

R 289

ROSA ALCOY PEDRÓS

ASPECTOS ARTÍSTICOS DEL NUEVO CEMENTERIO
DE LLORET DE MAR (1891 - 1912)

Barcelona, Agosto de 1982

Tesis de Licenciatura dirigida por
el Dr. ROGELIO BUENDÍA

Departamento de Historia del Arte.
(Facultad de Geografía e Historia de la
Universidad Central de Barcelona)

Curso 1981/1982.

a Nuria Sala i Vila

INDICE GENERAL

I. INTRODUCCION

I. 1. <u>Introducción</u>	10
I. 1. 1. Origen y Justificación del trabajo.....	10
I. 1. 2. Orientación Metodológica.....	15
I.1.2.1. Sistemas de Investi- gación.....	15
I.1.2.2. Ordenación y elabora- ción del Material.....	22
I.1.2.3. Hipótesis y Conclusiones....	25
I.1.2.4. Límites Cronológicos.....	26
I.1.2.5. Sistemas de Notación.....	26
I. 2. <u>La evolución del Cementerio en el siglo XIX : Polémica y Cambio</u>	29
I. 3. <u>Aproximación al Arte Funerario</u>	37
I. 3. 1. Delimitación de un contexto: El recinto Católico de la Necrópolis.....	38
I. 3. 2. Arquitectura, Escultura e Industria.....	40
I. 3. 3. El monumento Funerario: Tipolo- gías y Jerarquización.....	43
I. 4. <u>Modernismo y Simbolismo. La coordenada "Noucentista"</u>	51

II. <u>EL CAMBIO DE SIGLO EN LLORET DE MAR.....</u>	61
II. 1. <u>El Marco Social.....</u>	66
II. 2. <u>'La Actividad Constructiva.....</u>	72
III. <u>EL NUEVO CEMENTERIO DE LLORET DE MAR.....</u>	82
III. 1. <u>Estado de la Cuestión.....</u>	84
III. 2. <u>Los Antecedentes del Nuevo Cementerio.....</u>	94
III. 3. <u>Prolegómenos Históricos del Nuevo Cementerio.....</u>	97
III. 4. <u>Estructura y Reglamentación.....</u>	103
III. 4. 1. Proyecto de Necrópolis para la Villa de Lloret de Mar.....	106
III. 5. <u>Construcción y configuración del Cemen- terio.....</u>	116
III. 5. 1. La Capilla del Nuevo Cemen- terio.....	117
III. 5. 2. Los proyectos de entrada y el avance de las obras.....	119
III. 5. 3. La Inauguración del Nuevo Cementerio.....	120
III. 6. <u>La Intervención de los arquitectos.....</u>	124
III. 6. 1. Vicente Artigas Albertí.....	128
III. 6. 2. Bonaventura Conill i Montobbio..	130
III.6.2.1. Educación Arquitectu- ra y Sociedad.....	135
III.6.2.2. Doctrina y Estética: "La llei de l'Art....	141
III.6.2.3. La obra de B. Conill en Lloret de Mar.....	147

III. 7. <u>La Intervención de los Escultores</u>	159
III. 7. 1. Ismael Smith Mari.....	160
III. 8. <u>Análisis de las Sepulturas de 1ª Categoría</u>	167
III. 8. 1. Panteón nº 6	169
III. 8. 2. Panteón nº 4	178
III. 8. 3. Panteón nº 7	193
III. 8. 4. Hipogeo de 1ª Clase nº 4.....	200
III. 8. 5. Hipogeo de 1ª Clase nº 14.....	204
III. 8. 6. Hipogeo de 1ª Clase nº 6.....	213
III. 8. 7. Hipogeo de 1ª Clase nº 7.....	217
III. 8. 8. Hipogeo de 1ª Clase nº 9.....	223
III. 8. 9. Panteón nº 3.....	227
III. 8. 10. Hipogeo de 1ª Clase nº 12.....	236
III. 8. 11. Hipogeo de 1ª Clase nº 19.....	243
III. 8. 12. Hipogeo de 1ª Clase nº 5.....	247
III. 8. 13. Hipogeo de 1ª Clase nº 13.....	254
III. 8. 14. Hipogeo de 1ª Clase nº 20.....	257
III. 8. 15. Panteón nº 14	261
III. 8. 16. Hipogeo de 1ª Clase nº 22	270
III. 8. 17. Hipogeo de 1ª Clase nº 2.....	273
III. 8. 18. Hipogeo de 1ª Clase nº 16	275
III. 8. 19. Hipogeo de 1ª Clase nº 3.....	279
III. 8. 20. Hipogeo de 1ª Clase nº 17.....	283
III. 8. 21. Hipogeo de 1ª Clase nº 27.....	296
III. 8. 22. Hipogeo de 1ª Clase nº 29.....	299
III. 8. 23. Hipogeos de 1ª Clase nºs 30 y 31..	300
III. 8. 24. Hipogeo de 1ª Clase nº 24.....	305
III. 8. 25. Hipogeo de 1ª Clase nº 26.....	308
III. 8. 26. Hipogeo de 1ª Clase nº 21.....	311
III. 8. 27. Hipogeo de 1ª Clase nº 25	316
III. 8. 28. Panteón nº 9	319

III. 9.	<u>Ordenación cronológica de los Panteones e Hipogeos de 1ª Clase</u> (atendiendo a la relación de propietarios de los solares).....	321
III. 10.	<u>Ordenación cronológica de los Panteones e Hipogeos de 1ª Clase</u> (atendiendo a la participación de los escultores y arquitectos).....	324
III. 11.	<u>Los Hipogeos de Segunda Clase</u>	327
III. 12.	<u>Los Hipogeos de Tercera Clase</u>	330
III. 13.	<u>Selección de Ilustraciones del Apéndice Gráfico</u> (Orden cronológico).....	333
III. 13. 1.	Panteones e Hipogeos de 1ª Clase.....	333
III. 13. 2.	Hipogeos de Segunda Clase.....	372
III. 13. 3.	Hipogeos de Tercera Clase.....	374
III. 14.	<u>Conclusiones</u>	375

IV. APÉNDICE DOCUMENTAL..... 383

IV. 1.	<u>"Solars per Panteons = Passeig Central"</u>	
	<u>"Hipogeos de 1ª Clase"</u>	
	<u>"Avinguda de S. Josep = Hipogeos de 1ª</u>	
	<u>Clase"</u>	384
IV. 2.	<u>Anuario para 1903 de la Asociación de Arqui-</u>	
	<u>tectos. Selección de los Arquitectos que apa-</u>	
	<u>recen en los índices y participaron en la con-</u>	
	<u>figuración del Nuevo Cementerio de Lloret</u>	387
IV. 3.	<u>Actas de las Sesiones del Ayuntamiento de</u>	
	<u>Lloret de Mar</u>	388
IV. 3. 1.	Censo electoral de 1898.....	388
IV. 3. 2.	Síntesis de las Actas del Pleno	
	(información relativa a la Nueva	
	Necrópolis 1891 - 1911).....	389
IV. 4.	<u>Relación de los Expedientes relativos a la</u>	
	<u>construcción del Nuevo Cementerio (Archi-</u>	
	<u>vo de Lloret de Mar)</u>	399
IV. 5.	<u>Expediente para la Construcción del Nuevo</u>	
	<u>Cementerio</u>	401
IV. 5. 1.	Resumen de los Acuerdos.....	401
IV. 5. 2.	Cuadro demostrativo de las defuncio-	
	nes habidas desde 1872 a 1892 en la	
	Villa de Lloret de Mar...".....	404
IV. 5. 3.	<u>Memoria Descriptiva del Proyecto de</u>	
	<u>Necrópolis</u>	405
IV. 5. 4.	Presupuesto General	409
IV. 5. 5.	Condiciones Facultativas que deben	
	regir la ejecución de este proyecto....	412

IV. 6.	<u>Expediente de Subasta para la construcción de la Capilla del Nuevo Cementerio.....</u>	413
IV. 6. 1.	Resumen de Acuerdos y diligencias.....	413
IV. 6. 2.	Presupuesto de las Obras.....	415
IV. 6. 3.	Condiciones Facultativas que deben regir la construcción.....	420
IV. 7.	<u>Proyecto de Entrada a La Necrópolis.....</u>	421
IV. 7. 1.	Resumen de Acuerdos y diligencias.....	421
IV. 7. 2.	Plano de la puerta de hierro para la entrada.....	422
IV. 7. 3.	Condiciones Facultativas que deben regir la construcción y presupuesto.....	423
IV. 8.	<u>Expediente de Subasta de dos Escaleras y una pared para el Nuevo Cementerio.....</u>	425
IV. 8. 1.	Resumen de Acuerdos y Diligencias.....	425
IV. 8. 2.	Plano de las Escaleras	426
IV. 8. 3.	Presupuesto.....	427
IV. 8. 4.	Condiciones Facultativas que deben regir la Construcción.....	429
IV. 9.	<u>Expediente para la construcción de la entrada</u>	430
IV. 9. 1.	Resumen de acuerdos y diligencias.....	430
IV. 9. 2.	Presupuesto.....	431
IV. 9. 3.	Condiciones Facultativas que deben regir la construcción.....	432
IV. 10.	<u>Documentos relativos al Reglamento del Nuevo Cementerio.....</u>	433
IV. 10. 1.	Transcripción de Acuerdos y diligencias.....	433
IV. 10. 2.	Reglamento Constitutivo del Nuevo.....	436

Cementerio

IV. 10. 3.	Transcripción de los artículos adicionales.....	443
IV. 10. 4.	Transcripción. Acuerdo del Gobierno Civil de la Provincia de Gerona.....	447
IV. 11.	<u>Planos y Proyectos del Nuevo Cementerio</u>	458
IV. 11. 1.	Plano de Reforma de la Necrópolis de la Villa de Lloret de Mar.....	450
IV. 11. 2.	Plano de Hipogeos de 2ª y 3ª Clase.....	451
IV. 11. 3.	Plano de la Carretera del Nuevo Cementerio.....	452
IV. 11. 4.	Proyectos para Panteones e Hipogeos de 1ª Clase.....	453
IV. 11. 1.	Panteón nº 6.....	453
IV. 11. 2.	Panteón nº 4.....	454
IV. 11. 3.	Panteón nº 7.....	455
IV. 11. 4.	Hipogeo de 1ª Clase nº 4....	456
IV. 11. 5.	Hipogeo de 1ª Clase nº 14... 457	
IV. 11. 6.	Hipogeo de 1ª Clase nº 6....	458
IV. 11. 7.	Hipogeo de 1ª Clase nº 7....	459
IV. 11. 8.	Panteón nº 3.....	460
IV. 11. 9.	Hipogeo de 1ª Clase nº 12... 461	
IV. 11. 10.	Hipogeo de 1ª Clase nº 13.. 462	
IV. 11. 12.	Hipogeo de 1ª Clase nº 20.. 463	
IV. 11. 13.	Hipogeo de 1ª Clase nº 16.. 464	
IV. 11. 14.	Hipogeo de 1ª Clase nº 3... 465	
IV. 11. 15.	Panteón nº 9.....	466

V. APENDICE BIBLIOGRÁFICO

V. 1. <u>Bibliografía General</u>	467
V. 1. 1. Historicismos.....	483
V. 1. 2. Modernismo y Art Nouveau.....	491
V. 1. 3. Novecentismo.....	503
V. 2. <u>Bibliografía Específica</u>	506
V. 2. 1. Arte Funerario y Cementerios.....	506
V. 2. 2. Lloret de Mar.....	518
V. 2. 3. Los Arquitectos.....	520
V. 2. 3. 1. Textos de B. Conill....	526
V. 2. 4. La Escultura y Artes Decorativas...	528
V. 3. <u>Relación de Revistas consultadas</u> . (1885 - 1929).....	532
V. 4. 1. Publicadas en Lloret de Mar.....	533
V. 4. <u>Donación de la familia Conill a la Biblio-</u> <u>teca del Colegio de Arquitectos</u>	534
V. 5. <u>Archivos y Bibliotecas</u>	540

A G R A D E C I M I E N T O

Antes de introducir y dar por iniciada la exposición de los contenidos de este trabajo, deseo dejar constancia de mi reconocimiento a todas aquellas personas que desde distintos ámbitos me han brindado su colaboración y ayuda, haciendo posible la concreción de esta tesina. En este sentido, no puede dejar de citar al director de la misma, el Dr. Rogelio Buendía.

Por otra parte, considero indispensables las aportaciones e indicaciones de Nuria Sala.

Tampoco omitiremos la deuda contraída con Esteve Fàbregas i Barri, Juan Bassegoda i Nonell, Antoni de Moragas Gallissà, Jordi Sala, Joan Domènech i Moner, Alexandre Cirici, Federico Marés, a quienes agradezco algunas puntualizaciones y consejos, así como determinadas informaciones de interés para el desarrollo global de la tesis de Licenciatura.

También merecen especial mención las observaciones de M^a Dolores Conill, hija del arquitecto B. Conill, y de aquellas personas relacionadas con los primeros propietarios de los monumentos conmemorativos que se levantaron en el Nuevo Cementerio de la Villa de Lloret de Mar.

En definitiva a todos los que han demostrado su interés por este trabajo y de una u otra forma han posibilitado su realización y conclusión.

Rosa Alcoy

(Septiembre, 1982).

I.1. INTRODUCCION

I.1.1. Origen y Justificación del trabajo.

El presente estudio sobre las obras efectuadas a principios de siglo en Lloret de Mar, con vistas a la construcción de un Nuevo Cementerio, tiene su origen inmediato en un trabajo efectuado para la asignatura de Sociología del Arte impartida por el Dr. Rogelio Buendía (1), director a su vez de ésta tesina. Su punto de vista y la valoración que efectuó acerca del tema y de su extensión, excesiva sí se trataba de afianzar una serie de conclusiones en el marco de un trabajo de curso, incidieron, sin duda en la alternativa de realización de una tesis de licenciatura con base en el estudio a que nos venimos refiriendo.

Sin embargo, si se trata de buscar un precedente o un origen más general que explique o permita comprender el significado o los intereses que de un modo u otro nos llevan a la elección y delimitación del tema, el punto de partida debe ser más lejano. Ampliando las coordenadas temáticas y si pasamos del objeto específico o central, es decir, la ejecución del Nuevo Cementerio para la Villa de Lloret de Mar y las resultantes de ese afán constructivo, a aquellos aspectos que inciden directamente en dicho ámbito, se descubre acto seguido la implicación de materias tales como el Modernismo y "Noucentisme", con todo su complejo de variantes y polémicas realidades en la Cataluña que inaugura y se abre al nuevo siglo. "Modernisme" y "Noucentisme", citados en primer lugar, ya que nos servirán de ejes sobre los que estructurar algunas de las hipótesis referidas al clima, al ambiente que hizo posible, entre otras obras, la del Cementerio. Ahora bien, sin olvidar el eco y la repercusión de los Medievalismos, del "Revival" Medieval que todavía se apunta, a veces con marcada disposición

hacia el eclecticismo, o bien como elección ecléctica, en algunas realizaciones de la Nueva Necrópolis.

Es conocido el valor renovado sobre los estudios dedicados al "Revival" en todos sus aspectos, y en aquellas facetas que más específicamente nos atañen. Estado de la cuestión que podría conectarse con los movimientos de reivindicación de ciertos estilos, tales como el Modernismo por citar tan sólo aquel periodo de "creación", de producción artística que en busca de su génesis nos lleva tanto al "baile de máscaras de la Arquitectura" (2), como al complejo mundo calificado de romántico. En este sentido, podemos mencionar brevemente los trabajos que en cierto modo forman parte de la génesis del presente estudio, trabajos que efectuados durante la carrera conectan en sus problemáticas centrales o secundarias con el tema que nos ocupa. En primer lugar, por lo que supuso de toma de contacto con el mundo del Romanticismo y en concreto con las formas del lenguaje romántico, entre las que no se prescinde de arquitectura y escultura, una aproximación a la Estética del periodo romántico en Alemania(3). Por otra parte, y ubicándonos ya en Barcelona el trabajo sobre la obra de Joan Martorell i Montells (4), principalmente sobre su proyecto para la fachada de la Catedral y sobre la Iglesia de las Salesas situada en el Paseo de San Juan. Edificación esta última que ha sido considerada, entre otras, como pieza clave en los momentos de giro de un cierto Eclecticismo a la afirmación Modernista. No se trata aquí de extenderse sobre un tema que demandaría una nueva tesina, pero sí de hacer constar su significación en el grado de paralelismo que nos aboca a una cronología aproximada, a un ambiente a una atmosfera a unas bases sociales en desarrollo, imbrincadas..., sin profundizar en este momento en el papel de Barcelona como centro catalizador, al tiempo que se dispone a la irradiación, aspecto que abordaremos

más adelante..., en definitiva que presupone la recurrencia a una serie de fuentes mediatas e inmediatas, directas y bibliográficas coincidentes en muchos casos, hecho que facilita la profundización y la ampliación del presente estudio sobre unas bases más o menos conocidas o a las que se había efectuado una primera aproximación.

A modo de ejemplo quizá sea conveniente recordar algunos de los temas que subyacen como centros de interés paralelo, desde esta perspectiva, Historicismo, Medievalismo, Eclecticismo, y Modernismo aparecen como esenciales, pero también existen otros puntos a los que remitirnos: Arquitectura y Escultura, su interrelación y conexiones, Arte e Industria e importancia de las Artesanías, encuadre en los límites de un Arte religioso..., condicionantes que si bien forman parte de los centros de interés mencionados, califican y establecen determinadas fronteras, nos ayudan a la organización y señalización de su semblante más característico, claro está, en función de nuestro punto de mira.

Pasando ahora en concreto a la Escultura y Arquitectura funeraria, constataremos poco a poco la dependencia de espectros más amplios de la actividad constructiva y artística de la época, sin desmentir la lógica interna de cada uno de los proyectos de sepultura y aquella que presupone la organización y estructuración del plano de un Cementerio, se observará el reflejo claro y preciso de las problemáticas estilísticas, urbanísticas, y sin ninguna duda, sociales de su momento de realización. Por tanto, la elección del ámbito que encuadra el Cementerio como núcleo de elaboración artística no es difícil de justificar, ya que encuentra su justificación en la propia riqueza del tema, en la multiplicidad de aspectos que descubren su complejidad e interés. Los elementos y la información procedentes de un estudio en este terreno, sin despreciar la importancia intrínseca, que de por sí sería su-

suficiente para dar sentido al presente trabajo, pueden contribuir a la aclaración, como mínimo a la ampliación de los ámbitos de actuación de determinados arquitectos y escultores, a la consideración de otros campos de realización y plasmación artística, en los que en más de un caso se descubre una obra insospechada. La Necrópolis da fe, al mismo tiempo, de la interrelación de las Artes en el momento Modernista fusionada o iniciada en el momento precedente y con sus derivaciones y prolongaciones posteriores.

En cuanto a una primera delimitación del centro de estudio, debemos hacer constar la existencia de un proyecto más ambicioso, en que se inscribía el análisis de todos aquellos Cementerios con un cierto interés y pertenecientes a la Provincia Marítima de Mataró. Provincia Marítima a la que perteneció la Villa de Lloret de Mar, y que nos permitía establecer unos ciertos límites de tipo geográfico en el estudio de conjunto. Dicho proyecto, compartido con Nuria Sala i Viña, se vió limitado por razones obvias en el momento en que se propuso la realización del trabajo de curso y posterior tesina. Estudio pendiente que de llevarse a cabo incrementará el grado de conocimiento sobre el tema, no sólo a un nivel general, sino sobre el centro específico que nos ocupa, dadas las posibilidades de comparación entre los distintos trabajos realizados para cada uno de los Cementerios relacionados por la línea de la Costa. Marco susceptible de ampliación, sobre todo si se tiene en cuenta la importancia de Barcelona y la problemática referida a núcleo y periferia, pero que por el momento no es posible abordar, con profundidad, en toda su extensión.

Lloret y el Nuevo Cementerio son la elección sobre ese fondo más amplio que hemos comentado. El porqué puede descifrarse por varias vías, en primer lugar dada su importancia como conjunto Modernista, visión que intentaremos matizar, junto a los Cementerios de Arenys de Mar y Olius, al tiempo que destacaban algunas

obras en particular. Entre estas sepulturas hallamos Hipogeos y Panteones, conocidos en menor grado que los pertenecientes a las Necrópolis anteriormente citadas, carentes de firma en la mayoría de las ocasiones. Su reconocimiento ha sido posible en algunos casos gracias al acceso facilitado por Nuria Sala a las fuentes directas de información y documentación existentes en el Archivo Municipal de Lloret de Mar, y a su conocimiento de la existencia de determinados proyectos para Panteones e Hipogeos, que era necesario presentar al tiempo que se presentaba la instancia para la aprobación de su construcción en el Ayuntamiento de la Villa. Material, que como se verá, es fundamental en la presente tesina, y que de por sí podría concebirse como origen y justificación de este trabajo.

