge.net/articles/elisa_marti.php](http://ultimspaisatges.catpaisatge.net/articles/elisa_marti.php) [última consulta: 22 abril 2021].

MARTÍ LÓPEZ, Elisa; MARÍN SILVESTRE, Maria Isabel; CATALÀ BOVER, Lúdia (2007). *Un passeig pel cementiri de Poblenou*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Cementiris de Barcelona.

MARTÍ LÓPEZ, Elisa; MARÍN SILVESTRE, Maria Isabel; CATALÀ BOVER, Lúdia (2008). *El cementiri de Montjuïc. Somnis de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Cementiris de Barcelona.

MARTÍNEZ GIL, Fernando (2000). *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Materiales y documentos de Arte Español (1901). Barcelona: Librería de A. Parera. Any I.

Materiales y documentos de arte español (1902-1903). Barcelona: Librería de A. Parera. Any II.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (1988). *Emblèmes de la mort. Le dialogue de l'image et du texte*. París: Librairie Nizet.

MELIÀ, Josep (1975). *Joan Miró, vida y testimonio*. Barcelona: Dopesa.

MONEDERO PUIG, Manuela (1966). *José Llimona, escultor*. Colección Crítica de las Artes. Madrid: Editora Nacional.

MONLAU, Pere Felip (1847). *Elementos de higiene pública*. Barcelona: Imprenta de Pablo Riera.

MONLAU, Pere Felip (1862). *Elementos de higiene pública o Arte de conservar la salud de los pueblos*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

MURPHY, Richard (1991). *Carlo Scarpa & Castelveccchio*. Venecia: Arsenale.

MALUQUER DE MOTES, Jordi (2000). *Tècnics i tecnologia en el desenvolupament de la Catalunya contemporània*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

NISTAL, Mikel (1996). «Legislación funeraria y cementerial española: una visión espacial». *Lurralde*, núm. 19, pàg. 29-53.

NOEVER, Peter (ed.) (2003). *Carlo Scarpa: das Handwerk der Architektur = Carlo Scarpa: the craft of architecture*. Viena: MAK, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers.

Noticia del establecimiento y uso del cementerio extramuros del Real Sitio de San Ildefonso (1787). Madrid: Imprenta Real.

OPISSO, Alfredo (1900). «Arte y artistas catalanes. «Enrique Clarasó»». *La Vanguardia*, pàg. 40-41.

ORTIZ GARCÍA, José Antonio (2011). «Entre novísimos y cartujos. La cultura gráfica catalana en torno a la muerte». A: CANALDA, S.; FONTCUBERTA, C. (ed.), *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna (segles XVI-XVIII)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pàg. 157-168.

ORTIZ GARCÍA, José Antonio (2014). «L'enemiga obedient? Les exèquies reials a Catalunya en època moderna». A: CANALDA, S.; FONTCUBERTA, C. (ed.), *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna (segles XVI-XVIII)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pàg. 157-168.

ORTIZ, José A. (2019). «Dolor y muerte en la indumentaria española. Vestir de luto a finales del siglo XIX». *Revista d'Obra[s]*, núm. 25, pàg. 12-37.

ORTIZ, José A. (2019). «Quan la mort i l'art es troben: el patrimoni funerari a Catalunya». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 43, pàg. 132-143.

PALACIOS ROA, Alfredo (2007). «Muerte e intolerancia religiosa: La influencia masónica en el establecimiento de los cementerios laicos». *Revista de Historia y Geografía*, núm. 20, pàg. 115-132.

PALENQUE, Marta (2009). «Fama y fortuna de Gustavo Adolfo Bécquer». *Bulletin hispanique*, núm. 111-1.

Papeles de Arquitectura y Urbanismo — Urbipedia Magazine (2010), núm. 1.

PANOFSKY, Erwin (1995). *La Sculpture funéraire: De l'Égypte ancienne au Bernin*. París: Flammarion.

PARADA, Paula Andrea (2018). «Los cementerios re-conocidos como paisaje cultural de las ciudades». *Paisagens Híbridas*, vol. 1, núm. 1, pàg. 114.

PASINI, Francesco (c. 1920). *Lapidi e monumenti funerari*. Torino: C. Crudo & C. Società Italiana di Edizioni Artistiche.

PÉREZ SANTAMARIA, Aurora (1989). «Simbología en el túmulo del padre Tomás Ripoll». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 55, pàg. 489-499.