Pero, hemos iniciado estas notas preliminares al cuerpo del trabajo haciendo referencia a la Sociología del Arte, Metodología y teoría que por su carácter interdisciplinar implica y hace necesaria la incursión en otros campos tanto de la Historia del Arte como de la Historia, multiplicándose las conexiones con ciencias afines o áreas de investigación que pueden aportar informaciones complementarias o nuevos métodos. El interés sociológico del Cementerio se evidencia en cada una de las pautas de su estructuración conforme a la sociedad de que depende. Los distintos niveles de dicha sociedad hallarán su formulación y su enlace con la Necrópolis, con "la ciudad de los muertos", hecha a imagen y semejanza de la de los vivos. Se trata, por lo tanto, de una razón más que añadir en esta introducción, a la aproximación a la imagen ofrecida por el Cementerio, imagen que en ningún momento puede aparecer como fenómeno aislado o inconexo.

I.1. 2. Orientación Metodológica.

Al abordar este punto nos plantearemos aquellas cuestiones que nacen de la problemática de los sistemas de investigación adoptados, en cada uno de sus múltiples aspectos con la finalidad de concretar en la medida de lo posible los pasos efectuados en dicha investigación. Seguidamente, será necesario observar las pautas de raíz teórica, una mínima directriz metodológica que nos permita dar curso al material reunido.

I.1. 2. 1. Sistemas de Investigación.

La recopilación de material atendiendo a nuestro campo de estudio, puede matizarse en varios apartados, en dependencia del carácter de las fuentes consultadas:

a) Fuentes Escritas. Hemos utilizado en principio las fuentes Bibliográficas características que hacen referencia a las materias tratadas en este estudio. Recopilación bibliográfica que se precisa en el índice correspondiente, en función de su carácter general, o bien específico, recogién dose en el último caso, por materias, haciendo en este sentido alusión a cada uno de los capítulos que integran la tesina.

Cabe distinguir de estas fuentes que podríamos considerar secundarias, aquellos textos inéditos a los que hemos tenido acceso, textos que agrupados como "Manuscritos" tienen también su lugar entre las fuentes consultadas. Sin embargo, estos textos no son los únicos que debemos citar, ya que en algunos casos tienen especial interés anotaciones marginales a textos publicados, y otros tipos de documentación manuscrita; fuentes directas de información, tales como los Expedientes conservados en el Archivo Municipal de Lloret de Mar o las Actas de las Sesiones del Pleno del Ayuntamiento de esta misma población. La relación sobre los Expedientes consultados y demás fuentes directas aparece en el apéndice

documental que acompaña a la tesina. Nos referiremos, asimismo al compendio de una parte de la Biblioteca que perteneció a Buenaventura Conill i Montobbio, uno de los arquitectos que trabajó con mayor intensidad en el programa del Nuevo Cementerio. Biblioteca que la familia del arquitecto donó al Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares y de la que hemos tenido noticia gracias a la información recibida de M^ª Dolores Conill, hija del arquitecto. Subrayamos la importancia del estudio de dicha Biblioteca, ya que nos permite una aproximación a los textos que en su día despertaron el interés de B. Conill, o bien fueron instrumentos de trabajo y estudio de dicho arquitecto, pero también porque en ellos se pueden consultar distintas anotaciones atribuibles al mismo. Anotaciones cuyo contenido se estudiará en el apartado dedicado a Buenaventura Conill, sumadas a los textos que fueron publicados.

Sin abandonar este centro de interés hemos efectuado las gestiones oportunas (5), sin resultado por el momento, para acceder a una serie de escritos, obra de B. Conill, que según M^ª Dolores Conill constituían un Tratado de Estética y que al morir su padre (Julio de 1946), debían corregirse para su posterior publicación. Con este fin se entregaron al Padre Javier Montobbio (6), unido a la familia por razones de parentesco. En la nota necrológica dedicada a B. Conill (7), se mencionan una serie de volúmenes en los que se resumiría toda la doctrina del arquitecto, seis de los cuales integrarían el tratado que lleva por título: Notas para una Filosofía imparcial; y Diálogos sobre Estética. Se especifica claramente que se trata de una serie de volúmenes escritos antes de morir y que en el momento de redacción de la Necrológica permanecían inéditos. En consecuencia apuntamos a una vía de recopilación de material que permanece abierta y que de cerrarse satisfactoriamente supondría un avance notable en el

conocimiento de la figura y del pensamiento estético del autor.

Si pasamos al apartado dedicado a las Revistas consultadas, deberemos distinguir entre las que lo han sido de forma, más o menos, exhaustiva, casos en que se ha procedido al vaciado de las mismas, y aquellas que se han tenido en cuenta de forma más marginal. En este punto tan sólo reseñaremos el trabajo efectuado, comentando algunas de las fuentes de mayor interés para este estudio, y las razones de dicho interés, para tener una idea global de las publicaciones consultadas remitimos al índice a ellas dedicado, entre paréntesis se indicarán los años que se han vaciado. Cuando existe un artículo, notificación o información gráfica de interés, dicha documentación quedará recogida en las notas y en el apéndice Bibliográfico.

En cuanto a la selección de las publicaciones, se ha efectuado atendiendo a distintos criterios, y a medida que avanzaba el trabajo; en función de las necesidades que iban surgiendo. (8). Entre los criterios de selección cobran importancia, necesariamente, el cronológico y el temático, sin olvidar la orientación propia de cada publicación en el marco general de la época, el lugar de dicha publicación y las condicionantes que de él dependen, el alcance, la repercusión e incidencia de una determinada Revista en un sector concreto o en una localidad en especial.

Hablaremos, por tanto, en primer plano de la llamada prensa local. Dos publicaciones que coinciden con la época de construcción del Cementerio, como mínimo en lo que a los proyectos respecta, no pueden pasar inadvertidas, se trata de "El Distrito Farnense" (9 de Julio de 1893 - 26 de Junio de 1898) y "El Porvenir" (Julio de 1896-1 de Mayo de 1897). La colección completa de ambos periódicos nos ha sido facilitada por Esteve Fábregas i Barri, a quien debemos agradecer su colaboración y el interés

mostrado ante el estudio que veníamos realizando. Sin embargo, la publicación de estos semanarios se interrumpe antes de llegar al 1900, y por tanto nos hallamos ante un vacío en la información procedente de la prensa estrictamente local, que pudiera dar noticia de lo realizado en la Nueva Necrópolis.

Con vistas a subsanar en la medida de lo posible este vacío consultamos una publicación editada en Mataró: "La Costa de Llevant" (Setmanari ilustrat català), en la que tenían su lugar las noticias procedentes de Lloret de Mar, y entre ellas como observaremos, las relativas al Cementerio. Esta

Revista fue vaciada en la sección correspondiente a la población de Lloret, cuya cabecera consistía en un dibujo de E. Monserdá, desde 1897 a 1908. La consulta de otras publicaciones de menor entidad, con un número menor de años de publicación, o bien accesibles en forma fragmentaria no dio tan positivos resultados.

De estas publicaciones pasamos a un centro fundamental, Barcelona, pero las Revistas y prensa barcelonesas del momento nos sitúan ya en un marco excesivamente alejado de Lloret y de las puntualizaciones y noticias de interés local. A pesar de todo, la consulta de algunas de las Revistas que aparecían en el período que va de fines del XIX a las primeras décadas del XX, no es totalmente insatisfactoria. Hay que considerar la actualidad del tema, y si bien no se encuentran referencias al Cementerio de Lloret, sí aparecen regularmente obras de carácter funerario, ya se trate de arquitectura o escultura, de las obras realizadas en la Necrópolis del S. O. (Barcelona), o bien de producciones de artistas extranjeros. Por otra parte, es necesario remarcar la insistencia de los textos, o mejor dicho, la frecuencia con que estos inciden en el tema de la muerte, ya se trate de escritos con carácter literario o de artículos de carácter diverso, sobre ese mismo fondo. Sin dejar de apuntar la impor-

importancia de algún otro tema, que incluso en algún caso hará referencia a Lloret de Mar, como se observa en el del monumento dedicado a la memoria de J. Verdaguer ("Monument de la Mare de Deu de Gràcia").

Por otra parte, se manifiesta el mayor grado de profundización de estas Revistas en el ámbito cultural del momento, nos referimos a su mayor repercusión e incidencia. A modo de ejemplo nos remitimos a "la Ilustración Artística" (Periódico semanal de Literatura, artes y ciencias), de la que tenemos constancia (9), era recibida con regularidad por B. Conill i Montobbio. Asimismo podríamos remitirnos a la "Ilustració Catalana", "Joventut", "Cu-cut", "Pel i Ploma"..., en otros casos la conexión con estas publicaciones se invierte y serán los artistas que efectuaron las sepulturas del Cementerio de Lloret de Mar, los que colaboren en ellas, de la recepción y posible penetración de un conjunto de influencias, pasamos a la proyección en estas mismas Revistas de producciones de B. Conill (artículos aparecidos en "Hispania", "Joventut", "L'Art de la Forja", o en el "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya", entre otras), o bien de los dibujos de Ismael Smith, que como se demostrará participó también, o tuvo un lugar reservado para su obra en la Necrópolis de Lloret ("Cu-cut", "Or i Grana", "Papitu", "Picarol", "Almanach dels Noucentistes" ... recogen dibujos de I. Smith).

A estas publicaciones periódicas añadiremos las que dependían, ante todo, de las noticias referidas a la Arquitectura y por derivación de todas aquellas Artes e Industrias que se relacionaban con esta. En principio, hemos consultado el Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña (1899-1929), publicado en Barcelona, cuyos índices, (lista general de Arquitectos), sección legislativa, sección de Anuncios..., son una fuente de información indispensable. Al Anuario hay que añadir el vadiado

de la Revista "Arquitectura y Construcción" (1899-1922), cuyo subtítulo da cuenta de las materias que contiene: Bellas Artes-Decoración-Industria-Arte Moderno-Ingeniería y Construcción, y cuya dirección corría a cargo de Manuel Vega i March.

En cuanto a las publicaciones extranjeras, nos hemos limitado a la consulta de aquellas que pertenecieron a la Biblioteca de Buenaventura Conill, y ello en los casos en que el acceso ha sido posible (10). Citaremos ante todo "Academy Architecture, Annual Architectural Review" (1893-1913), editada por Alex Koch, en Londres; y "Moderne Bauformen" (1901, 1905), Stuttgart.

A los textos hay que sumar la información gráfica que de ellos se desprende. Información gráfica que cuando ha sido factible recogemos en un apéndice dedicado a las Láminas que pueden ilustrar el texto y que es en muchos casos un material que debe facilitar la comprensión de éste aclarando puntos que pudieran quedar algo diluidos o confusos. Y ello sobre todo en función del resto del apéndice Gráfico en que se recogen también las fotografías del Cementerio de Lloret, informaciones que pueden compararse y cotejarse dado que más de una entre las afirmaciones que recogerá el texto se fundamentan en ese contraste de información gráfica, ya que en definitiva nos enfrentamos a un lenguaje plástico y que se desarrolla en el espacio y cuya gran posibilidad es la imagen, con todas las insuficiencias que esta pueda conllevar (nos referimos a la reproducción de las obras, traslación del tipo que sea). Sobre la organización de estos apéndices hablaremos más adelante.

b) Fuentes Orales

En este terreno debemos agradecer a todas aquellas personas que nos han facilitado información o nos han proporcionado datos o guías para proseguir la investigación, toda la ayuda prestada, dejamos constancia de ello al inicio del presente trabajo.

En cada caso particular referenciaremos dichas aportaciones indicando la fuente de que proceden y el tema que nos ayudan a matizar o ratificar. En todo caso debemos señalar la importancia de esta vía en un campo todavía reciente de la Historia que por otra parte nos muestra un material poco conocido o escasamente referenciado en fuentes publicadas.

c) Información Gráfica.

Ya hemos hecho referencia al interés de este material, ahora nos referiremos al sistema de presentación. En principio dicha información se recoge en cuatro volúmenes. Los tres primeros dedicados exclusivamente a las obras existentes en el Cementerio Nuevo de Lloret. Las fotografías se han ordenado atendiendo a su situación en el Cementerio, es decir, según se hallen en el Paseo Central, margen izquierda (Vol. I), o Margen de la derecha (Vol. II), en las Avenidas de San José, Santo Tomás, San Francisco y Santa Cristina (Vol. III). Y siempre siguiendo su situación apartir de la entrada de la Necrópolis. Ello no quiere decir que este fuera el criterio de numeración de la época, como veremos. A parte de este orden que calificaríamos de "geográfico" dentro del Cementerio, el orden cronológico puede reconstruirse atendiendo a las imágenes facilitadas por las ilustraciones que se intercalan en el texto en el apartado dedicado al estudio particular de cada sepultura. (III. 6. Análisis de las sepulturas de 1ª Categoría).

Por fin un cuarto volumen recoge las ilustraciones (láminas de la I a la XCIX) extraídas de diversas publicaciones, ante todo Revistas y que ayudan a fundamentar algunas de las hipótesis formuladas en el texto, o bien ratifican algunas afirmaciones. También se han introducido en el referencias gráficas que permitan dibujar la situación del Lloret de la época, recons-

truir su aspecto, así como muestras de la arquitectura que levantó en esta población uno de los arquitectos que mayor parte tuvo en la Necrópolis, B. Conill.

I. 1. 2. 2. Ordenación y elaboración del material

Una vez concluida la tarea de recopilación y mientras esta se efectuaba, tuvo lugar la sistematización de los materiales e informaciones que se obtuvieron en su curso.

La ordenación cronológica de las obras debió ser un paso previo, necesariamente, a los estudios de conjunto. En este sentido, haremos constar las variables tenidas en cuenta en función de proceder a dicha estructuración del trabajo:

- a) Fechas que constan en el proyecto.
- b) Fechas que constan en las Instancias que acompañaban al proyecto.
- c) En aquellos casos que no existen ni uno ni otro dato, cabe recurrir a las Actas de las Sesiones del Pleno del Ayuntamiento de Lloret de Mar. En que a veces queda consignada la fecha de presentación del proyecto e instancia consiguiente para la aprobación de la construcción.
- d) Cuando no hemos hallado tampoco en estos documentos la referencia precisa nos hemos remitido a las autorizaciones y Arbitrio sobre el Cementerio en busca de la primera fecha que hiciese constar el enterramiento tenido lugar en el Panteón o Hipogeo en cuestión.
- e) En caso de que fracasase también esta última posibilidad y coincidiendo la misma falta de datos con otras fuentes consultadas (publicaciones o información oral) la cronología puede aproximarse a través de la relación establecida con otras

sepulturas realizadas junto a la obra en cuestión o en un sector limitado entre dos fechas bien conocidas. Caso de la Avenida de San Jose (Hipegeos nºs 30 y 31).

Sobre la base de las fuentes documentales, de gran valor si se trata del proyecto, habría que tener en cuenta la coherencia de la realización de la obra con el momento que determinan, para pasar a la comprobación y confrontación de las distintas fuentes. En mayor medida según pasemos de una instancia a otra de aproximación a la datación. Sobre todo, en el caso de los arbitrios del Cementerio debemos considerar que la cronología queda expresada por aproximación. Se plantea el hecho de una construcción anterior a la primera fecha conocida en que se produjo un sepelio. Con todo los resultados obtenido por este sistema no resultan en exceso arbitrarios y responden claramente a la imagen que podía ofrecer la producción de un determinado artífice en el momento de enclave que matizamos. En los casos en que se tiene idea de una gestión realizada con anterioridad a la construcción se indica la fecha marcando el margen inferior de inicio de la misma. La venta de solares puede resultar orientativa en otras cuestiones pero no es un hecho definitivo que alegar cuando de cronología se trata (referida a la construcción de la sepultura, por supuesto).

Sobre la base de esta ordenación, y una vez conocida la historia integral del Cementerio, de sus primeros proyectos y de la decisión de llevar a cabo la realización hasta la inauguración del mismo, se procede a reconstruir el proceso paso a paso. Más tarde será preciso introducirnos en todas aquellas cuestiones que conforman la antesala de los temas inscritos o planteados exclusivamente entorno a la configuración del Cementerio de Lloret. En este marco preliminar tendemos que considerar diversos aspectos que complementan la idea, que enmarcan o encuadran el objeto central

del trabajo, desde la evolución del Cementerio a lo largo del XIX, a las realidades que comporta el Arte Funerario de la época, pasando por lo que se consideran movimientos característicos del periodo: Modernismo, Simbolismo y Novecentismo, sintetizando mucho. No podíamos omitir la referencia a la población en que se levanta el Cementerio, en este apartado que intenta extraer algunas notas características del Lloret del cambio de siglo abordamos esencialmente dos puntos, el que alude al marco social, o mejor dicho, alude a los acontecimientos que incidirán sobre dicho marco y que dependen de los últimos años del siglo y al comportamiento de alguna de las clases sociales que de él forman parte, y un segundo apartado que revierte sobre la actividad constructiva en el Lloret del momento.

Pero el tema de la Necrópolis no queda agotado con el estudio cronológico de las obras ni con la relación de la historia del Cementerio. Para completar esta visión acudimos, por una parte a la reglamentación y análisis de la estructura del plano, esea a las reglas que regirían en el funcionamiento interno del recinto y a lo que sería la planificación del citado recinto, por otra a la consideración desgajada de la intervención de los arquitectos y escultores. A estos encuentros habría que añadir los precedentes del Nuevo Cementerio.

En lo que al sistema de Apéndices se refiere, ya hemos expuesto lo relativo a la información Gráfica en el punto precedente, restan por comentar los Apéndices documental y Bibliográfico. Ambos se sitúan al final por el orden en que los citamos. En el Apéndice documental pueden hallarse los textos más destacados que extraemos del conjunto de los Expedientes que se instruyeron haciendo referencia a la Nueva Necrópolis, el Reglamento de la misma, las relaciones de propietarios y propiedades funerarias, en función de estos y en función de los proyectistas (orden cronológico); planos e instancias de las sepulturas... Para una relación detallada se puede acudir al índice general. En cuanto al índice Bibliográfico en principio se diferencia entre una

Bibliografía de carácter general y otra más específica. En el primer punto las posibilidades son muy variadas y por tanto más que clasificar por temas las obras que en ella se incluyen, hemos preferido dedicar en el ámbito de la Bibliografía específica un subapartado a aquellos centros de interés que afectan directamente o bien a los capítulos del trabajo, o bien a autores, arquitectos o escultores que se encuentran representados en Lloret, y presentar los textos con una orientación de tipo más amplio o que abarquen distintos puntos del temario, o incluso que hayan sido utilizados de forma puntual o para intentar aclarar un determinado aspecto, en la Bibliografía general.

Dedicamos apartados diferenciados a las publicaciones periódicas, a los textos no editados y a las obras que se encontraron en la Biblioteca de B. Conill.

I. 1. 2. 3. Hipótesis y Conclusiones.

Las Hipótesis y Conclusiones del trabajo se han ido estructurando a lo largo de los distintos capítulos que lo componen y su formulación depende, a menudo, de la interrelación de los puntos tratados en cada uno de ellos. Estas formulaciones se recalcarán cuando llegue el momento y en algunos casos podrán ser consideradas como conclusiones, en otros muchos permanecerán en el nivel de la Hipótesis.

No es posible reseñar aquí de una manera razonada aquellas ideas sobre las que podría darse sentido al trabajo, que podrían establecer la línea de continuidad de un aserto a otro, tan sólo enunciar algunos elementos que iremos viendo y referenciando paulatinamente y que forman parte de la experiencia y de los planteamientos que quedan por manifestar. Hay que remarcar esencialmente las Hipótesis y conclusiones extraídas de la cronología del Cementerio al tiempo que se tienen en cuenta las bases de esta misma cronología, acentuar el interés por la causación, por los planteamientos que llevarán a la construcción del Cementerio,

por los intereses particulares (privados) o públicos que proporcionarían a Lloret una Nueva Necrópolis. Más tarde se declaran significativos de cada obra tanto el momento de su realización como su "interprete", se descubrirá la relación escultura - arquitectura y las múltiples posibilidades que proyecta, en función de todo ello intentaremos acotar los márgenes de cada interpretación referida a un contexto predeterminado. Predeterminado en más de un sentido, pues se trata de estudiar una cronología y un determinado mundo entorno a ella, de una ideología y de unas creencias.

I. 1. 2. 4. Limites Cronológicos

La limitación cronológica del trabajo viene dada por la fecha en que tenemos noticia de las primeras ideas y consiguientes tramites y diligencias para construir un Nuevo Cementerio, en principio se trataría de 1891 como comprobaremos más adelante, en cuanto al margen superior pensamos en 1912. Esta última fecha dado que en su transcurso debieron efectuarse los últimos trabajos en la Avenida de San José (1906 - 1912). Obras que constituirían la clausura o el cierre de las realizaciones y producciones clasificadas como Hipogeos de 1ª Clase y Panteones. En definitiva el periodo abrazará los años 1891 - 1912 aproximadamente.

I. 1. 2. 5. Sistema de Notación

Tan sólo decir que el sistema de referencias contenido en las notas se ha desplazado al final de cada capítulo integrado en cualquiera de los apartados generales. Las notas de dichos capítulos se recogen sin distinción de subapartados dentro de éstos, excepción hecha del III. 8. Análisis de las Sepulturas de 1ª Categoría, en que hemos situado dichas notas detrás de cada uno de los análisis de las formas de enterramiento, delimitando o utilizando una numeración independiente para cada caso.

N O T A S

I. 1.- Introducción

- 1.- Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia. (Universidad Central de Barcelona).
- 2.- Vid. Pevsner, N., Esquema de arquitectura europea, Buenos Aires, 1957, p. 383.
- 3.- Trabajo dirigido por el Dr. Ricard Salvat (para la asignatura: Historia de las ideas estéticas).
- 4.- Trabajo dirigido por el Dr. Santiago Alcolea (para la asignatura: Historia del Arte del siglo XIX).
- 5.- Hemos consultado tanto a los Pdrs Jesuitas de Sarria, como al Padre encargado del Archivo existente en C/ Lauria 13, perteneciente a esta misma orden (Barcelona). También acudimos al centro de Estudios Borja (Sant Cugat) en que existía la posibilidad de que se hubiese recogido el Manuscrito
- 6.- Padre Javier Montobbio que murió hace ya algún tiempo, el texto de B. Conill debía hallarse entre sus papeles.
- 7.- Bonaventura Conill i Montobbio, Arquitecto, en "Cuadernos de Arquitectura", Barcelona, nº 8, Diciembre de 1947, p. 45 (373).
- 8.- Se trata como es lógico de una vía abierta cuya profundización puede apuntar nuevas sorpresas o hallazgos que añadir a los aspectos que en la actualidad podemos referenciar.
- 9.- Sabemos que B. Conill recibía la "Ilustración Artística" dado que dicha colección ha sido conservada por su hija M^a Dolores Conill.
- 10.- Existe una serie de documentación o material que formando parte de la donación de la familia Conill a la Biblioteca del

Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares (Central de Barcelona), fue seleccionado, y por no considerarse de excesivo interés para la Biblioteca (láminas, nºs de Revista sueltos...), dado su carácter fragmentario principalmente, fue relegado a un almacén fuera de consulta y en realidad hoy por hoy no se sabe a ciencia cierta donde ha ido a parar. Desconocemos en consecuencia el posible interés de este material para el presente estudio.

I. 2. LA EVOLUCIÓN DEL CEMENTERIO EN EL SIGLO XIX : POLÉMICA Y CAMBIO

La estructura y reglamentación de las zonas dedicadas a enterramiento tiene a lo largo del siglo XIX uno de los periodos de cambio y evolución que configuran el Cementerio tal y como hoy lo conocemos. Todo cambio, y en mayor medida cuando este lleva aparejada la incidencia sobre unos intereses bien determinados, con una larga "tradición", puede suscitar la polémica. Disparidad de criterios que no dejará de apuntarse para el caso de la Necrópolis, en el transcurso del siglo pasado, en aquella etapa en que las necesidades materiales y el propio pensamiento, la ideología de algunos sectores se abrían o favorecían el cambio. A todo ello vendrán de inmediato a contraponerse las observaciones, la doctrina y las creencias de otros núcleos, que sí bien no pudieron detener la marcha que ahora se iniciava, en algunos casos se hicieron concesiones y las posturas fueron menos intransigentes, sí fueron capaces de frenar y limitar el avance. Pronto tendremos ocasión de comentar los pactos y el reparto de jurisdicciones entre la Iglesia y los Municipios, pero primero será preciso reseñar de forma breve a que nos referimos cuando hablamos de evolución del Cementerio a lo largo del siglo XIX.

La evolución no se produjo de golpe, si tenemos entendido que las Reales Ordenes sobre la materia, prohibiendo el enterramiento en los núcleos habitados, se sucedieron con bastante regularidad (1), su acatamiento en las distintas zonas no podía tener el mismo valor puntual. La adecuación a la nueva normativa que por otra parte, incluiría una cierta permisibilidad en las poblaciones de un reducido número de habitantes, será un proceso lento que en el caso que estudiaremos nos llevará al umbral del nuevo siglo. Para entender el problema, o para dar una imagen lógica del mismo, debemos retroceder en el tiempo y recordar la tradición de efectuar los enterramientos en el interior de las Iglesias, el marco siguiente (a veces complementario, ya que siempre existie-

ron prioridades y jerarquías, excepciones, o mejor dicho, casos excepcionales) será el exterior de éstas, lo que nos remite a la construcción y desarrollo del Cementerio en el interior de la ciudad (2). Variación esta última que empieza a ser fundamental para nuestro caso, porque ahora, de lo que se trata, es de desplazar nuevamente el Cementerio, alejándolo del núcleo poblado. A lo largo del siglo se buscaran razones tanto para demostrar la conveniencia de dicha medida, como para demostrar que ésta sólo ofrecía inconvenientes.

La causa fundamental del traslado se inscribe en o desde la perspectiva de la saturación de aquellos marcos que habían sido zona tradicional de entierro, al tiempo que las nuevas preocupaciones del siglo, entre las que se subraya la importancia concedida a la higiene, denunciaban la inadecuación de los mismos mientras promovían su desaparición de los centros urbanos, relegando el Cementerio, la Necrópolis, al extrarradio. De la mano de este proceso se gestaba la posibilidad de una secularización del Cementerio (3). La suprimición de los lugares de entierro situados junto a la Iglesia parroquial iba a levantar las primeras polémicas. El texto escrito por Monseñor Gaume, El Cementerio en el siglo decimonono o la última palabra de los solidarios (4), aunque centra el problema en Francia y Bélgica, nos da una clara visión, quizá algo radicalizada, de lo que fue la actitud de la Iglesia frente a las infiltraciones del poder civil y el cambio de ubicación del Cementerio. Hay que partir de la base de que la Iglesia operaba sobre estos centros a muy diversos niveles, desde su sanción ideológica, que por supuesto no abandonará en los ámbitos destinados al entierro de sus fieles (nos referimos al "Recinto Católico" que, sin duda, constituirá por sí solo la práctica totalidad del Cementerio), a la jurisdicción global. La secularización de esta jurisdicción indignó a muchos, Monseñor Gaume escribía (y escribía tal y como transcribimos): "EL CEMENTERIO EN EL SIGLO XIX ES EL ULTIMO REDUCTO DE LA ENCARNIZADA LUCHA DEL SATANISMO CONTRA

EL CRISTIANISMO" (5). Más adelante explica en que consiste esta lucha, y describe o comenta aquellas consecuencias que según él se derivan del proceso de secularización: promiscuidad y negación palpable de todos los cultos, conversión del Cementerio en pudriero, progreso del paganismo y eliminación de toda huella de Cristianismo...(6), la eliminación del pensamiento cristiano del Cementerio acarrea atendiendo al texto de Monseñor Gaume, la desaparición de toda creencia en una religión positiva, de toda esperanza de resurrección e inmortalidad. "Lo que ellos quieren es distraer la atención de nuestros emblemas católicos con los suyos masónicos y paganos, colocados cerca de nuestras cruces" (7). Las palabras de este autor son suficientemente explícitas, no precisan mayor comentario, pero habrá que avanzar en el texto para descubrir el motivo de todo ello, la trama que se oculta bajo el proceso de cambio que parece acelerarse a finales de siglo y que implica tanto la intervención del poder civil como el desplazamiento del Cementerio del centro urbano. Desde la perspectiva que venimos siguiendo, el mismo razonamiento del porqué del "encarnizado odio á la sepultura cristiana y al Cementerio cristiano" (no diríamos tanto en lo que se refiere al contexto estudiado más adelante) nos permite observar algunas de las funciones que a estas y a este correspondían y que delimitan de forma precisa el papel aleccionador del Cementerio: "El Cementerio cristiano los importuna, yendo acompañado de la sepultura cristiana. Pero ¿por qué los importuna? Porque es un predicador que protesta enérgicamente contra sus doctrinas... proclama noche y día cuatro dogmas que destruyen de cuajo todas las teorías de los enterradores de materia humana" (8). Cuatro dogmas que no se diluyen bajo las acometidas de los contrarios al Cristianismo, que cuenta con defensores tales como Monseñor Gaume, y que veremos inscritos en la iconografía del recinto Católico, a pesar de su alejamiento relativo de las zonas habitadas. A Monseñor Gaume, le preocupa, sobre todo, ese alejamiento, dado que este implica la pérdida de una parte importante de los sistemas de incidencia sobre el

visitante de la Iglesia o del centro parroquial. "El Cementerio está cerca de la Iglesia a fin de servir de lección a los visitantes" (9). Lección que es al tiempo un ofrecimiento y una amenaza, amenaza que cobra todo su potencial cuando se insinúa de por medio la idea de la muerte. Este mismo autor nos informa de que en el Concilio celebrado en Roma bajo Nicolas II (1059) se ordenó reservar sesenta pasos de terreno libre alrededor de las Iglesias grandes y treinta en las pequeñas, zonas que se destinarían a enterramiento, sobre esta premisa deduce que toda Iglesia parroquial europea se hallaba cercada por un Cementerio, y concluye "He aquí la venerable costumbre que la moderna impiedad se esfuerza en destruir" (10). Como veremos el cambio de lugar invirtió los términos y si el desarrollo del sistema de enterramiento había llevado a rodear las Iglesias creando Cementerios unidas y dependientes de ellas, ahora se construirá una Capilla para el Cementerio, o especificando, para el recinto Católico de la Necrópolis.

"De pretendus raisons de salubrité publique ont fait interdire les sépultures dans les églises (décret du 12 juin 1804), et ont prevalu pour reléguer les cimetières en dehors des villes et des bourgs" (11). Escribía por su parte Edouard Horstein, sin embargo, en este caso se matizaba la cuestión observando que si la medida estaba bien para los grandes centros era ilógica en las parroquias rurales. Preocupado, eso sí, también por la salud moral de los que a estas acudían.

Hay que tener en cuenta por tanto el grado de presión que se ejerció por parte del poder eclesiástico y otros sectores de la sociedad afines a este, ante el temor de una pérdida del control en la jurisdicción del Cementerio; todo ello como se ha indicado (12) retrasó el proceso y llevó a las soluciones intermedias en que Iglesia y Municipio se repartían los derechos de jurisdicción y construcción del lugar de entierro. El Reglamento de los distintos Cementerios da cuenta del hecho, a menudo se dedica un apartado a especificar la cuestión, se crean Juntas mixtas

encargadas del funcionamiento de los recintos católicos, de su supervisión, y no olvidemos que hablar del recinto católico supone o equivale a hablar de la práctica totalidad del Cementerio.

Los conflictos y las disputas pudieron ser más o menos constantes, polémica que, por supuesto, tuvo también su ejemplificación y continuidad en Cataluña, también aquí se abordó el tema : "La jurisdicció pertoca a l'Església per raó del caràcter sagrat que tenen la sepultura i els cementiris" (13)

Más adelante podremos aplicar algunos de los aspectos reseñados en esta parte introductoria al caso particular de Lloret de Mar. El Nuevo Cementerio de esta población nos ofrecerá un ejemplo de cómo se efectuó la transición y el cambio de emplazamiento, de los elementos y razones que se sopesaron en la polémica, en la controversia muy matizada, que suscitó la ubicación del Cementerio, y de las conclusiones que siguen y se reflejan en la Reglamentación del mismo.

NOTAS

I. 2.- La evolución del Cementerio en el siglo XIX: Polémica y Cambio.

- 1.- A las que se emitieron en el XVIII, hay que añadir las que se suceden a lo largo del XIX: 1806, 1833, 1834, y 1840. Sobre el tema puede consultarse, Gonzalez Díaz, Alicia, El Cementerio español en los siglos XVIII y XIX ; en "Archivo español de Arte", Madrid, t. 43, 1970, pp. 289 - 320; Redondo Cantera, M^a José, Aproximación a la escultura funeraria española del siglo XIX, II Congreso de Historia del Arte, Valladolid, Octubre de 1978, p. 145 - 150; Redonet, L., Enterramientos y Cementerios, en el "Boletín de la Real Academia de la Historia" CXX, Madrid, 1947, pp. 131-170; asimismo los distintos Reglamentos destinados al ordenamiento de Cementerios. Las Reales Órdenes también fueron recogidas en la Sección Legislativa del Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, en su apartado dedicado a los Cementerios (Vid, Anuario para 1914, pp. 22 y 23 de la Sección Legislativa).
- 2.- Sobre el tema del paso del interior al exterior de las Iglesias Vidal i Barraquer observa : "L'any 563 el Concili Bracarense permet que els cadàvers siguin enterrats "circa muros ecclesiae", entorn o prop de l'església; i l'emperador Justinia en fer-se pròpia la llei de Teodosi, ometé d'ella la prohibició de sepultura urbana". Más adelante prosigue : "Lleó el Savi abolí definitivament aquella prohibició, donant llibertat per escollir sepulcre dintre la ciutat" (Vid. Vidal i Barraquer, Francesc, La secularització dels cementiris, Foment de Pietat, (Questions religioses II), Barcelona, 1932. pp. 9-10) Por su parte, Pau Vinyoles i Torres en Los cementiris á l'entorn dels segles (Notas arqueológicas), publicado en "La Costa de Llevant", Mataró, n^o 44, 3 de Noviembre de 1901, p. 3 y 4

se refiere al desplazamiento y decadencia que se inicia ya en el Renacimiento, etapa en que el Cementerio empieza a alejarse de los interiores y contornos de las Iglesias, y se inicia la construcción en las afueras del poblado, dando lugar a la creación del Cementerio rural. Fase que deberá intercalarse en el estudio de la evolución del Cementerio a lo largo del XIX, pues el paso del Cementerio parroquial al Cementerio más o menos alejado o a la Necrópolis Nueva creada por la propia inercia del crecimiento de la población..., no se da de forma directa o inmediata siempre y en todo lugar,

- 3.- A cerca de la secularización y la entrada de la autoridad civil en el marco del Cementerio, vista como una de las consecuencias de la Revolución Francesa Vid: Serra Florensa, Rafael, Un lugar para morir (La ciudad e industria de los muertos, corrige y amplía todas las monstruosidades de la ciudad e industria de los vivos), en "CAU" (Construcción, Arquitectura, Urbanismo), Barcelona, nº 17, Enero - Febrero, 1973, pp. 47 - 48.
- 4.- Gaume, Monseñor, El Cementerio en el siglo decimonono o la última palabra de los solidarios, Barcelona, 1878.
- 5.- Gaume, Monseñor, Op. cit. p. 12. A esta visión podría añadirse la de Pau Vinyolas Torres, aproximando el tema a la zona en que nos vamos a mover: "pervenintne d'aquí la creació dels cementiris rurals que poquet á poquet s'han vingut transformant en las grandioses necrópolis de nostres días, de las quines se n'ha apoderat. sens cap mena de dret, l'autoritat civil, sots quin esguart y tolerancia, s'hi reproduheixen retrógada é impunement, baix pretexte d'higiene y salubritat pública, los columbariums de la Roma pagana; s'hi aixecan panteons y sepultures que res tenen que no desdiga totalment de l'esperit cristiá..." (Vid. Vinyoles i Torres, Pau, Los cementiris á l'entorn dels segles (Notas arqueológicas), en "La Costa de Llevant", Mataró, nº44, 3 de

Novembre de 1901, p. 4.

- 6.- Gaume, Monseñor, El Cementerio en el siglo decimonono o la última palabra de los solidarios, Barcelona, 1878, p. 43.
- 7.- Gaume, Monseñor, Op. cit. p. 52.
- 8.- Gaume, Monseñor, Op. cit. p. 87
- 9.- Gaume, Monseñor, Op. cit. p. 148
- 10.- Gaume, Monseñor, Op. cit. p. 154.
- 11.- Horstein, Edouard, Les sépultures, devant l'histoire, l'archéologie, la liturgie, le droit ecclésiastique et la législation civile, Paris, 1868, p. 142.
- 12.- Vid. González Díaz, Alicia, El Cementerio español en los siglos XVIII y XIX, en "Archivo español de Arte", Madrid, t. 43, 1970, p. 291.
- 13.- Vidal i Barraquer, Francesc, La secularització dels cementiris, Foment de Pietat (Questions religioses II), Barcelona, 1932, p. 12. Nos remitimos también a la nota nº 5 de este mismo apartado.

I. 3. APROXIMACIÓN AL ARTE FUNERARIO

En los apartados que seguirán vamos a intentar delimitar en la medida de lo posible, los caracteres del Arte Funerario propio del momento que abarca la cronología del Cementerio de Lloret de Mar. La aproximación al Arte Funerario de la época en el contexto, que como hemos visto se va acotando a lo largo del XIX, nos introducirá en una serie de problemas y cuestiones que tienen plena cabida en el Lloret del cambio de siglo.

No es factible reseñar, aunque fuera de forma mínima, la evolución y características del Arte Funerario de otros momentos. Por lo tanto, tan sólo subrayaremos la importancia que a lo largo de la Historia del Arte han tenido las obras destinadas a conmemorar el hecho de la muerte. Ello sin entrar, por supuesto en lo que supone la recurrencia al tema con uno u otro fin, es decir, sin intentar precisar toda una tradición de representaciones afines al tema de la muerte pero ajenas al lugar de enterramiento propiamente dicho. Del interés que a este respecto despertaba el Arte Egipcio (cita que no suele faltar cuando de Arte Funerario se trata), pasando por los periodos llamados Clásicos, hasta la nueva eclosión favorecida por el cristianismo, (para limitar el tema al ámbito que se abarca en algunos textos del periodo en que nos situamos), sin olvidar aquellos escenarios efímeros creados para conmemorar la muerte de una personalidad o un personaje celebre, los grandes funerales, en que arquitectos y decoradores se afanaban en la construcción de catafálcos y demás estructuras cargadas de simbolismo y significación sobre cuyo fondo debería elaborarse todo un ceremonial litúrgico, y después de toda una etapa romántica cargada de sentido, llegamos a finales de siglo y nos introducimos en la particular concepción del monumento conmemorativo de la muerte, que cobra nueva importancia, justamente, sobre el paulatino de Historicismos, Eclecticismos y Modernismos. (1)

La creación de nuevos recintos, o bien el desarrollo y ampliación de los existentes crearon el marco apropiado para el Arte Funerario que

empezaba a proyectarse. Ya en 1868, E. Horstein advertía el interés global del Arte Funerario: "Les monuments funèbres, independamment des pieux et salutaires souvenirs qui s'y rattachent, offrent un grand intérêt archéologique et très-souvent une certaine importance historique. Ils conservent la mémoire des personnages distingués pour leurs bienfaits, leurs mérites et leurs emplois. Ils contribuent à renouer la chaîne de temps, à fixer des dates à éclaircir des faits de l'histoire" (2). No hace falta insistir en la importancia que tendrá su análisis para la Historia del Arte, sobre todo en un periodo que integrará buena parte de su escultura en los márgenes del Cementerio, que acude al arquitecto para la realización del proyecto y que a falta de estos genera toda una industria dedicada a la especialidad de obras para este tipo de recinto. Obras que en general, llegan a reproducir la acción de arquitectos, escultores, decoradores, constructores... en otros campos de la actividad artística, de la pequeña a la gran construcción.