PIETROPOLI, Guido (2000). «Viaggio nell'altra città. Un percorso all'interno della Tomba Brion». A: BELTRAMINI, Guido; FORSTER, Kurt; MARINI, Paola (ed.). *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*. Milà: Electa, pàg. 366-370.

PLA, Josep (1972). *Homenots*. Tercera sèrie. Barcelona: Edicions Destino.

PLA, Josep (1985). *Cadaqués*. Barcelona: Edicions Destino.

PONS, Juan Bautista (1983). *Monumentos funerarios coleccionados por J. B. Pons arquitecto*. Juan Bautista Pons C. S, en C. Editores. Librería «Arte y Ciencia». Barcelona. LX làmines.

PUJOL I BRULL, J. (1901). «Arte é industria». *Arquitectura y Construcción*, any V, novembre de 1901, núm. 112, pàg. 328-342.

PUJOL I FORN, Jordi; NADAL I PLA, Margarida (2000). *El Cementerio del Poblenou: una visión histórica*. Barcelona: Serveis Funeraris de Barcelona SA.

QUIJANO RAMOS, Daniel (2011). «Causas y consecuencias de los Grands Travaux de Haussmann en París». *Clío: History and History Teaching*, núm. 37.

QUINEY, Aitor (ed.) (2019). *Antoni Fabrés i Costa. De la glòria a l'oblit*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Real Cédula de S.M. y señores del consejo en que por punto general se manda restablecer el uso de Cementerios ventilados para sepultar los Cadáveres de los Fieles, y que se observe la ley 11, tit. 13 de la Partida primera, que trata de los que podrán enterarse en las Iglesias; con las adiciones y declaraciones que se expresan (1787). Madrid: Imprenta de Don Pedro Marin.

REDONDO CANTERA, María José (1987). *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*. Madrid: Ministerio de Cultura.

REIM, Heidrun (1998). «Jährliche Ausstellungen deutscher Arbeiten in der Tradition der Dresdner Ausstellungen». *Städtmuseum Dresden*. Dresden: Druckerei zu Altenburg.

RICO VÁZQUEZ, Miquel; ROIG LERONES, Marta (2008). *El cementiri del Masnou, un museu a l'aire lliure (segles XVIII-XXI)*. El Masnou: Ajuntament del Masnou.

RIERA, Carme (1981). *Els cementiris de Barcelona*. Barcelona: Ed. Edhasa.

RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier (2015). «Comprender la complejidad. Los cementerios como paisaje cultural». A: MARTÍN PRADAS, Antonio; CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada (coord.). *Actas de las XII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: «Sobre muertos y enterrados. Écija ante la muerte»*, 17-18 octubre 2014. Écija: Asociación de Amigos de Écija, pàg. 13-18.

ROSSI, Aldo (1984) *Autobiografía científica*. Barcelona: Gustavo Gili.

RUSIÑOL, Santiago (1892). «Desde el molino (Conclusión). El Cementerio de Montmartre». *La Vanguardia*, núm. 3228 (7 maig), pàg. 4.

RUSIÑOL, Santiago (1894). «Desde otra isla. El monte de los cipreses». *La Vanguardia*, núm. 3937 (19 d'abril), pàg. 4-5.

RUSIÑOL, Santiago (1897). *Oracions*. Barcelona: Tipografía L'Avenç de Massó, Casas & Elías.

RUSIÑOL, Santiago (1979). *L'auca del senyor Esteve*. Barcelona: Edicions 62.

RUSIÑOL, Santiago (2018). *Oracions*. Barcelona: Edicions de 1984.

SAGUAR QUER, Carlos (1987). «La última obra de Juan de Villanueva: El cementerio general del norte de Madrid». *Goya: Revista de arte*, núm. 196, pàg. 213-221.

SALVARDI, Natale (1825). *Collezione Scelta dei Monumenti sepolcrali del Comune Cimitero di Bologna*. Bologna.

SÁNCHEZ, Santos (1803). *Colección de pragmáticas, cédulas, provisiones, autos acordados, y otras providencias generales expedidas por el Consejo Real en el Reynado del Señor Don Carlos III*. Madrid: Imprenta de la Viuda e Hijo de Marín.

SAUER, Carl Ortwin [1925] (1969). «The morphology of landscape». A: LEIGHLY, John (ed.). *Land and Life. A selection from the writings of Carl Ortwin Sauer*. California: University of California Publications in Geography.

SAUQUET, Sílvia (1992). *Modest Urgell 1839-1919*. Barcelona: Fundació La Caixa.

SOLÉ SUQUÉ, Carme. *Cementiri del Sud-Oest de Barcelona* (1976). Tesi de llicenciatura. Universitat de Barcelona.