I. 3. 1. Delimitación de un contexto : El recinto Católico de la Necrópolis.

Si hubiese que delimitar estrictamente el marco de estudio a que nos vamos a ceñir con preferencia, al plantearnos el tema del Arte Funerario de finales del siglo XIX o de principios del XX, sería obvio que el contexto a tener en cuenta es el referenciado como recinto Católico. Zona que ocupa la mayor extensión del Cementerio y en la que se acumulan aquellos monumentos que elegimos como reflejo de la época. Una vez observada la importancia de esta zona, podemos extraer algunas consecuencias. Entre ellas las relacionadas con la significación y funciones atribuidas al recinto, las que conectan con las creencias y concepción que penetra en el marco y lo convierte en verdadero reflejo de una estructura social y de una ideología, y las que parten del inmediato orden religioso que a éste se superpone.(3)

Hemos hablado ya del carácter diáctico del

Cementerio, de su capacidad aleccionadora, propagandística, podríamos decir, en este sentido será lógica la atención dispensada al programa iconográfico de las obras que en él se construyen, al tiempo que no tendrá nada de extraño la conformación en base a una jerarquía bien determinada en que la Capilla debe situarse en el eje dominante, es decir, en el lugar más destacado del recinto. La ordenación del espacio suma así su capacidad significante. Entre los contenidos vertidos en la Necrópolis uno va a ser prioritario, áquel que atenua la capacidad de la muerte y destruye su poder: "El dogma salvador de la sociedad es el de la vida futura, la inmortalidad, resurrección, penas y recompensas, que es todo una sola cosa, este dogma reina en el cementerio cristiano" (4). El Cementerio (5) pasa a ser "Campo Santo" y "Campo de Dios" ("Campus Dei"), lugar en que reina el sueño y no la muerte, recompensa y castigo deben equilibrarse debidamente, sin embargo la formulación de la época va a ser optimista.

El alejamiento de la ciudad, y por tanto, el alejamiento del centro desde el que la Iglesia ejercía su supervisión matizaron el contexto anterior. Algunos dan a entender que con el cambio se liberaron las restricciones que hasta el momento emanaban de la jurisdicción eclesiástica, posibilitando de este modo la ampliación de los recursos de los proyectistas y de las aspiraciones del cliente. "Erigieronse á distancia de las poblaciones ciudades nuevas destinadas á contener los despojos mortales de la humanidad, y en ellas se agruparon todas las manifestaciones funerarias, que fueron, desde entonces, realizadas con mayor libertad individual, sin las restricciones de forma que imponía la Iglesia en su propio recinto" (6). A pesar de la mayor libertad, estas ciudades nuevas continuaron configurándose en base al recinto católico y las obfias a ellas destinadas aprobadas por aquellas juntas mixtas que aunaban el poder eclesiástico y el civil y que ejercían su control sobre el Cementerio.

I. 3. 2. Arquitectura, Escultura e Industria.

"En nuestros días, el arte funerario ha alcanzado un alto grado de brillantez y esplendor" (7). "No es ciertamente nuestro ánimo establecer comparaciones; pero creemos justo hacer constar que por la cuantía, suntuosidad y mérito de en las sepulturas que en su recinto se levantan (-se hace referencia al Cementerio del S. O. de Barcelona-), ha de considerarse como una de las primeras y más importantes Necrópolis de Europa" (8). Las citas son de 1902 y 1903 respectivamente, para crear o producir las manifestaciones artísticas que desde el lugar de enterramiento llamaron la atención de sus contemporáneos debía aunarse el esfuerzo de arquitectos, escultores y por qué no también de aquellos centros que se especializaron en la fabricación de estatuaria, ornamentos y todo tipo de elementos conectados con el Arte Funerario, sin olvidar todos aquellos trabajos que desde la cerrajería, al mosaico pasando por todas las artes implicadas en la arquitectura, y de la mano del renacimiento y auge de las artesanías, complementaron el monumento funerario, que dieron respuesta al proyecto del arquitecto.

Ya hemos adelantado la importancia del cementerio como muestrario de escultura, y cabe insistir en el auge que esta dimensión va cobrando en el centro de Lloret de Mar a principios de nuestro siglo. Ya se trate de una producción original, o bien de un producto tipificado y reproducido (más o menos adecuado a cada contexto) por la Industria del Arte funerario, programada en cierto modo, para las nuevas necesidades de la época, a la multiplicación de estas necesidades que implica una multiplicación de las obras a realizar y que conecta con la problemática de la reproducción de la obra de Arte (9).

Si pasamos a observar las distintas tipologías que se reúnen en el cementerio de la villa de Lloret de Mar, la ordenación de las obras efectuadas nos plantea de inmediato, la posibilidad de una relación teórica y práctica entre Arquitectura

y Escultura. Cuestión que se revela de forma plena al abordar, tanto la definición de las tipologías, como al remitirnos a aquellos proyectistas que idearon cada una de las obras en concreto. En consecuencia, si bien acentuamos la importancia de la obra escultórica, la situamos en un primer plano al analizar las aportaciones más interesantes de "monumento" funerario, que podemos hallar en Lloret de Mar, como veremos, su realización se planteará en estrecha dependencia de la arquitectura y de los arquitectos (10).

Ahora bien, la arquitectura, en un sentido estricto, como tal arquitectura, en la versión ofrecida por el cementerio, se transforma en "monumento", en maqueta respecto a su función original, en maqueta que ha invertido su carácter de proyecto, para convertirse en resultante, en reflejo, en "muestra a pequeña escala de los sucesivos estilos arquitectónicos que se producen contemporáneamente en la ciudad" (11). Oriol Bohigas observa en la Necrópolis del siglo XIX y principios del XX la presencia de un Catálogo de arquitectura. En nuestro caso particular las obras venían a coincidir con el cambio de siglo, momento en que se han superado ya los elementos que caracterizaban a un cementerio como Neoclásico. Las obras de Lloret se inscriben en la cronología del Modernismo, aunque el catálogo arquitectónico que nos proporciona no sea exclusivamente Modernista. Del Revival, pasando por los Eclécticos, la ejemplificación también se adentrará en el estilo 1900, hasta llegar a la problemática de los enlaces y contradicciones entre Modernismo y "Noucentisme".

Así pues, a pesar de la preponderancia, de la dominancia en términos cuantitativos de un Revival funerario frente a las proyecciones del Modernismo en este terreno (12), si nos limitamos a las sepulturas consideradas de primera clase, en las que la construcción (13) posibilita un tipo de obra "única", de caracteres individualizados, siempre desde la perspectiva del centro de Lloret de Mar, este hecho no se constata. Es decir, el lengua-

je que da cohesión al conjunto es el Modernista. Los Hipogeos de 2ª y 3ª clase repiten fórmulas dependientes de un Historicismo más o menos mimético, que atenderá o bien al modelo gótico o bien al egipcio. Sobre estos fondos que tienden al orden seriado en el que se repite una estructura básica con variaciones en elementos secundarios, ornamentales o decorativos (rejas, elementos de escultura...), se destacan las organizaciones únicas a que nos referimos. En ellas se hace necesario el diseño original, diferenciado que ha permitido caracterizar el Cementerio del XIX, en tanto que cementerio individualista (14). Cada obra responde a criterios que no podemos separar de la idea de "monumento", en tanto, se define como sepulcro o construcción destinada a recordar un hecho singular. Su significación "Conmemorativa" se incrementa al aunarse a ésta aquellos valores de los que disfruta la obra no reproducida, de la que se concibe un solo original (15). Se juega con la connotación de riqueza, a la que se suman las ideas de poder, y un cierto prestigio. El sepulcro puede convertirse en instrumento de "distinción", su posesión en imagen que denota la pertenencia a una clase social determinada, a un estatus, a un mundo que puede acceder a lo que sería "añadido", superfluo, no necesario en una vía restringida, no "funcional", y por tanto, más significativo en su función secundaria.

Arquitectura y escultura, las artesanías, se interrelacionan en el ámbito funerario; cuando evaluamos su capacidad de significación, la posibilidad que ofrecen a la conmemoración, que señala ahora el hecho de la muerte, se introducen en el marco del monumento religioso en que se transmite un homenaje, monumento que a su vez puede interpretarse desde la perspectiva de su trascendencia general, en su proyección de "fait social". El tono variará en cada caso, este será un aspecto que ilustraremos más adelante, seguidamente pasaremos al tema ofrecido por las distintas tipologías de ese monumento, intentaremos profundizar en el carácter y función que desempeñan, nivel al que ya venimos aludien-

do, para señalar la interrelación que se opera desde su propia caracterización en tanto que escultura o en tanto que arquitectura. Interrelación de la que depende lógicamente la consideración de una serie de modelos o arquetipos que permitan identificar cada sepultura en la perspectiva de un orden general. Orden que sin duda podremos subdividir atendiendo a los matices y claves de cada forma de enterramiento:

I. 3. 3. El Monumento Funerario : Tipologías y Jerarquización.

Es bien conocida la existencia de distintas categorías que definen cada una de las formas de enterramiento que vamos a analizar. Resumiendo se pueden apuntar las siguientes: Panteones (1ª Categoría o Clase), Hipogeos (1ª, 2ª y 3ª Clase), Nichos (provisionales y permanentes). Este sería el catálogo que ofrecía la Nueva Necrópolis de Lloret de Mar, ahora bien, si nos remitimos a Barcelona, por poner el ejemplo de un centro mucho mayor, las posibilidades se multiplican, y en lugar de tres tipos de Hipogeo en función de la categoría, las clasificaciones se efectúan sumando también la variable estilística. Entonces, es posible elegir entre Hipogeos trapeziales, ojivales, pentagonales, prolongados y columbarios de tipo A, o bien Hipogeos columbarios de Arco-solio con o sin osario, cipos menores de 2ª o 1ª clase, Hipogeos bizantinos de 1ª clase, etruscos, egipcios, románicos de tipo A, locillas tipo C, locillas arqueados, locillas arqueados tipo B, locillas ojivales tipo A, Cipos mayores tipo A, B y C, Tumbas menores, Tumbas económicas, Tumbas para un solo cadáver, Tumbas Alcover, Tumbas con estela griega, Tumbas con estela rústica, Hipogeos económicos..., realmente el panorama que definía la propiedad funeraria en el Cementerio del 'Sud-Oestè de Barcelona da una idea bastante clara de la jerarquización máxima del mismo, así como de una planificación estricta que recogía o resumía un sistema de oferta y demanda amplio y bien estructurado, a las tipologías citadas (16), correspondía un deter-

minado precio, precio que en 1905 oscilaba entre las 30 pesetas de las tumbas económicas para un solo cadáver o las 5 de las Sepulturas en fosa especial para pobres (ambas en proyecto) y las \$000 de las tumbas con estela rústica o los Cipos Mayores tipo C. A este jerarquía en los tipos habría que añadir la de los terrenos, el precio de estos variará también según la situación. Al llegar a Lloret el orden se simplifica notablemente y como decíamos al principio nos bastará con conocer la existencia del tipo clasificado como Panteón, el del Hipogeo con sus subdivisiones y el conocido como Nicho.

En principio la diferencia esencial entre las sepulturas de 1ª categoría de este Cementerio y el resto de las construidas reside en el hecho de que estas fueron en su mayor parte proyectadas de forma expresa para cada caso, siendo por tanto, obras debidas a la iniciativa del particular, las restantes categorías venían impuestas por el modelo adoptado por el Municipio, por la Junta encargada del Cementerio, con la consiguiente representación eclesiástica. En principio los Hipogeos de 2ª clase tienen cabida entre los Hipogeos de tipo ojival y presentan una sola cara o fachada abierta a la vía en que se sitúan, uno junto a otro. Los Hipogeos de 3ª Clase de dimensiones más reducidas y siguiendo el mismo tipo de ordenación se relacionan más estrechamente con las sepulturas de carácter egipcio. El nicho podría considerarse simplificación y reducción de este último modelo.

Antonio López Ferreiro en Arqueología Sagrada (17), calificaba de "aparentes" las sepulturas realizadas para quedar descubiertas, opuestas a aquellas que debían ser cubiertas por la tierra, estas clases de sepulcro correspondían a la categoría social del difunto. Es decir, los "aparentes" eran los destinados a las personas de más alta significación social. La jerarquización de los tipos de sepultura, más o menos compleja, aparece como una constante a deducir naturalmente de estructura de la sociedad en que se precisa. "Aparentes" o "Sepulturas de distinción", (18), la idea es la misma, serán las formas de enterramiento que ahora se signifiquen

como Panteones o Hipogeos de 1ª Clase. En contraposición a éstas "Nada más monótono y mezquino, nada más angustioso y desconsolador, ni más ageno al arte que esas calles de nichos que constituyen el núcleo principal de los modernos cementerios. (...). Junto a esta obra anónima, tan lamentable, álzase con cierta gallardía, que contrasta violentamente con esa mezquindad, la obra individual de las sepulturas exentas" (19).

Entre esas obras de marcado carácter individual, entre los ejemplos de arquitectura funeraria (que como tal arquitectura presenta funciones muy restringidas), se adoptó con mucha frecuencia, la forma de pequeño templete conocida como "Capilla-Panteón" (20), de las que en Lloret se definen algunas muestras; pero que se repite sistemáticamente en otros muchos cementerios, bajo rasgos de carácter goticista o ecléctico, y en mayor medida que en el presente contexto. De los análisis de las obras existentes en el Nuevo Cementerio de Lloret de Mar, se deduce claramente la dominante de la morfología arquitectónica para la categoría de Panteón, diferenciada del Hipogeo de 1ª Clase por la mayor amplitud de solar que ocupa. En cuanto a los Hipogeos los temas escultóricos serán los preferidos, sin que con ello se implique la falta de alusiones a la arquitectura. Una o más figuras acompañadas de otros elementos en composiciones que iremos viendo, o tan solo la referencia al símbolo de la cruz, o bien ésta sobre el cipo característico..., serán las componentes del Hipogeo de 1ª clase.

NOTAS

I. 3. Aproximación al Arte Funerario

- 1.- Sobre el tema de las arquitecturas efímeras pueden consultarse Petrioli Tofani, Annamaria, La scena ecclesiastica, en "La Scena del Principe" ; (Sedecima Esposizione Europea di Arte Scienza e Cultura: Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del 1500), Firenze, 1980.
Acerca de la importancia que tuvieron en ceremonias y fiestas, el Capítulo dedicado al tema de Julián Gallego, Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro; Madrid, 1972, Sobre todo cuando hace alusión a "Ars Moriendi: exequias reales" Felipe II y el Escorial. Los catafalcos o monumentos. El de la emperatriz María de Austria en los Jesuitas de Madrid. Otros ejemplos destacados de pompas fúnebres. Influencia española en las exequias francesas. El culto de las reliquias" pp. 161 - 168.
- 2.- Horstein, Edouard, Les sépultures, Paris, 1868, p. 166.
- 3.- En el Capítulo precedente hemos hecho referencia a la polémica entre autoridades civiles y eclesiásticas, con todo, la permanencia de la autoridad de la Iglesia es innegable.
- 4.- Gaume, Monseñor, El Cementerio en el siglo decimonono o la última palabra de los solidarios ; Barcelona, 1878, p. 243.
- 5.- Cuando se trata de describir el sentido dado al Cementerio no suele faltar la insistencia en la consideración de este como "Dormitorio", se puede traer a colación la etimología griega de la palabra, que sin embargo pasa a ser planteada como adaptación perfectamente cristiana. "Le mot cimetière, pour désigner le lieu de sépulture est exclusivement chrétien (...) et signifie dortoir, lieu de sommeil" (Horstein, E., Les sépultures, Paris, 1868, p. 125). Sin embargo, Pompeyo Gener, recor

- daba, dándole una dirección distinta al tema que ya en Grecia "La Muerte era considerada hermana del Sueño y de la Noche" (Gener, Pompeyo, La Muerte y el Diablo (2 Vols.), Barcelona, 1884, p. 139.
- 6.- Vega y March, Manuel, Arte Funerario, en "Arquitectura y Construcción", Barcelona, nº 124, Noviembre de 1902, p. 320.
- 7.- Vega y March, Manuel, Op. cit., p. 318.
- 8.- LL., Arte Funerario, en "La Ilustración Artística", Barcelona, nº 1140, 2 Noviembre de 1903, p. 716.
- 9.- Vid. Benjamin, Walter, Discursos Interrumpidos I, Madrid, 1973, o Hauser, Arnold, Sociología del Arte. 4. Sociología del público, Madrid, 1973. Desde una perspectiva paralela podríamos plantear también el tema del Kitsch en el Cementerio, estudio que por sí solo proyecta multitud de nuevas vías y posibilidades de enfoque. Sin salir de marco del Arte Funerario sería, por tanto, un camino más a considerar. El tratamiento dado al tema de la Muerte desde el análisis del Kitsch se recoge en Dorfles, Gillo, El Kitsch (Antología del Mal gusto), Barcelona, 1973, p. 135.
- 10.- Siempre podrá contarse alguna excepción, en que la importancia real de la obra venga dada por la intervención de un determinado escultor, intervención no supeditada al proyecto del arquitecto. Por otra parte, la obra también puede tener interés como manifestación dentro de la línea de ejecución arquitectónica de un determinado autor. Subrayamos, en cierto, modo, la palabra "monumental" dado el particular carácter del lugar en que se situa. Carácter al que se puede añadir su propia realidad. "Creo oportuno señalar que la palabra monumento, como los accesorios urna y piramide, obelisco y pira, suele tener un sentido funerario (...). El significado fúnebre de la palabra "monumento" corresponde también a su empleo litúrgico, como lugar donde se deposita la Hostia tras la misa del Jueves Santo hasta la del Viernes, Y aunque el tono triunfal de los detalles de esta ceremonia de la institución de la Eucaristía deje en

segundo termina su caracter funerario de sepulcro de Cristo, cuya muerte no se conmemora hasta el Viernes Santo, el pueblo español no se engaña al llamar Monumento o Sepulcro a ese auténtico capelardente ...". La cita extraída de la obra de Julián Gállego, Visión y Símbolos de la pintura española del siglo de oro, Madrid, 1972, pp. 164 y 165, nos permite situar el sentido implícito en el mismo término, conectando, asimismo, dos de las ideas, o mejor dicho, las dos ideas esenciales a todo "monumento" estrictamente funerario. También sobre el Monumento funebre Vid. Fornes y Gurrea, Manuel, Observaciones sobre el Arte de edificar, Ed. Poniente, Madrid, 1982, existe también una edición de 1841, Imp. Cabrerizo, Valencia (en la Biblioteca de B. Conill hubo un ejemplar).

- 11.- Bohigas, Oriol, Los cementerios como Catálogo de Arquitectura, en "C. A. U.", Barcelona, nº 17, Enero-Febrero, 1973, p. 56. (Publicación del Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Cataluña).
- 12.- Bohigas, Oriol, Op. cit., p. 58, indica la mayor abundancia del Revival funerario, incluso en el periodo de apogeo del Modernismo, una explicación a este fenómeno es, según él, la actitud de la burguesía frente al segundo; en la actitud de recelo que sería capaz de efectuar una revisión del propio sistema, (lo que se establece como síntoma de su propia parálisis, si situamos su nacer en el ámbito social y cultural de la burguesía) se compromete el hecho de su relativa limitación, o difusión escasa en los cementerios. En todo caso, creo que sería necesario concretar los caracteres del Modernismo funerario admitiendo su peculiar conformación, en tanto que se moldea a los condicionamientos de un contexto con sus propias exigencias. La acusación desde este terreno a la clase social que financia las obras no nos parece significativa por sí sola, como mínimo, desde la visión que ofrece el Cementerio de Lloret de Mar. El Modernismo puede componer también sus convenciones, adaptándolas a una positivación que no renuncia totalmente al pasado.

- 13.- Como se observará en el artículo nº 10 del Reglamento Constitutivo del Nuevo Cementerio, las sepulturas de 1ª Clase serán cuestión de los particulares, estos podían recurrir a quien les pareciese conveniente para que efectuase el plano y dirigiese la realización de las obras. Sin embargo, como también observaremos, estos planos debían ser aprobados por el Ayuntamiento.
- 14.- Vid. Cementerios en Madrid, folleto del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Comisión de Cultura, Junio de 1977 (Exposición del C. O. A. M., Septiembre de 1976), Coloquio: intervención de Jesús Suevos, (p. 6). Este tipo de Cementerio propio del siglo XIX, contrasta con el sistema de las "Básilicas del silencio", los pabellones de nichos que se superponen en relación con la característica especulación del suelo que se hace inseparable de la ciudad moderna (Vid. intervención: Julio Cano Lasso, p, 5). Pabellones de Nichos que sin embargo empiezan a cobrar importancia en el Cementerio del XIX, para ser la nota dominante en las actuales Necrópolis.
- 15.- Por supuesto, no nos adentramos en la problemática de las Artes Gráficas o del Múltiple, compleja de por sí y que sobrepasa los límites de este trabajo.
- 16.- Vid. Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para el año 1905, pp. 455 - 462, en que se recoge el Arancel de Cementerios, detallando los tipos de propiedad funeraria, existentes en los Cementerios de Barcelona, su precio y capacidad en metros cúbicos. Se recoge, asimismo información sobre la construcción y decorado de sepulturas, sobre los enterramientos, traslación y reducción de restos, lápidas, derechos de Capilla..., apuntando las correspondientes tarifas.
- 17.- Lopez Ferreiro, D. Antonio, Lecciones de Arqueología Sagrada, Santiago, 1894, pp. 43 - 44

- 18.- Redondo Cantera. M^º J., Aproximación a la escultura funeraria española del siglo XX, II Congreso de Historia del Arte, Valladolid, Octubre, 1978, p. 147.
- 19.- Vega y March, Manuel, Arte Funerario, en "Arquitectura y Construcción", Barcelona, nº 124, Noviembre de 1902, p. 321.
Este mismo autor añade más adelante: "Por desdicha, lo que debería ser obra de todos y para todos, queda reducido á serlo de los eternos privilegiados de la tierra" (p. 321).
Y no dejará de criticar los valores negativos derivados de la proyección exclusiva de cada obra, derivados de la heterogeneidad que caracteriza el Cementerio (heterogeneidad de estilos y formas) que destruye toda idea de conjunto.
- 20.- "La práctica de enterrar á los muertos en despoblado, en capillas ó panteones es muy antigua , y nos basta reconocer la historia para convencernos de esta verdad" (Vid. Fornes y Gurrea, Manuel, Observaciones sobre el Arte de edificar, Imp. Cabrerizo, Valencia; 1841,(o Ed. Poniente, 1982, p. 110.)
Madrid

Monseñor Gaume, por su parte, remarca el carácter sagrado de la zona de sepultura, carácter ritual que acompaña a la idea de Cementerio y apunta que el templo tuvo su origen en las tumbas, "en otros términos, los primeros cementerios fueron templos" (Gaume, Monseñor, El cementerio en el siglo decimonono o la última palabra de los solidarios, Barcelona, 1878, p. 111). La imagen de templo puede muy bien, venir dada por la Capilla-Panteón, la pequeña arquitectura resume el concepto de lugar sagrado.

I. 4, MODERNISMO Y SIMBOLISMO. LA COORDENADA "NOUCENTISTA".

Plantearse el tema del Modernismo y el Simbolismo en el marco de la Nueva Necrópolis de Lloret, nos situa justamente en el momento del cambio de siglo, momento en que se observan los preparativos que facilitarán la creación de este cementerio. Conectamos con esa época de tránsito que se recoge en el "fin de siècle" y que nos descubre dos tendencias fundamentales: Simbolismo y Modernismo. Ambas han sido definidas, a menudo, como vertientes afines en íntima relación, pero distintas en el fondo. Advertimos en este punto el marco de la polémica que el fenómeno Simbolista lleva consigo, siendo éste al mismo tiempo, una de las máximas del momento. En nuestro caso, la relación entre Modernismo y Simbolismo podría llevarse a la fusión de tendencias, ya que puede considerarse, que hasta cierto punto, el Modernismo funerario actúa desde el Simbolismo. Este será un tema a desentrañar en el análisis particular de las obras que integran el conjunto de Lloret de Mar. Otro tema será el de la imbricación entre Modernismo y Noucentismo, que surgirá de inmediato, por poco que nos desmarquemos de las primeras fechas del siglo.

El Simbolismo, constante en la Historia del Arte, dispone en este primer periodo de connotaciones que han contribuido a su configuración, en tanto que movimiento de irradiación internacional, particularizada en estos años, como forma de sensibilidad, como clima expresado en la conformidad con una cierta estética, a la que en muchos casos queda asociado, pero que no condiciona estrictamente su entidad. Philippe Jullian proclama la inexistencia de una escuela Simbolista de pintura, en contra partida nos advierte sobre el interés de un gusto por el simbolismo (1), pintores, músicos, poetas simbolistas. En el ámbito funerario el gusto por lo simbólico, nos da la pauta de una larga tradición, que ahora se sumará a los manifiestos del Modernismo, pero que ya contaba con un peso específico destaca-

do. El simbolismo que converge en la forma de expresión del arte funerario, dependiente de una doctrina, de una teología, despierta a los sistemas de representación propios de ese fin de siglo. No se trata de sistemas de representación directa: "la Simbolización requiere un rodeo, pues la realidad a la que quiere aludir no es del mismo nivel o sistema que el instrumento que emplea" (2). El rodeo, la sugerencia dará lugar a un nuevo clima que estima y aprecia la vaguedad, la alusión, que huye de la evidencia, de la señal, para adentrarnos en lo escondido, lo oculto. Se impone aquel grado de atracción característico de lo desconocido, de aquello que no puede ser poseído en su inmediatez. Jean Piere Martinon ha abordado la cuestión, situando lo simbólico entre la disimulación y la manifestación (sin olvidar la autonomía relativa del símbolo en el curso del tiempo). "Detras" se manifiestan los sentidos imaginarios, los contenidos latentes, la memoria y sus estructuras subyacentes..., "Nous avons des jeux de langage qui deviennent des énigmes dans la mesure où ils disent quelque chose de quelque chose et non pas seulement quelque chose" (3). Este juego simbólico es terreno abonado en el marco del arte funerario, en el arte que concentra todo un ciclo de las creencias religiosas del grupo social, al que se suma una función demostrativa de la que nace un lenguaje específico y en la que se asume la escenificación de la propia estructura social. Será uno de los sectores de ésta sociedad el que se acoja a las nuevas formas del simbolismo funerario, las formas sensibles serán adoptadas una vez más como formas de expresión de unas determinadas ideas, al tiempo que se significan aquellos valores añadidos que hacen del Arte una cuestión de prestigio y apariencia. Potencialidad del producto artístico que no podemos despreciar en un contexto jerarquizado al máximo, como es el de la Necrópolis. Aquí aparecen evidenciadas las "necesidades sociales" que dan origen al arte, las finalidades de un Arte que "es realista y activista y solo excepcionalmente denota un comportamiento desinteresado o neutral en cuestiones prácticas" (4).

Entre las aportaciones de la plástica finisecular la que se ha caracterizado como Modernismo aparece comprometida desde el momento en que se abordan las cuestiones de terminología. El significado que se atribuye al "Modernismo" variará, y nuestro "estilo 1900" cobrará distintos contenidos sociales e ideológicos en dependencia del área de análisis. En este momento nuestra intención es delimitar ese amplio marco en que es factible integrar las actividades que dieron lugar a la realización de la Nueva Necrópolis de Lloret de Mar, siendo de este modo posible establecer la dominancia de una u otra tendencia.

En primer lugar, deberemos sopesar la definición de "Modernismo", si pretendemos integrar en ella el conjunto analizado. E. Valentí Fiol escribió: "La crisis nacional de 1898, a la que siguió el nacimiento de un catalanismo político por fin viable, señala la inflexión donde comienza el descenso del modernismo en Cataluña" (5). La nueva perspectiva aportada por este autor, presupone la existencia de un Modernismo en correspondencia a una actitud y una voluntad de modernidad centrada entorno a las posiciones de "L' Avenç", enfrentadas a la posición antimodernista de Torres i Bages y su "Tradició catalana". El peso del movimiento recae desde esta elaboración del tema en un primer Modernismo de raíz progresista que queda truncado con el cambio de siglo, las prolongaciones de lo que hemos considerado Modernismo artístico nos llevarán, por este camino, a una conexión que permite que lo más substancial de ese segundo "modernismo" se transmita en el "Noucentisme". Si se acepta esta visión, sin duda, centrarán, proyectarán su problemática aquellos aspectos que se acomodan a la dinámica de ese segundo modernismo enlazado al fondo y superficie de actitudes múltiples, desde el momento en que sea preciso examinar su vinculación a tendencias como el Eclecticismo, Simbolismo, Misticismo, Decadentismo, Esteticismo, Estilismo, Neoespiritualismo... No se trata de factores definibles de forma lineal, se produce una interrelación y superposición constante que se hace evidente cuando se intenta aclarar el caso concreto, más allá de la abstracción generalizadora.

En todo caso, nada tendrá que ver el Modernismo funerario de los Panteones e Hipogeos con el frente modernista básicamente literario de 1892-93. Debemos abandonar la idea de un movimiento agresivo y extremista que busca realizar el "être absolument moderne" (6), para observar la desviación hacia aquel Modernismo "clásico" de las Artes plásticas, lejos de la homogeneidad ciertamente, pero sumergido con frecuencia en el intrincado periodo que dió vida a algunos de los factores que plantean la conformidad con esa galería de tendencias que hemos citado. Si no se admite la identificación entre "Simbolismo" y una determinada forma de expresión del "Modernismo" (7), difícilmente podremos hablar de Modernismo funerario. Cuestión aparte, serán las polémicas entorno a la pintura y la arquitectura, que sí bien afectan directamente el nivel en que nos movemos, nos introducen en una vía de estudio en que corremos el peligro de estancar nuestro planteamiento en una cuestión de terminología y de adecuación de dicha terminología a una realidad concreta. Por tanto, quizá sea más conveniente matizar y acotar el terreno, la óptica en que se percibe la realización de cada una de las obras a comentar, confrontando sus rasgos y notaciones más característicos, con el fin de aproximarnos al orden u órdenes de que idealmente dependen.

El Modernismo funerario concebido como arte fundamentalmente religioso hace suyos elementos de distinta procedencia, que se combinan y se tamizan supeditándose a esa condición previa, que al mismo tiempo les confiere su particularidad, su propia estrategia, su propio ensayo, frente a las múltiples posibilidades y sugerencias contenidas en el Simbolismo fin de siècle. A. Cirici describe la denominada "ala blanca" simbolista del Modernismo (8), apreciada en el marco pictórico, y que en algunos angulos podría sugerirnos también las concesiones exigidas por el contexto funerario. F. Fontbona comenta a su vez, el hecho de que el simbolismo no se opusiera, ni fuera antagonista de la principal agru-

pación artística confesional del país, hace referencia al "Cercle artistic de Sant Lluç" (9). Se indica y se subraya, ante todo, la vecindad de Idealismos e Irracionalismos que parecen ser tendencias favorecedoras de las formas de expresión religiosa. Ahora bien deberemos contar también con la desconfianza hacia cualquier desviación de lo que se instituyó como tradicional y normativo en un medio reacio al cambio. El Misticismo y el Neoespiritualismo no serán admitidos sin sospecha, como mínimo por ciertos sectores (10). Se trata de eludir el peligro que supone el sectarismo de nuevos valores, de un nuevo tipo de religiosidad que tendría bastante de heterodoxia frente al modelo anquilosado de una "Iglesia oficial". Y para eludir este peligro hacían falta figuras capaces de convertir y traducir la dimensión decadentista y herética del Arte fin de siglo a un lenguaje adecuada a los condicionamientos del nuevo medio (Nos situamos siempre en el ámbito del Arte funerario catalán de principios de siglo). Por que por otra parte, tampoco era demasiado oportuno perpetuar los antiguos tipos y el empuje del movimiento internacional del estilo 1900, hallaba una base social propicia que necesitaba hacer suya la positivación de ese nuevo lenguaje. Solà Morales considera que el proceso se inicia hacia 1868, implicándose la renovación del marco estético a partir de 1888, con el proyecto de la gran Exposición Universal en Barcelona. Según este mismo autor, era necesaria la creación de un "lenguaje ideológico" que reafirmase el poder de la nueva burguesía (11).

El ámbito ideológico tradicionalista fijará la novedad en sus propias interpretaciones, en su filtración de aquella opción que se originó como clima cultural complejo, desarrollado en Francia entre 1880 y 1890, a partir de la literatura, (extendiéndose rápidamente a todas las artes)(12), y que se entrelaza, a veces, desde la filtración a que hacemos referencia con la llamada "reacción espiritualista". Se atendía al proyecto de un orden estable, equilibrado, que reprodujese o intentase reproducir ese mo-

delo de sociedad ideal al que se aspiraba. Modelo que veremos desgarrarse entre la memoria de una Edad de Oro, de tintes medievales, y el nuevo desarrollo de las fuerzas productivas. Las connotaciones de un mundo armónico y sin rupturas, imagen de un pasado que nunca tuvo realidad, idealizado, quedan recuperadas en las resonancias historicistas, más o menos lejanas, y en la evidencia puntual, en el presente contexto, de la revisión arqueológica. Todo ello contrasta sobre el fondo conflictivo de los avances en la actividad industrial que se abre al siglo XX.

En el marco del Arte funerario catalán, de fines del XIX y principios del presente siglo es posible estudiar la distintas fluctuaciones, los distintos planos que conducen de la admiración por lo preciso de una cita, descentrada, a tomar de ese repertorio escogido de estilos del pasado, de la recreación o imitación llana de estilos caducados, a la versificación de un "Modernismo-simbolista" que se realiza fundamentalmente como escultura y que es capaz de comunicar nuevos contenidos. Las formas, a veces adulteradas respecto a los movimientos de origen, no impiden que sea como Maurice Rheims nos recuerda, precisamente en los cementerios, donde debemos ir a buscar la versión más acabada de escultura Art Nouveau (también del Modernismo, en consecuencia), según él en ellos se resume fielmente la evolución de la burguesía y de su estética. Las tumbas son parte, del medio de exteriorización de una actitud, de la creación de una imagen que contribuye al florecer de ese arte funerario de principios de siglo (13).

Una nueva problemática enlaza con la cuestión planteada desde el radio de acción del Gaudinismo, desde las redes de influencia de la fuerte personalidad creativa de A. Gaudi. El Gaudinismo como tendencia no deja de conectarse con las máximas del cambio de siglo de que hemos hecho mención, siendo al mismo tiempo, uno de los caracteres más destacados que pueden percibirse en el conjunto de Lloret.

Desde el momento Modernista o bien desde las primeras cuñas impuestas por el movimiento Novecentista nos adentramos en las realizaciones del Cementerio de Lloret. De aquel Lloret que ya se había visto en 1906 como parte de la Cataluña griega (14) y que iba servir de escenario al conjunto que pasamos a estudiar.

N O T A S

Modernismo y Simbolismo funerario

- 1.- Jullian, P. "Peintres Symbolistes" , en "L'Œil" nº 209, Mayo 1972 (Paris), p. 16; del mismo autor Esthètes et Magiciens . L'art fin de siècle, Paris, 1969.
- 2.- Rubert de Ventos, X., La teoría de la Sensibilidad, Barcelona, 1973, p. 254.
- 3.- Martinon, J. P., Les métamorphoses du désir et de l'oeuvre (le texte d'eros ou le corps perdu); Paris, 1970 , p. 46.
- 4.- Hauser, A., fundamentos de la sociología del Arte, Madrid, 1975 p. 24.
- 5.- Valenti Fiol, E., El Modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos, Barcelona, 1973, p. 17
- 6.- Rimbaud, cit. por Marfany, J. L., Aspectes del Modernisme, Barcelona, 1975, p. 40 ("Il faut être absolument moderne").
- 7.- Marfany efectua una crítica de la posición de F. Fontbona en "El Modernisme i les Arts Plàstiques (a propòsit d'un Llibre de F. Fontbona)", en "Serra d'Or" Deseembre, 1976. Marfany considera que no es posible efectuar la identificación entre Modernismo y Simbolismo en pintura, al tiempo que cuestiona la definición de simbolistas aplicada a algunos de los miembros del ala blanca a que hará referencia A. Cirici. Marfany añade: "Al igual que en literatura el Modernismo artístico no puede definirse en función de unas técnicas, un estilo, o una temática sino, únicamente sobre una actitud y una concepción del Arte de su función y de su relación con la sociedad..." (p. 73). En esta observación el concepto de estilo queda muy limitado, lejos de aquella acepción amplia que comprometería en su núcleo los aspectos que se citan como base de una posible definición del Modernismo.

La perspectiva de F. Fontbona puede ampliarse en su trabajo La crisi del Modernisme artístic, Barcelona, 1975

- 8.- Cirici, A. La Pintura Catalana (Vol. II), Palma de Mallorca, 1959 , p. 104 : "El Modernisme, malgrat la seva tendència a la síntesi, va tenir dues ales. Hi va haver una tendència simbolista, orientada cap a un espiritualisme sovint descarnat...".
- 9.- Fontbona, F. "La Pintura Modernista en España", en Hans H. Hofstätter, Historia de la Pintura Modernista europea, Barcelona 1981, p. 257 ss. Fontbona situa la existencia de un Idealismo-simbolista que se manifiesta entre los pintores integrantes del ala Blanca, considerando el sucederse de dos generaciones (la 2ª generación sería la integrada por los miembros del ala Negra). Este punto también es cuestionado por Marfany, Op. cit.
- 10.- Valenti Fiol, Op. cit., en el Capitulo dedicado a " tradición nacional y tradición literaria", pp. 258 ss., comenta la posición de Torres i Bages respecto al Modernismo, Misticismo... frente a aquello que se constituía como innovación. "La tradición nacional ha sido identificada con la tradición eclesiástica y católica, esta a su vez con la tradición filosófica escolástica, y todo lo que trascienda de estos límites resulta sospechoso, aunque consideraciones circunstanciales de oportunidad apolo-gética obliguen a ciertas concesiones" (p. 260). La posición de Torres i Bages puede perfilarse en su dimensión estética, en el estudio de Querol Gavalda, Escuela estética catalana contemporánea, Barcelona, 1953, en que se recoge la lista de las que según Torres i Bages, son las herejías artísticas. En ella no dejan de aparecer: Arte Simbolista y Mitológico, Modernismo e Impresionismo, el Idealismo moderno del fin de siglo y el espiritualismo cristiano.
- 11.- Sola Morales, I. , "Storismo contro Modernismo. La distruzione del linguaggio Acedemico". "Lotus International" 23, Venecia, 1

1979, pp. 104-113.

- 12.- Barilli, R, Il Simbolismo nella pittura francese dell' Ottocento, Milano, 1967.
- 13.- Rheims, Maurice, L'art 1900 où le style Jules Verne , Paris 1965, (Vid. Capitulo: "L' Art Religieux et l' Art funebre", p. 397. Rheims hace notar que en el final de siglo "La religion semble n'être plus que le fondement d'un attitude extérieure".
- 14.- Vid. Folch, Lluís, Catalunya grega, en "Garba", Barcelona, 1906. En este artículo se hablará de la Cataluña griega con motivo de la Exposición efectuada por Llaverías en la Sala Parés (cân Parés).

II.- EL CAMBIO DE SIGLO EN LLORET DE MAR

El paso del siglo XIX al XX situa en la Villa de Lloret de Mar, toda una serie de acontecimientos que se muestran decisivos para su posterior desarrollo, existen distintas opciones , pero la elección va a marcar las pautas de este desarrollo, ya se trate de una elección pasiva o activa. Es decir, las actuaciones que podían tener una trascendencia real en la vida de la población van a ir marcando el cambio de fisonomía de la ciudad.

El cambio de fisonomía que puede observarse como un hecho, se presenta de la mano de una reestructuración de la Villa, en que la actividad constructiva va a tener un papel destacado. Tanto en lo que atañe a los particulares, como en lo que fue preocupación del Municipio se opera una remodelación que tendremos oportunidad de reseñar. Esta no sólo afectó a la vivienda, sino que también supondría entre otros proyectos la creación de un Nuevo Cementerio. No se puede hablar de una sola causa, o de un motor exclusivo, que explique las resultantes de modo suficiente. Si lo que nos interesa aquí es establecer una coordenada aproximada del centro que dió origen a nuestro objeto de estudio, deberemos tener en cuenta más de un factor , la trama o el cruce de líneas que llevó a impulsar la construcción de una Nueva Necrópolis nos muestran un cuadro complejo, en que dicha construcción no puede evaluarse como una verificación aislada, como un caso único.