SOTO CABA, Victoria (1991). *Los Catafalcos reales del barroco español: un estudio de arquitectura efímera*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

STROBEL, Hans (1935). *Lokaler Naturstein als Baustoff und Landschaftsarkitektur*. Essen: Haus der Technik.

SUBIRANA I REBULL, Rosa Maria (1990). *Pasqual Pere Moles i Corones: València 1741 - Barcelona 1797*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.

SUTTCLIFFE, Anthony (1970). *The Autumn of Central Paris. The Defeat of Town Planning: 1850-1970*. Londres: Edward Arnold.

TERENZONI, Erilde (ed.) (2006). *Carlo Scarpa. I disegni per la Tomba Brion. Inventario*. Milà: Electa.

THOMAS, Louis-Vincent (1983). *Antropología de la muerte*. Mèxic, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

THOMAS, Louis-Vincent (2001) [1991]. *La muerte. Una lectura cultural*. Barcelona: Editorial Paidós.

TORRES I LÓPEZ, Milagros (1992). *Modest Urgell*. Barcelona: Editorial Labor.

TRIADÓ, Joan Ramon (1991). «Festa i Mort a l'època de Carles III». A: *Catalunya a l'època de Carles III*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, pàg. 263-272.

TUSQUETS I TERRATS, Joan (1923). «El Cardenal Joan-Tomàs de Boxadors i la seva influència en el renaixement del Tomisme». *Anuari de la Societat Catalana de Filosofia*, 1, pàg. 243-302.

URGELL, Modest (1913). *El Murcielago: memorias de una patum*. Barcelona: L'Avenç.

VARELA, Javier (1990). *La Muerte del rey: el ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885*. Madrid: Turner.

VENTEO, Daniel (2006). «El cementiri de Poblenou: memòria de la Barcelona contemporània». *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, núm. 65, pàg. 8-19.

VIDAL I BARRAQUER, Francesc d'Assís (1932). *La secularització dels cementiris*. Barcelona: Foment de Pietat i Editorial Balmes.

VILA I MARTIN, M. Carmen; PUIG CLOSA, Antoni (2008). *Gremis i làpides al claustre de la Catedral de Barcelona*. Barcelona: Escola de Monitors Culturals Voluntaris, Catedral de Barcelona.

VIVES-FERRÁNDIZ, Luís (2011). *Vanitas: retórica visual de la mirada*. Madrid: Editorial Encuentro.

VOVELLE, Michel (1974). *Mourir Autrefois*. Paris: Gallimard.

YEGUAS, Joan (2009). *El Mausoleu de Bellpuig: història i art del Renaixement entre Nàpols i Catalunya*. Bellpuig: Saladrigues.

ZIGIOTTA, Diego M. (2018). *Las mil y una curiosidades del Cementerio de la Recoleta*. Buenos Aires: Ediciones B.

Durant el segle XVIII, la implantació del concepte de progrés associat als corrents higienistes va promoure la separació física entre vius i morts a través de l'erecció de cementiris fora dels nuclis urbans. Aquest fet estigué propiciat per una legislació específica, però també pel desenvolupament d'uns sistemes urbanístics particulars i una tecnologia constructiva pròpia, que alhora generà uns paisatges culturals que han evolucionat amb el temps, i que responen a les singularitats de cada territori.

En el cas de Barcelona, l'expansió demogràfica del segle XIX va comportar la creació de nous cementiris com els del Poblenou i Montjuïc, on es traduïa el sistema social de la ciutat, des de les classes més humils enterrades als fossars, fins als sumptuosos panteons de la burgesia. Fou especialment en aquests últims on arquitectes com Elias Rogent, Leandre Albareda o Josep Oriol Mestres erigiren projectes ben destacats, posteriorment decorats per alguns dels artistes més notables del moment.

Tot plegat compon un extens llegat patrimonial dedicat a la memòria i la cultura, avui gestionat per Cementiris de Barcelona. El present volum dona la paraula a un conjunt d'especialistes que ofereixen les seves mirades des de diverses disciplines, i aporten un plantejament ampli i transversal del fenomen funerari. Finalment, la darrera part compon el catàleg de l'exposició "Herència i memòria", dedicada a algunes de les obres de caràcter funerari més destacades de la Biblioteca de Fons Antic de la Universitat de Barcelona.



**Ajuntament
de Barcelona**



**Cementiris
de Barcelona
cementiri
és ciutat**



**UNIVERSITAT DE
BARCELONA**

Edicions