En primer término, por tanto, deberemos detenernos en el porqué del cambio de siglo precisamente, en las razones que justifican la elevación del recinto para el Cementerio. A nivel general se han apuntado algunas de ellas en el capítulo dedicado a la evolución del Cementerio en el siglo XIX, pero ahora se deberá profundizar más en el carácter de ascendencia local. La base sobre la que se articula la población, el marco social puede ser un pun-

to de arranque imprescindible. Sobre él se fijarán las decisiones y, sin duda, las fuentes de financiación necesarias de las nuevas obras o de las que promoveran la realización de otras construcciones de disfrute público, tales como el Cementerio, para introducir en ellas la notación particular. La decisión de elevar un monumento funerario, un Hipogeo o un Panteón, puede ser tan significativa como el aspecto conferido a la fachada de una vivienda. Deberemos plantearnos lógicamente el papel de la burguesía en este compendio de variables, las alternativas que se le presentaban y la articulación específica que dió a las mismas. La procedencia de las clases dominantes, de aquellas clases con posibilidad de decisión cuando de invertir se trataba, será una de las pautas fundamentales de explicación del tema, como mínimo en lo que afecta a la cronología.

Los cauces y vías de esa inversión que ofrecen una clara tendencia a favorecer la realización de determinados programas constructivos, desde el monumento (pura y simplemente), o la vivienda particular, al Paseo público, pasando, claro está, por la Necrópolis, nos mostrarán una actividad constructiva que destacamos, no sólo por el hecho mismo que matiza y complementa la idea de creación de una Necrópolis más adecuada a las necesidades del siglo que iba a comenzar (y también a la imagen que ese nuevo siglo pretendía dar), sino al mismo tiempo por la interrelación que podía existir entre los artífices directos de aquel mismo Lloret (al que habrá que sumar los alrededores cuando tratemos la realización del conjunto de "Sant Pere del Bosc") y los que aparecerán trabajando en el Cementerio. Siempre bajo un cálculo de aproximación de fechas.

Una vez conocidos los autores de las obras, y una vez considerados los medios puestos a su alcance por el promotor, y el carácter de éste promotor tendremos una idea más aproximada del sentido de la actividad constructiva y artística de Lloret en el cambio de siglo, del mismo modo se podrá indicar la relación con la labor efectuada en otros centros y surgirá una línea clara

que conduce a Barcelona, como foco a interrelacionar, como foco de dependencia, Lloret empieza a convertirse ahora en lugar de veraneo, en zona ideal a la que trasladarse durante los meses del verano. Es interesante observar como durante estas fechas la actividad se incrementa, ello puede comprobarse, por ejemplo, en la prensa (1) que recoge durante esta estación numerosas noticias procedentes de la villa (aportando, a menudo, datos sobre los visitantes más o menos ilustres que acuden a la población). El desarrollo de la industria del turismo tendrá que esperar todavía, pero las posibilidades ofrecidas por Lloret empiezan a ser aprovechadas ahora por otra clase de turismo, con frecuencia se tratará de un turismo unido a la villa por algún tipo de lazo. Se tratará de un turismo minoritario, el característico de la época. Esteve Fàbregas i Barri, nos dice que el Lloret del momento era considerado un pueblo rico "una villa de 'Señores'" (2), si bien el municipio no poseía, como tal municipio, grandes capitales, estos podían hallarse en determinados sectores de la población.

En todo caso, hay que hacer notar, que en lo que a Lloret concierne, el cambio de siglo depararía la transformación paulatina de la Villa, el propio Esteve Fàbregas resume el hecho en la existencia de varios estadios caracterizados en la delimitación de un segundo y un tercer Lloret. "Lloret tendrá ahora industria, periódicos, historiadores, escuelas particulares, orquestas, coros, deportes y política, la pintura y la poesía dejarán oír su voz; vendrán personajes de valía y, sobre todo, será la villa alegre y confiada, lugar de reposo y esparcimiento ideal" (3), la villa parece despertar precisamente ahora a todo tipo de actividades señalizando el rumbo del "Tercer Lloret" al tiempo que se prescinde de otras opciones o se favorece su disolución.

NOTAS

II.- EL CAMBIO DE SIGLO EN LLORET DE MAR

- 1.- Fundamentalmente nos referimos a aquellas publicaciones que sin pertenecer a la localidad en cuestión, tenían su sección dedicada a la misma, y su corresponsal en la Villa. En ellas las noticias se seleccionaban más, lógicamente, pues el radio de acción era mayor. Podemos citar como casos a tener en cuenta, "La Costa de Llevant", Revista publicada en Mataró, o bien, las publicadas en Gerona capital ("Revista de Gerona", "Heraldo de Gerona").

- 2.- Fàbregas i Barri, Esteve, Lloret de Mar (la Historia marinera. El turismo. El espíritu), Madrid, 1966, p. 152. Más adelante comenta: "Los presupuestos municipales eran magros. La divisa de los rentistas pequeños y grandes era contribuir al erario público cuanto menos mejor. Pero el Ayuntamiento continuaba vendiendo parcelas ante el Mar y la obra del Municipio marchaba adelante" (Vid. p. 162). Esteve Fàbregas, por tanto, nos proporciona una de las claves fundamentales en lo que se refiere a las fuentes de ingresos del Municipio. Fuente de ingresos que cuando se trate del Nuevo Cementerio va a ser similar. La venta de solares financiará buena parte de las obras del mismo, nos referimos a la venta de solares para aquellas sepulturas de 1ª Clase, cuyo carácter hemos comentado al hablar de su tipología. (Del texto de éste autor se puede consultar también la edición publicada en Barcelona (Edit..Selecta, 1959)).

- 3.- Fàbregas i Barri, Op. cit., p. 157, Sobre el tema de la Industria, en el que insistiremos posteriormente, este libro recoge una serie de datos, extraemos el hecho de que en Mayo de 1889 se proyectara la instalación de una fábrica de tapanes de corcho (Agustín y Pelegrín Pujol), la existencia en definitiva de dos fábricas dedicadas a ese sector ("Pujol H^{OS} y Cía" y la de

Narciso Bassas), a las que habría que añadir veinticinco talleres situados en casas particulares.

II. 1. EL MARCO SOCIAL

Al hablar del marco social tan sólo apuntaremos algunos de los rasgos más significativos de éste, concretándonos, ante todo, en aquellos puntos que reflejan la experiencia del cambio de siglo.

Si un hecho, diríamos acontecimiento, se ha destacado o ha trascendido en Lloret, es el que acompaña a la figura del "americano", personaje de historia todavía reciente y que por tanto, parece permanecer en la mente de muchos. El tema del "americano", que plantea de forma necesaria el del Comercio con América, así como el de la repercusión de éste en la vida de la población, sin prescindir de las causas que posibilitaron la aparición de una tal figura, (1), nos llevará a la clave del "regreso". Es decir, partiendo del ideal que se aceptaba como modelo del que había ido a hacer fortuna y al que se aludía haciendo uso de aquel calificativo, y teniendo en cuenta la importancia de la colonia procedente de Lloret en América (2), el retorno del "americano" (de aquel "americano", que según E. Fàbregas, iba para volver) podía suponer una alteración importante en el marco social del momento. Y acompañando al nuevo potencial insertó en su marco de origen, podía contribuir a la transformación de la fisonomía de la villa. Por otra parte, el retorno tendría su momento algido con la Crisis del 98, la pérdida de las Colonias favorecería el regreso de los "americanos" y con ellos de los capitales reunidos (3). No se trata de apuntar la dinámica causa-efecto, pero sí de advertir que en el Lloret del cambio de siglo se iban poniendo las bases que nos van a permitir justificar el incremento de los trabajos, sobre todo, en las áreas de la construcción. La nueva clase social conectaría con la población, sin perder, tal vez, la perspectiva de Barcelona, y destinaría el capital obtenido, nos referimos a los gastos efectuados en Lloret, a la remodelación de la casa, a la compra de un solar en el Nuevo Cementerio, o bien a aquella obra benéfica testimonio de la fortu-

fortuna conseguida. Sin embargo, frente a esta positivación del capital, en sectores que ciertamente no producían algo con lo que comerciar, la Industria no se verá tan favorecida. Si mucho tiempo atrás, el comercio ya había sido una de las actividades destacadas de la población, actividad que evolucionó en relación con América y con la existencia de unos Astilleros en pleno funcionamiento (4), si también se manifestó la pesca de altura, y aunque las industrias no fueron totalmente inexistentes (5), la inversión de los capitales de los "americanos" no va a redundar en la creación de un Lloret industrial, es decir, el Lloret del cambio de siglo no es un Lloret inmerso en el proceso de industrialización. La misma acción, la actitud adoptada por el que podríamos definir como propietario o rentista nos ofrece la postura de la nueva y de la vieja "burguesía" residente en la Villa.

Porque al "americano" hay que añadir, como precisa E. Fàbregas (6) la pervivencia de "los señores de siempre", los que poseían mansos y bosques en Lloret o en la Comarca de la Selva, y que ejercían como médicos, farmacéuticos o notarios entre otras profesiones liberales. Si se quieren conocer los nombres de unos y otros bastará con remitirse al Cementerio y apuntar los nombres de los propietarios de aquellas sepulturas de 1ª categoría que más adelante se analizan. El recuento dará una idea aproximada del espectro que conformaba uno de los sustratos de la población del Lloret de la época, áquel que podía permitirse el gasto implicado por la compra del solar y la posterior construcción de la sepultura. Obra que en muchos casos, debía trasladarse desde Barcelona, o que fue realizada por artistas residentes en dicha ciudad con las consiguientes dificultades que todo ello pudiera acarrear. Espectros del marco social que también podría aconsejar la detención en otros tipos de enterramiento, los correspondientes a clases menos privilegiadas, delimitándose, como es sabido, las oportunas variaciones según la clase. En ningún caso se trató de unificar el planteamiento. (7).

Un hecho también comprobable en el Cementerio y que nos devuelve al marco social es el que nos comentaba Esteve Fàbregas, se refiere a la existencia de un elevado número de viudas ricas, no mucho tiempo después del retorno masivo de los americanos. Ello responde en muchos casos a los matrimonios contraídos entre el americano que había conseguido la fortuna deseada y jóvenes de la población, a las que aventajaban en un número considerable de años. En consecuencia las propietarias de las sepulturas, serán "propietarias" con suma frecuencia (nos referimos, evidentemente a lo que a Panteones e Hipogeos de 1ª Clase respecta).

La sociedad comprometida con el Lloret que se abría al nuevo siglo, contenía múltiples posibilidades de evolución, quizá una línea de realización hubiese sido la inversión en la industria y el comercio local, pero la realidad fue otra. "L'americano, doncs, com a regla general, no esdevé un financier, ni un promotor d'industries a la seva vila. Es l'home que es farà la casa nova, que té la seva vinya o que conserva el seu hortet voltat de pared rematada per una filera de pues de ferro perquè ningú no li violi, per dir-ho d'alguna manera; el que fa construir una suntuosa sepultura de caire modernista en el cementiri nou; l'home que pren part encare en la "beneficencia"..." (8).

NOTAS

II. 1. El Marco Social

1.- Las condiciones que debía reunir la figura del Americano (indiano) se resumen en una, la fortuna realiza durante su estancia en las Colonias. Sobre el tema pueden consultarse las obras de Esteve Fàbregas: Lloret de Mar, Barcelona, 1959 (o Madrid, 1966), Senyora i Pastora. Proses diverses., Barcelona, 1981 (Vid. Cap. "No voy, que me lleven!", pp. 29-34), Dos segles de marina catalana, Barcelona, 1961. Asimismo el estudio inédito de Joan Domènech i Moner, Incidència del Capital dels americans en la vida de Lloret, debe ser tenido en cuenta.

2.- Domènech i Moner situa el momento de expansión entre 1828 y 1840; 1843 - 1845 sería una etapa de crisis, para pasar a 1859 en que se apunta el 2º momento de prosperidad, todo ello sobre la base del estudio de Vicens Vives, Industrials i Polítics, Barcelona, 1980, p. 88. Se trata de los periodos de construcción de veleros, actividad de los astilleros estrechamente relacionada con el comercio en América y por tanto con la colonia lloretense en aquel continente. Este autor, después de especificar esta relación se introduce en el tema a que hacemos referencia, concretando el estudio sobre la base de los Expedientes y Certificaciones necesarias o que cumplimentaban los tramites para sacar el Pasaporte que permitiera el viaje a América. De esta forma puede situar tres etapas, aquí nos interesa la tercera, el retorno que va a producirse entre 1880 y 1905 con la mayor frecuencia registrada, el retorno del que se había convertido en americano. Entre las conclusiones que presenta, J. Domènech i Moner, recogemos la relativa al fin de la expansión colonial coincidiendo con el fin de la marina de vela, por otra parte tener en cuenta que cualquier empresa efectuada en la Villa (siempre nos estamos refiriendo a Lloret) tenía presente la acogida en Ultramar.

- 3.- Hay que especificar que si no habían hecho fortuna no merecían el nombre de "americano".
- 4.- Vid. Esteve Fàbregas i Barri, Dos segles de marina catalana, Barcelona, 1961; Vicens Vives, Jaume, Llorens, Montserrat, Industrials i Polítics, Barcelona, 1980, p. 87, ("Les mestran- ces mes actives de Catalunya foren les de Blanes, arenys de Mar i Lloret...") En esta última obra, la fuente utilizada es Giménez Aligué, Demetrio, La Industria naviera en Lloret de Mar 1830-1850. (Vid. nota nº 21, p. 107 del texto de J. Vicens Vives).
- 5.- Ya se ha citado algún caso referido a la industria del corcho, se da también alguna referencia en Vicens Vives, J. y Llorens, M., Op. cit., p.p. 64 y 65. Por su parte, J. Domenech i Moner, Incidencia del Capital de los Americanos en la vida de Lloret (inédito) comenta el hecho de que sólo uno entre los americanos se interesase por la Industria, éste fue D. Joan Bautista Font i Artau, que invirtió en la creación de una fábrica de género de punto ("Font, Pi i Cia") .
- 6.- Fàbregas, Esteve, Lloret de Mar, Madrid, 1966, p. 154 sgg.
- 7.- Esteve Fabregas, en el texto titulado A preu fet (en "Senyora i Pastora", Barcelona, 1981), en que relata el tipo de enterramientos que se daban en Lloret se sirve del contraste entre los entierros solemnes que suponían un gasto considerable y el de los pobres : "Els enterraven "per l'amor de Déu", que vol dir sense pagar. El bagul era de fusta de pòll pinzellada de negre per estalviar el folre de drap" (p. 64).
- 8.- Domènech i Moner, J, Incidencia del Capital de los Americanos en la vida de Lloret, p. 40. Más adelante destacará de forma clara el caso del Cementerio: "Hi ha una altra inversió a tenir en compte: la tornada massiva "d'americanos" a finals de segle coincidí amb la construcció del Cementiri Nou." "L'india" que tot ho planificava, s'organitzà també el repòs etern" (Op. cit. p. 67).

Al tema del comercio colonial pueden añadirse los estudios contenidos en : Nadal, Jordi, Totella, Gabriel, Agricultura y Comercio colonial, y crecimiento económico en la España contemporánea, (Actas del primer coloquio de Historia Económica de España), Barcelona, 1-12 de Mayo de 1972., y en Catalunya i el comerç americà 1504 - 1898, en "L'Avenç" (Revista d'Historia) nº15, Barcelona, Abril, 1979.

Para marcar el contraste entre la actitud de la "burguesía" en Lloret y la actitud adoptada en otras zonas tan sólo citamos algunos textos que dan idea de las distintas tendencias o de los distintos tipos de burguesía a que se puede hacer referencia: (nos sirven también como elementos de confrontación respecto a los temas inscritos en el nivel de las ideologías): Maluquer de Motes, La burguesía Catalana i l'esclavitud colonial: Modes de Producció i Practica Política, en "Recerques", nº 3, Barcelona, 1974, pp. 83 - 122, + apéndice. Martínez Cuadrado, Miguel, La burguesía Conservadora (1874 - 1931), Madrid, 1974. Jutglar, Antoni, Historia crítica de la burguesía a Catalunya, Barcelona, 1972, Solé-Tura, Jordi, Catalanisme i revolució burgesa, (Síntesis de Prat de la Riba), Barcelona, 1967. MOLAS, LLiga Catalana (Un Estudi d'Estasiologia), Barcelona, 1972.

II. 2. LA ACTIVIDAD CONSTRUCTIVA

La actividad constructiva en Lloret de Mar tiene distintas ramificaciones de la reforma o edificación de viviendas a lo que penetraría más claramente en la idea de una planificación urbanística. La creación de un nuevo cementerio, por lo que su ubicación podía influir en el marco de la población, no deja de ser un factor más de encuadre en la perspectiva urbana. La preocupación de distanciar la zona de enterramiento del núcleo de habitat conectada con el movimiento entorno a la higiene que avanza durante el siglo XIX; no deja de promover una serie de cuestiones que afectan directamente a la idea de Urbanismo, claro está, se trata de una zona en estrecha dependencia del marco urbano y por otra parte, precisa por sí misma una organización que penetra en la idea de Urbanismo. Pero antes de limitar el análisis a la perspectiva que ofrece el plano del Nuevo Cementerio, tiene interés acudir a las obras que se daban en la otra ciudad, la de los vivos.

Las fuentes para esta aproximación son varias y no se trata aquí de efectuar un recuento exhaustivo, sino tan solo de apuntar algunas posibilidades e indicar la interrelación entre las distintas obras llevadas a cabo. Las remodelaciones y reformas de fachadas puede ser un primer punto, obras efectuadas entre 1896 y 1906 (1.) que nos permiten conocer los destinatarios y los artífices de una serie de trabajos que incidirían en la imagen ofrecida por la ciudad. En cuanto a los que trabajaron en los proyectos de remodelación, e incluso de construcción y reedificación de algunas casas, citaremos a Joan Lluhi, José Gallart, Joaquim Artau y Juan Soliguer Pujol. De ellos los tres últimos trabajarán también en las obras del Cementerio, y será el Maestro de Obras Joaquim Artau el que firme el plano de de la Nueva Necrópolis. Entre los proyectos efectuados por este destacaremos el de la fachada para el chaflán de la C/ de San Carlos/travesía de San Pedro (20 de Octubre de 1903) o las obras de reedificación de las casas nºs 3 y 5 de la travesía

de San Pedro, propiedades de Nicolas Font (primer caso) y de la hija del propia J. Artau respectivamente. (Estas últimas datan de Julio de 1904). En cuanto a José Gallart consta la modificación de fachadas de la casa nº 48 de la Calle Mayor/Calle de los Peces, propiedad de D. José Gelats i Ribas, y el encargo de Narcís Bassas i Durall para la construcción de un edificio para fábrica de tapones (Calle de San Buenaventura), ambos proyectos de 1900; por otra parte del 22 de Marzo de 1900 la reforma de fachada de la casa nº 5 de la Calle de San Telmo, propiedad de Joaquim Serrahima (2), o bien la construcción de una casa en la Calle de San Roman y Calle Hospital, para Don Ramon Barsosa (8 de Septiembre de 1906). Por lo que respecta a Juan Soliguer Pujol se conoce la reforma de fachada de la casa de D^a Candelaria Riera, en Enero de 1903 y la construcción de la casa de D. Juan Sureda en la Calle del Mar, obra de 1904. Insistiremos en que no se trata de una exposición exhaustiva, únicamente presentamos aquellos ejemplos que pueden ser significativos de la dinámica de este sector en relación con las obras efectuadas entre 1896 y 1906, momentos claves de la construcción del Cementerio. Por otra parte, un conocimiento del Lloret actual puede dar idea de que gran parte o la mayoría de las edificaciones que se levantaron en aquel tiempo por iniciativa de los particulares, han ido desapareciendo progresivamente; lo que nos remite a los proyectos citados.

La relación de la reforma y construcción de casas como repercusión del capital de los americanos, para el periodo anterior al que hemos hecho referencia fue realizada por Joan Domenech i Moner, en un estudio sobre La Incidencia del Capital dels americanos en la vida de Lloret. Abarca exactamente las obras efectuadas de 1857 a 1880, etapa que conecta ya con el afán de reforma general. "Urbanísticament es van anar perfilant el Passeig de Mar, l'actual Plaça d'Espanya (...); la Rambla de Romà Barnés el carrer de Mar de Venècia... i el carrer de Sant Pere" (3). También en esta etapa precedente se iniciará el interés por la adecuación

de las carreteras . En un nº de "La Costa de Llevant" de 1903, hallamos noticia del avance de las obras de la carretera que se construía de Lloret a Blanes y que debía pasar por la entrada del Cementerio Nuevo (.4). En esta misma Revista se mencionan los trabajos de mejora en el Paseo, se comunica la construcción de un edificio destinado a teatro, sala de baile y local del Orfeón local la "Armonia lloretenca", se hace referencia asimismo a la instalación de un magnífico cinematógrafo. Todo ello sumado a la información que de 1898 a 1904 se recoge sobre el conjunto de San Pere del Bosc, conjunto que dada su repercusión podremos considerar en un apartado concreto a él dedicado.

Ya encauzado el siglo XX se observará como a la actividad se incrementa, si cabe, introduciéndose ahora la labor de algunos arquitectos ligados o no a la villa y que en el curso de las dos primeras décadas del XX van a insertar sus aportaciones en el ámbito que esta les ofrece. Ámbito que tendrá su correspondiente ramificación en el Cementerio. El conjunto de San Pere del Bosc, que hemos mencionado ya en más de una ocasión nos ofrece una cronología paralela a la que sitúa la construcción de las primeras sepulturas en la Necrópolis y por otra parte, nos aproxima a una serie de obras que coinciden con los tipos que hallaremos en aquella nos referimos fundamentalmente al carácter del monumento y a la significación de este. Por tanto, sin más preambulos, podemos pasar al tema en cuestión relacionandolo con la dinámica y los artífices del Nuevo Cementerio.

II. 2. 1. "San Pere del Bosc"

El Santuario de San Pere del Bosc o de la Mare de Deu de Gracia, situado en el término de Lloret de Mar, a unos cinco kilómetros de la villa (5) fue heredado por Nicolau Font i Maig (Lloret 1830 - 1908), este americano (de los que encontró el trabajo hecho (6)) iba a promover las obras que tendrían lugar entorno de dicho Santuario. No nos detendremos aquí en verificar la historia

y antecedentes del centro de culto a que nos referimos, su tradición nos llevaría demasiado lejos (7), pero sí en las restauraciones que llevaría a cabo Nicolau Font. Estas restauraciones conectan con la idea de construcción de una cruz de término y un padrón, y con la del monumento dedicado a la figura de J. Verdaguer.

Si matizamos y vamos por partes, nos situaremos para empezar en 1898, justamente el día 1 de Mayo, día en que tuvo lugar la bendición de la cruz de término a que nos referíamos. En esta fecha, por tanto, ésta se hallaba ya concluida, del mismo modo que el padrón y las restauraciones de la capilla o ermita de la Mare de Deu de Gracia (8). La insistencia en el tema se debe a los artífices que intervinieron en estas obras, en primer lugar, quizá se deba mencionar a E. Monserdà. Enric Monsendà, figura que más tarde sería estudiada por Feliu Eliàs (9) y que participa activamente en las obras promovidas por N. Font en la Capilla de San Pere del Bosc y que poco después efectuaría el proyecto para el monumento a J. Verdaguer, conocido como el Angel ("L'Angel"), que también comentaremos. Las obras en la ermita que se introducen en el sistema de formas del Barroco catalán, sumándole el goticismo estilizado, el Medievalismo, el Historicismo que caracterizará la obra de Monserdà, dibujante, pintor, decorador..., son descritas minuciosamente por M. Serra desde las páginas de una publicación que debemos mencionar con cierta regularidad, "La Costa de Llevant" (10). Si bien los trabajos de Monserdà pueden ser significativos sobre todo para observar la presencia en Lloret del que efectuaría en Barcelona la decoración de la Sala del Consejo de Ciento ("Concell de Cent"), aludimos a ellos, sobre todo, por su conexión con otras dos figuras, nos referimos a Eusebi Arnau y a Puig i Cadafalch. Escultor y Arquitecto intervienen también directamente en las obras efectuadas en San Pere del Bosc, en los márgenes anteriores a 1898, a Mayo de este año. A Puig i Cadafalch se deben los proyectos para la cruz de término y Padrón de

La Mare de Deu de Gracià , obras que anuncian la existencia del Santuario.

"...una artística capelleta ó padró, obra d'en Puig i Cadafalch, jove arquitecte que tant bé sab agermanar la bellesa ab la senzillés, inspirantse sempre en l'art de la terra. En ella se veu representada la Verge de Gracia , en fayans català, enriquida ab or y reflexus metálichs y protegit per una teuladeta á dos pendents laterals, de teules en colors; lo padró está sobre tres grahons de pedra, y la imatge protegida per un reixat de ferro é iluminada per un fanal també de ferro, ab duas cosas d'acabat treball de serrallería" (11). A esta obra que tendremos oportunidad de relacionar con una de los Panteones del Nuevo Cementerio de Lloret, tanto por su estructura como por el momento de la creación de Puig y Cadafalch que representa, y con elle adelantamps la intervenció del citado arquitecto en dicho recinto, hay que sumar la de la cruz de término, efectuada en piedra de Montjuic y que Habría que poner en contacto con la efectuada para la ermita de la Misericordia en Canet de Mar, pero, ante todo y decantándonos al valor del tipo de obra que analizaremos con más detalle, con el monumento funerario de la familia Dam, en Barcelona. Los tres casos son ejemplo de una de las aportaciones que caracterizaron la línea d e l Puig i Cadafalch de primera época. Volviendo sobre la cruz de término de Sant Pere del Bosc, situada sobre tres escalones o niveles superpuestos, contiene las imágenes de Sant Pere del Bosc y de Sant Jordi en actitud de matar al dragón esculpido a sus pies. Aquí es donde surge la figura de Eusebi Arnau, las dos figuras que aparecen sobre el fuste que rematado por un dosel (que las cobija) y una corona, conduce la cruz, fueron obra de Arnau. "son dos belles estátues obra del Arnau que recordan les mes preuhades obres dels sigles XIV y XV; sobre d'ellas aixoplugant-los hi ha dos dossalets intercalats ab los escuts ostentant les claus del papat y las quatre barras rematant ab la Corona del Principat, de ahont naix la Creu quals aspas tenen la forma de

flors de lis, y al altre de las mateixes, en un costat hi ha una estatueta de Jesus Crist ab los signes dels Evangelistes y al altre á la Verge ab quatre ángels en actitud de adorarla intercalats ab grupos de lliris..." (12). Estas citas, quizá largas en exceso, creo que quedan suficientemente justificadas dada la precisión con que reseñan la obra, descripciones que desafortunadamente no conocemos para el caso del Panteón que nos ocupara más adelante, también proyectado por éste arquitecto, y en el que Eusebi Arnau dejó asimismo la muestra de su colaboración.

Para finalizar este primer capítulo de las obras realizadas entorno a la ermita de la Mare de Deu de Gracià, mencionaremos la bandera proyectada por E. Monserdà en la que reaparece el tema de San Jorge matando al dragón, y señalaremos que entre los asistentes a los actos que tuvieron lugar el 1 de Mayo de 1898, se encontraban el propio E. Monserdà, así como la "poetisa" Dolors Monserdà de Macià (que dedicó un poema a la cruz de término (13)), y el arquitecto Puig i Cadafalch y su mujer (cuya relación con Monserdà ya conocemos).

El segundo capítulo lo abre la construcción del Angel, el acto de bendición de este monumento nos permite establecer una nueva fecha de comparación respecto a lo efectuado en el Cementerio. Se tratara ahora del 1 de Mayo, pero de 1904. La muerte de J. Verdaguer, a quien está dedicado el monumento, había tenido lugar el 10 de Junio de 1902, y hay que tener en cuenta que la inauguración y bendición del monumento se vio retrasada ya que debían efectuarse algunos trabajos de urbanización de los alrededores ("turà anomenat de las Pedras lluhidores") (14). En la construcción de esta obra participaron dos de los artistas de los que ya hemos tenido noticia, E. Monserdà y Arnau, pero a estos dos hay que añadir algunos nombres: "Aquest fou projectat y dirigit en la part artística per Enrich Monserdà y Vidal, pintor de Barcelona, la part de escultura executada per en Frederich Benchini, baix los models del estatuari barceloní en Eussebi Arnau y Mascort y del escultor deco-

ratiu en Joan Pujol, y de la part de obra se'n encarregá lo mestre de casas Valentí Soliguer, fill de Lloret de Mar" (15).

Existe la posibilidad de que F. Bechini (16), participara en la construcción de algunas de las sepulturas del Nuevo Cementerio. Se comenta la intervención en éste de un escultor italiano, por lo tanto, no nos extrañaría que Federico Bechini hubiese efectuado algunos trabajos en la Necrópolis.

N O T A S

II. 21. La Actividad Constructiva

- 1.- Nos remitimos a los Expedientes de obras (1896 - 1906), existentes en el Archivo Municipal de Lloret de Mar.
- 2.- Vid. Panteón nº 3, propiedad de Joaquim Serrahima.
- 3.- Estudio inédito que hemos citado ya en varias ocasiones (Vid. "El Cambio de siglo en Lloret"), Domènech i Moner, J., Incidencia del Capital dels americanos en la vida de Lloret.
- 4.- Vid. "La Costa de Llevant", nº 11, Mataró, 22 de Mars de 1903,
- 5.- Vid. Botet i Sisó, Lloret de Mar, en "Geografía general de Catalunya", pp. 983 - 993. (En este mismo artículo queda situada la población, perteneciente al distrito de Santa Coloma de Farnés, al N. E. se relaciona con la de Caldes de Malavella y Tossa, al S. E. con el Mar, y al S. O con Blanes. San Pere del Bosc aparece "situado "quasi al extrém de ponent del terme de Lloret" (Op. cit., p. 989).
- 6.- Domènech i Moner, J. Incidencia del Capital dels americanos en la vida de Lloret.
- 7.- Sobre el tema : Comas, Ramón N., La mare de Deu de Gracia de Lloret de Mar, en "L'Ilustració Catalana" nº 49, Barcelona, 8 de Maig de 1904, pp. 301 - 304 (Ilustr. pp. 361 - 306).
- 8.- Nos remitimos al interesante artículo publicado en "La Costa de Llevant" : La Mare de Deu de Gracià (Festa religiosa y Catalana), su autor fue M. Serra (Vid. nº 20, 15 de Maig de 1898, pp. 1 - 6), y en el se recoge la mayor parte de la información que iremos citando y que puede confrontarse con la ofrecida por otras fuentes, pero estas serán siempre más tardías.

- 9.- Elías, Feliu, Enric Monserdà. La seva vida i la seva obra, Barcelona, 1927.
- 10.- Se hace constar que la primitiva Iglesia fue una obra del Siglo XV, gótica y que a fines del XVIII, este estilo desapareció al reedificarse la ermita y ampliar su marco. Se adoptará el Barroco. Entre los aspectos que se describen, en relación con la obra de Monserdà, destacan las representaciones figuradas y concretamente dos cuadros con los temas de la Anunciación y el Nacimiento, y todo un conjunto de elementos ornamentales o de decoración que complementan el programa iconográfico de la Capilla. ("La Costa de Llevant", nº 20, Mataró, 15 de Maig de 1898, pp. 2 y 3).
- 11.- Serra, M., La Mare de Deu de Gracia (Festa religiosa y Catalana), nº 20, Mataró, 15 de Maig de 1898. A cerca de la relación enunciada, más arriba entre E. Monserdà y Puig i Cadafalch, podemos recordar que este último se casó con la nieta del primero. Uno de los talleres que tuvo Monserdà en Barcelona se ubicó precisamente en la llamada casa " de les Punxes" que Puig i Cadafalch había construido para el Sr. Terrades. (Vid. Elies, Feliu, Enric Monserdà. La seva vida i la seva obra, Barcelona, 1927.)
- 12.- Serra, M., Op. cit., p. 2.
- 13.- Monserdà de Macià, Dolors, En la Inaguració de la Creu de pedre de Sant Pere del Bosch (terme de Lloret de Mar), en "La Costa de Llevant", nº 20, Mataró, 15 de Maig de 1898, pp. 5 y 6.). En este mismo nº se publicó asimismo una Copia del acta que fue enterrada junto a la cruz.
- 14.- Vid. "La Costa de Llevant", nº 19, Mataró, 8 de Maig de 1904, p. 13.

15.- Ibidem.

16.- Respecto a F. Bechini (en lugar de Benchini, según aparece citado en el texto), se trataría de ^{un}escultor y tallista italiano, llamado a Barcelona hacia finales del siglo pasado. En esta ciudad fundaría su taller, mientras su hermano Fernando Bechini trabajaba en Madrid. Llegado en un momento de euforia que implicaba un gran número de realizaciones, un gran número de encargos, se convertiría, según nos comunicó Federico Marés, en uno de los principales ejecutores de la época colaborando con los escultores más destacados de ésta, los Llimona, Arnau, Blay. Federico Marés califica su labor de exigente y cuidadosa, si bien tenía bastantes ayudantes, supervisaba y tenía en cuenta todos los trabajos, corrigiendo y rectificando cuando era preciso.

III.- EL NUEVO CEMENTERIO DE LLORET DE MAR

En Nuevo Cementerio de Lloret de Mar (Gerona), obra que empezó a construirse a finales del siglo XIX y que se configurará en los primeros doce años del siglo, si nos limitamos a los aspectos que iremos estudiando, es conjunto de indudable interés, relativamente poco conocido, que abre una amplia perspectiva de lo que fue el Arte Funerario de la época. De la importancia que se le concedió por aquel entonces. En un centro en que el número de habitantes no llegaba a los 4.000, se pondrán las bases de ésta edificación en la que participaron, una vez se hubo inaugurado, arquitectos y escultores, entre los que hallaremos firmas muy significativas del momento, o que con el tiempo llegarían a serlo todavía en mayor medida; de otros, hasta cierto punto, llegaría a perderse el recuerdo. Incluso, permanecerían en el olvido algunas obras de aquellos arquitectos o escultores que sí han tenido un lugar reservado en los estudios sobre Historia del Arte y cuyas aportaciones en otros centros son bien conocidas.

Por otra parte, hay que destacar el papel jugado por los particulares que financiarían directa o indirectamente la creación del Cementerio, tanto en lo que se refiere a su estructura general como en lo relativo a la elevación de las sepulturas. Esteve Fàbregas a quien debemos toda una serie de indicaciones y precisiones sobre el tema, interpreta la construcción del Cementerio observando: "Fou la gran obra de Lloret, a finals del segle XIXè. Un autèntic "toquen a córrer", al qual tota la vila, a mesura de llurs possibilitats hi volgué participar".

El Cementerio de Lloret de Mar, y con todos los matices que se quieran, puede considerarse uno de los conjuntos con muestras más significativas de lo que fue el Arte Funerario cabalán del periodo Modernista, al tiempo que aparece como un conjunto de

dimensiones reducidas en el que se concentran buen número de obras capaces de despertar la polémica Modernismo/Noucentisme. En consecuencia, puede ser un punto de referencia más en el trazado de hipótesis referidas a dicho tema.

Otro aspecto sería la relación con Barcelona, la dependencia de este centro en lo que respecta a la ejecución de la mayor parte de los Hipogeos de 1ª Clase y de los Panteones. La consideración de una periferia sobre la que Barcelona como foco medular ejercería su influencia, se establece así el alcance sobre la provincia de Gerona en el núcleo de Lloret de Mar. Sin embargo, el radio de acción de Barcelona se matiza dada la conexión particular de algunos arquitectos con Lloret. En cuanto a la construcción de la Necrópolis en tanto que recinto estrictamente la relación lleva a la dependencia de Gerona.

III. 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El interés que podría resumir el Cementerio de Lloret de Mar se estructura sobre diversos niveles de un interés más general. Estos niveles parecen ser los pasos necesarios para situar el estado de la cuestión y a ellos nos vamos a referir.

En primer lugar habría que dar paso al tema: Modernismo. El olvido que siguió a la descalificación de unas formas de hacer y de una Estética que consumió y se consumió en un breve espacio de tiempo, debía dar lugar a la consiguiente reivindicación, cuando pasaron los años suficientes para que la perspectiva se hiciese más nitida y la valoración no se hallase controvertida por la misma evolución de la época. Ya Puig i Cadafalch, situado en un momento clave de aquella evolución lo había tenido en cuenta: "Nada más difícil que intentar decir algo de un arte dentro del cual se vive y del que por tanto es difícil ver los límites" (1). Momento que pronto se complicaría, si cabe, con la definición del Novecentismo. Ya nos hemos referido a la interconexión y dependencia de ambos movimientos, pero es también innegable que el clima inicial del Modernismo se iría truncando progresivamente. Por otra parte, los planteamientos esenciales de cierta "modernidad" se oponían radicalmente al sistema de formas en que se basaba el estilo triunfante en el 1900.

"A côté de la mode qui invente, il y a donc la mode qui retrouve" (2). Creo que no es preciso insistir demasiado en los distintos planos de esa moda que reencuentra y que parece perdurar en el momento actual.

Lynne Thornton consideraba el tema de los orígenes del resurgimiento del Modernismo "Fin de siècle" desde la panorámica que ofrecía el coleccionismo internacional(3). Tschudi Madsen escribía su obra sobre el movimiento ya en 1956 (Sources of Art Nouveau), y algunas personas habían acogido ya en sus co-

colecciones las piezas del estilo 1900, antes de que se pudiera hablar de una actualidad generalizada, de una moda a su entorno. Por otra parte, como es sabido, la reivindicación del estilo se alza como proclama de algunas exposiciones que tendrán eco en numerosos artículos, a favor y en contra, de lo que no se duda, es de su repercusión y de la infiltración paulatina que con mayor o menor rapidez se va extendiendo y llega hasta nuestros días. Se empiezan a aceptar "las fuentes del siglo XX", las "Génesis del Arte Moderno", se reconocen herencias y tradiciones (que por otra parte, permitirán hacer más explícita la novedad real), en un cierto ámbito; en otros se dará esa moda que reencuentra y que establece una problemática distinta, que es fruto o consecuencia de un interés que se comercializa.

Las nuevas reivindicaciones nos traen a la mente no sólo el Modernismo, sino la vinculación al Revival, el propio Romanticismo, los Historicismos, que van cobrando razón de ser en el horizonte del aquí y ahora. Lo que pudo ser considerado "pastiche decadente" (4), será visto bajo una nueva óptica. La reivindicación en el campo de la Historia del Arte forma parte de las secuencias de otras tantas revalorizaciones que siguieron a épocas de desprestigio y rechazo de otros tantos estilos, sobre los que se había forjado una leyenda similar (se habían convertido en ejemplos de mal gusto, de lo ridículo). Los estudios sobre el gusto y la moda tendrían mucho que decir en este campo, incluso en el campo del estudio y de los estudios sobre Historia del Arte, en el marco dibujado las fluctuaciones de la Bibliografía referida a una determinada cuestión o tema.

Pero aproximándonos más al caso que nos interesa podremos observar que si los estudios sobre el Modernismo, obviados los textos de la propia época, son relativamente recientes, así como los que versan sobre el Revival y demás problemáticas o materias afines, el despertar del interés sobre un capítulo particularizado de estos movimientos, como pueda ser el del Arte

funerario de fines del XIX o de principios del XX, todavía se aproxima más al momento presente.

Sin duda, los textos que, aquí, dieron a conocer las primeras visiones globales del mundo Modernista (5), tendrían en consideración la obra efectuada por determinados artistas en el terreno funerario, pero, nos referimos a la posibilidad de estudios parciales o puntuales que den en profundidad una idea de lo que fue y representó el Arte funerario de la época, el Arte funerario de las Nuevas Necrópolis. En muchos casos, el estado de la cuestión, nos conduce todavía a esos primeros estudios de carácter global, que a pesar de todo, siguen siendo los que contienen mayor cantidad de información (6). Si no queremos remitirnos directamente a las Revistas y publicaciones contemporáneas al fenómeno que nos ocupa; en ellas se consideró en primera línea todo lo que rodeaba al Arte Funerario, en el marco de la escultura, y también en el de la Arquitectura, éste tuvo siempre un lugar reservado.

Si los libros y textos publicados no son excesivamente numerosos, sí podemos mencionar el estudio inédito de Carme Solé Susqué a cerca de algunos aspectos de la escultura funeraria del Cementerio de Montjuich en Barcelona. Y parece ser que existe más de un proyecto en preparación destinado a ir cubriendo los vacíos existentes. Ahora bien, para limitarnos al terreno de los hechos mencionaremos el apartado que André Barey dedica al tema en Barcelona: De la ciutat pre-industrial al fenomen modernista (7), nos referimos a L'Arquitectura funerària com a mirall d'una complexitat. Análisis que encuadra el tema, pero no se introduce en una presentación detallada de autores y obras. Publicado en el 81 el texto de Carme Riera, Els cementiris de Barcelona (8), puede ser una muestra de la actualidad del tema, pero la información a cerca de cada uno de los centros reseñados no implica el cierre de la cuestión, ni mucho menos.

Ya que no se trata de una obra centrada en el marco de la Historia del Arte Funerario, aunque pueda recoger algunos aspectos relativos al mismo.

Si nos ceñimos al caso de Lloret de Mar, el panorama aparece todavía más restringido y como es el centro de este trabajo podremos puntualizar con más detalle las aportaciones que al tema se han efectuado, aquellas aportaciones de que tenemos conocimiento. El tema de las atribuciones será la cuestión esencial a considerar. En este marco básicamente aparecerán referenciados tres autores: Gallissà, Bonaventura Conill y Antoni Gaudí. Los tres han sido conectados con el Cementerio de Lloret de Mar.

Gallissà, Antoni Gallissà efectivamente es uno de los arquitectos que veremos trabajando en Lloret, sin embargo las referencias que sobre la obra hemos podido obtener a través de publicaciones no se corresponden con el Panteón que este efectuó. Si bien, Oriol Bohigas (9) nos muestra la obra en concreto hay que matizar el hecho de que el Panteón no es obra perteneciente a la familia Arús, sino que consta como propiedad de Francisca Terrats. A pesar de todo podemos considerar que el estado de la cuestión en función de esta sepultura y de la atribución efectuada, era bastante satisfactorio. Algo parecido sucede con el caso de B. Conill, arquitecto a que se atribuyen también algunas de las obras, las que situamos mediante la numeración de Hipogeos y Panteones como sepulturas nºs 7, 5, 3, 14, 12, 29 y 30 (de las pertenecientes a Hipogeos) y el Panteón nº 14. En este caso, habrá que efectuar algunas rectificaciones, confirmadas sobre los mismos proyectos de estas obras. La sepultura, o Hipogeo de 1ª Clase que se publica con el número 2 en el artículo de Oriol Bohigas citado más arriba, Los Cementerios como Catálogo de Arquitectura, y que responde al nº 7 de la clasificación establecida en la época no es obra de Bonaventura Conill, sino de Vicente Artigas i Albertí. Por otra parte y como veremos al estudiar cronológicamente cada una de las formas de enterramiento del Cementerio de Lloret de Mar (1ª

Categoría), la sepultura que este mismo autor atribuye también a B. Conill (nº 13) y que conocemos como nº 3, tampoco es obra de este autor, sino como se probará de Ismael Smith (10).

El resto, los nºs 5, 14, 12, 29 y 30 (y otras que añadiremos más adelante) son obra o pueden considerarse proyectadas por B. Conill. Precisando diremos que la atribución de los nºs 14 y 12 se halla perfectamente confirmada (nºs 16 y 10 del artículo de O. Bohigas), la de los nºs 5, 29 y 30, y la del Panteón nº 14 es muy probable que responda que coincida con la realidad (nºs 9, 4 (responde a 29 y 30), y 7 (Detalle del Panteón) y 12 (Visión general del Panteón)) (11).

Como veremos si bien la figura de Bonaventura Conill es fundamental para el estudio de la Nueva Necrópolis de Lloret, habrá que buscar también un lugar para el análisis de la obra de Vicente Artigas, arquitecto que sigue en importancia, si relativizamos ésta a un factor cuantitativo, a B. Conill; y por fin deberemos tener en cuenta la contribución de Ismael Smith Mari al conjunto, contribución que se limita a un único hipogeo, pero que se concreta en una muestra que por sí sola cobra toda la significación, siendo una de las piezas más destacadas del Cementerio.

En cuanto a la figura de Antoni Gaudí cabe descartar toda probabilidad de que interviniera en el Cementerio de Lloret de Mar. Oportunidad habrá de señalar e indicar las premisas de un cierto Gaudinismo que encuadra o sitúa algunas de las obras de Bonaventura Conill, pero de ahí a atribuir dichas obras a Gaudí puede existir una gran distancia. Sobre todo, cuando las atribuciones no enmarcan tan sólo las obras más puramente influidas por este arquitecto, sino que incluyen en el mismo canal obras de Conill, Gallissà y Smith. Atendiendo a lo que se interpreta como "toda la línea evolutiva del gran arquitecto" (12). "Los cinco panteones lloretenses corresponden a cinco épocas de la carrera de

Gaudí" (13). La primera etapa quedaría representada por la obra de I. Smith, la segunda por una obra que fue proyectada por Puig i Cadafalch, si continuamos, si proseguimos, la tercera etapa vendrá constituida por el Panteón creado por A. Gallissà, y para concluir tendremos dos sepulturas que con seguridad podemos atribuir a B. Conill.

Otras aportaciones al tema se integran en la Guia de l'Arquitectura dels segles XIX i XX a la Província de Girona, trabajo de Joan Tarrús y Narcís Comadira (14), en el que hallamos también alguna referencia a la cronología. La tumba de la familia Casanovas Tarrats se situa en 1903, en el mismo año la de la familia Costa. El resto de las que se citan pertenecerían a los años que van de 1905 a 1910 aproximadamente, y se atribuyen en su totalidad a Bonaventura Conill i Montobbio, tumbas Esqueu i Vilallonga, Mataró i Vilallonga y Camps i Nonell con seguridad; y posiblemente: tumba Clua i Viladrich y tumba Durall Tomás-Maig. Tan solo indicar nuevamente que la tumba nº 3 de las correspondientes a Hipogeos y que alude como sepultura Camps i Nonell, no es obra de un arquitecto. Los matices sobre la cronología y sobre la pertenencia de unas y otras formas de enterramiento a un determinado autor serán especificadas en el apartado destinado a ellas.

Una vez apuntados brevemente los puntos de la aportación al estudio de la Nueva Necrópolis de Lloret de Mar, cerramos esta reseña del estado de la cuestión, en la que hemos intentado recoger los puntos más sobresalientes de las publicaciones que han ido conformándola (15). En general, el estudio del centro situado en Lloret de Mar se encuentra en una fase bastante primaria, es decir, era absolutamente necesario remitirse a las fuentes de información directa o inmediata; tanto en lo que a la Bibliografía respecta, como en lo relativo a las fuentes

documentales, con el fin de acceder a una idea global, más o menos detallada, de la significación del Cementerio de Lloret de Mar.

NOTAS

III. 1. Estado de la Cuestión

- 1.- Puig i Cadafalch, J., Don Luis Domènech y Montaner, en "Hispania" nº93, Barcelona, 30 Diciembre, 1902, p. 542
- 2.- Vid. Jullian, P. , Esthètes et Magiciens (L'Art fin de siècle), Paris, 1969.
- 3.- Thorton, L., Conviene ancora acquistare l'art Nouveau en "Bollaffiarte" nº 16, Torino, Gennaio, 1972, pp. 55 - 58.
G. Borfles en las oscilaciones del gusto; Barcelona, 1974, pp. 59 - 60, destaca entre las obras fundamentales referentes al "Modernismo": S. Tschude Madsen, Sources of Art Nouveau, Oslo, 1956 y F. Ahlers-Hestermann, Stilwende, Berlin, 1956. Y referidas al Modernismo propiamente: Cirici Pellicer, A. El Arte Modernista Catalán, Barcelona, 1951, para el caso específico de la arquitectura: Oriol Bohigas, Arquitectura Modernista, Barcelona, 1968. En todo caso, lo que nos interesa subrayar son las fechas de edición de tales estudios, aunque no todos se inscriban estrictamente en nuestro marco pueden dar idea de los puntos de arranque del renovado interés por el Modernismo.
- 4.- Kerrigan, A., en La reivindicación del L'Art Nouveau, en "Goya" Madrid, Marzo-Abril, 1961, pp. 327 - 333, recuerda que en los años veinte y treinta de nuestro siglo fue considerado "pastiche decadente", "símbolo de una especie de mal gusto profesional". Sería S. Dalí uno de los primeros en manifestar interés por el estilo; Kerrigan citará también las obras de Pevsner, Giedion y Cirici, la publicación de ensayos sobre el tema y las sucesivas exposiciones sobre los materiales del Art Nouveau.

- 5.- Nos referimos a los estudios de J. F. Rafols, A. Cirici y O. Bohigas centrados en las Artes plásticas que dan lugar al fenómeno Modernista. De Oriol Bohigas debemos citar el texto particular referido al Arte funerario, que se analiza más adelante en función de su aproximación al Cementerio de Lloret. De este mismo autor destacar también Reseña y catálogo de arquitectura Modernista, Barcelona, 1973. No podemos citar aquí los numerosos estudios monográficos que tratan algunos de los apartados del Modernismo, sin duda con insistencia en unos temas más que en otros. Por lo que a la escultura se refiere los trabajos a ella destinados, si bien recogen obras propias del Arte Funerario, no se centran con regularidad en el tema y tampoco hemos hallado en ellos información precisa sobre las obras del Cementerio de Lloret de Mar.
- 6.- Al redactar estas notas estamos pensando evidentemente en el caso de Cataluña dado que el estudio del Arte Funerario de los siglos XIX y XX en otros países, sobre todo, en algunos casos, puede considerarse más avanzado, en todo caso sería una cuestión a parte.
- 7.- Barey, André, Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen Modernista. I y II, en "Cuadernos de Arquitectura" nº^s 138 y 139, Barcelona, 1980. (Vid. Vol, II, pp. 32 - 41).
- 8.- Riera, Carme, Aymerich, Pilar, Els Cementiris de Barcelona (una aproximació), Barcelona, 1981.
- 9.- Bohigas, Oriol, Los Cementerios como Catálogo de Arquitectura "C.A.U.", nº 17, Barcelona, Enero/Febrero, p. 63 (Ilust. nº 3) En este artículo no aparece referencia al propietario, pero sí en la obra del mismo autor Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista, Barcelona, 1973, p 348.
- 10.- Vid. Hipogeo de 1ª Clase nº 3. La información que nos permite comprobar el hecho nos fue facilitada por Juan Bassagoda i No-

Nonell (Catedra Gaudi).

- 11.- Los nº^s del artículo de Oriol Bohigas que identifican los Panteones e Hipogeos de que se trata, responden al nº de la Ilustración con que queda referenciado cada uno de ellos (Vid. Op.cit., pp. 64 y 65).
- 12.- Nonell, Carme, Las obras de Gaudí en un Cementerio de la Costa Brava, en "A.B.C.", Madrid, edición de la tarde del Miercoles 16 de Octubre de 1968.
- 13.- Ibidem.
- 14.- Tarrús, Joan y Comadira, Narcís, Guía de l'Arquitectura dels segles XIX i XX a la Provincia de Girona, "Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo" nºs 129 y 130, Barcelona, 1977-1978.
- 15.- Podemos anotar aquí la existencia de un estudio inédito a cerca de B. Conill i Montobbio, obra de F. Vilanoba. Respecto a los Panteones del Cementerio sintetiza el tema como sigue: "Fueron realizados entre 1900 y 1910, por tanto, recién acabada la carrera. Es donde está más clara la influencia de Gaudí, evidente en dos de ellos, tanto en la composición como en la ornamentación y en el uso de la piedra". Por supuesto, se refiere a las sepulturas efectuadas por B. Conill en el Cementerio de Lloret. El que considera nº 3 y que responde al Hipogeo nº 7, como sabemos, no es obra de B. Conill, sino de Vicente Artigas.

III. 2. LOS ANTECEDENTES DEL NUEVO CEMENTERIO

Los precedentes necrológicos del Nuevo Cementerio de Lloret nos permiten recordar las distintas tipologías según el lugar o la ubicación de la forma de enterramiento. No es demasiado preciso hacer notar que nos referimos a unos tipos muy concretos, aquellos de los que parte directamente la evolución o creación de las que van a ser "Nuevas Necrópolis", hoy día no tan nuevas.

"El Cementiri de les Alegries" no fue la primera zona de enterramiento para los habitantes de Lloret, (1) sin embargo sí puede ser un primer precedente a recordar. "Nostra Senyora de les Alegries", es un santuario situado a unos tres kilómetros de la villa, en el margen derecho de la Carretera de Santa Coloma ("La Sagrera"), "havía tingut cementiri y s'hi celebra tots los anys un ofici de difunts" (2). Los orígenes del Santuario se sitúan en lo que sería la fecha de consagración de la parroquia de "Sant Romà de Lloret" que posiblemente sería el origen de este, nos situamos en 1079. En relación con todo ello, la típica zona de enterramiento que rodeaba estos santuarios se encontraría alejada del núcleo de población hasta que en 1522 se iniciarán los enterramientos en la iglesia parroquial actual, situada esta en el interior de Lloret. El Cementerio de la nueva iglesia se utilizó entre 1522 y 1816, según nos informa Esteve Fàbregas. En esos años, siglos, las sepulturas se hallaron enclavadas en el mismo centro de la población. Es sabido, que muchas de las plazas que se encuentran junto a las Iglesias parroquiales fueron en su día Cementerios, recintos que irían desapareciendo dadas las presiones oficiales y extraoficiales que se ejercieron a lo largo del XIX, e incluso desde finales del XVIII (3). "A la plaça de l'església nova, prop de la mar, no s'hi pot obrir cap sot sense que les restes dels fidels difunts es facin visibles, cada cop més esmicolades"(4), leemos en una de los relatos de E. Fàbregas. No es tampoco este, el de la Iglesia parroquial dedicada

a "Sant Romà", el último precedente del Nuevo Cementerio. Por otra parte hay que tener en cuenta que a principios de siglo Lloret era parroquia urbana del termino "ab rector, dos vicaris, quatre beneficiats y dos capellans adcrits, del arxiprestat de Santa Coloma de Farners y abans del ardiaconat de la Selva" (5).

El antecedente inmediato de la Necrópolis actual, será el conocido como "Cementiri vell" (6), su cronología se establece entre aquel 1816 en que dejó de enterrarse en la Iglesia parroquial y el 1901, año de la inauguración del Nuevo Cementerio. Cementerio Viejo que sin hallarse en el mismo centro de la villa, sí se encontraba en sus cercanías, a las afueras de Lloret, proximidad de la que veremos quejarse a los promotores de la nueva ubicación.

NOTAS

III. 2. Los antecedentes del Nuevo Cementerio.

- 1.- No se trata aquí de remontarnos a los orígenes de la Villa de Lloret, en todo caso tan sólo indicar la presencia del monumento sepulcral romano, como antecedente mucho más remoto.
- 2.- Botet i Siso, J., Lloret de Mar, en Carreras Candi, "Geografía general de Catalunya", (Gerona), p.p. 989 - 990.
- 3.- Para el caso de Barcelona Vid. Serra Florensa, Rafael, Los Cementerios de la Comarca, en "C. A. U.", nº 17, Barcelona Enero/Febrero 1973, p. 49.
- 4.- Fàbregas i Barri, Esteve, A preu fet, en "Senyora i Pastora" (Proses diverses), Barcelona, 1981, p. 61. Botet i Siso, J., Op. cit. p. 988, recoge la inscripción de la puerta de entrada de la nueva iglesia parroquial en la que figura el año en que se finalizó: 1522.
- 5.- Botet i Siso, J., Op. cit., p. 987 - 988.
- 6.- Vid. Róig i Raventós, Josep, El boig de la Pineda, (Bibl. Selecta nº 67), Barcelona, citado por Esteve Fàbregas, A preu fet en "Senyora i Pastora", Barcelona, 1981, p. 65,

III. 3. PROLEGÓMENOS HISTÓRICOS DEL NUEVO CEMENTERIO

El 10 de Diciembre de 1891 se consideraba por primera vez, de una forma oficial, haciéndolo constar en las Actas del Ayuntamiento, la necesidad de "edificar" un Nuevo Cementerio. (1). En el resumen de todos los trámites que se sucedieron hasta 1895, relación que fue ampliamente publicada en el periódico de Lloret, "El Distrito Barnense" (2), hay que hacer mención de las causas que originaron la creación del Cementerio. Estas causas se comentaron en la época y se justificó el hecho alegando que la construcción era totalmente necesaria, indispensable, "lo decían de consuno el respeto a los muertos y las principales prescripciones de la ley. Lo primero por el doloroso espectáculo que desde largo tiempo ofrece la actual Necrópolis, lo segundo por la proximidad á la población" (3). Con ello cabía acallar las voces de los que estaban en contra, que también existieron.

Sin embargo, mucho antes de 1891, de Diciembre de 1891, hay que hacer constar la existencia de un documento fechado en 1874, y en el que se recogen gran cantidad de firmas, que efectúa explícitamente la demanda del Nuevo Cementerio, las causas son similares a las recogidas más arriba, situación del Viejo Cementerio en una zona que puede perjudicar a la población, consideración de este como posible foco de epidemias.... Lo que debemos remarcar, ante todo, es el elevado número de firmantes, muchos de los cuales participarán en la construcción de la Necrópolis o incluso llegarán a construir en ella una sepultura de las conocidas como de 1ª Clase. Entre estas firmas transcribimos las de Juan Soliguer, Clemente Conill, Antonio Mataró, Salvador Macià, Pablo Arpi, Bentura Sitja, José Conill, Aldrich, Buenaventura Durakl, Antonio Garriga... Por otra parte, nos da idea de una fecha mucho mas temprana, en la que ya se contaba con la necesidad de un nuevo lugar de enterramiento.

La evolución del Cementerio en el siglo XIX, la polémica y los cambios que se desarrollan en su transcurso nos

introducen al caso de Lloret. No nos extrañará que sea precisamente el Señor Cura-párroco el que manifieste su contrariedad, cuando se extienda la noticia de que el terreno elegido para la construcción del Nuevo Cementerio es el situado en el lugar denominado "Mas d'en Bot", situado junto al camino rural que conduce a la Capilla de San Quirico y perteneciente al Sr. Salvador Bianchi. Dicha decisión fue tomada el 11 de Diciembre de 1891 (4). Dicho terreno debía reunir las condiciones exigidas y en función de ello tendría que ser supervisado y aprobado por los correspondientes facultativos que se nombrarían para el caso. Pero antes de conocer la opinión de estos, y de la Junta Municipal de Sanidad, podemos recordar la posición del cura-parroco, sin duda interesante en el marco de la polémica. En su informe hacia notar que el lugar elegido no era el ideal: "Me ha parecido deber manifestar á V. que dicho terreno es algo distante de la población y que según el parrafo 8º de la regla 1ª de la R. O. de 16 de Julio de 1888 que V. cita, podría en esta villa buscarse un terreno que solo distara 500 metros del casco de población pues el número de habitantes en ella de mucho no llega a 5000" (5). De nuevo y localizado aparece aquí el controvertido tema de las distancias. Si bien, no se especifica el porqué de la disconformidad del sector representante de la Iglesia, podemos suponer que a las cuestiones pragmáticas del transporte, cabe sumar las doctrinales e ideológicas, (el Cementerio como lugar de aleccionamiento y lugar propagador de unas determinadas creencias)(6), así como la necesidad de supervisión del mismo (ideal cuando se encontraba junto a la Iglesia parroquial).

Entre tanto, se habían efectuado ya las oportunas diligencias en el Gobierno Civil de Gerona demandando la asistencia del Arquitecto Provincial, y se nombraba a Narcís Zaragoza y a Agustín Roca (médicos) para que efectuasen el informe sobre las condiciones del terreno. La contestación de la Sección de sanidad del Gobierno Civil remitiría la respuesta del Arquitecto provincial diciendo que en caso de no existir en la localidad un arquitecto o ingeniero, el proyecto podía ser realizado por un

Maestro de Obras (7). En cuanto al informe de los médicos, fechado el 8 de Junio de 1892, si bien aprueba las condiciones del terreno elegido, manifiesta claramente la conveniencia de proceder a una remodelación del Viejo Cementerio, hecho que supondría a su parecer un ahorro considerable de molestias e incomodidades, y el ahorro asimismo de dinero, del que, por otra parte, como se comprobará, el Ayuntamiento no parecía estar muy sobrante. Llegarán a decir que el Cementerio puede ser un "lugar salutarífico" y que en muchas ciudades, aún tratándose de recintos nuevos, se conserva la idea de proximidad al núcleo poblado. Su posición resulta, a éste respecto, bastante más sorprendente que la del cura-párroco, pero a pesar de todo, las diligencias y trámites seguirán adelante, y una vez recibida el 4 de Enero de 1892 la resolución del arquitecto provincial, se decide encargar a Joaquim Artau, el 4 de Febrero de 1892, la autorización del plano del Nuevo Cementerio (8). El Maestro de Obras Joaquim Artau presentará el plano y este será aprobado en Sesión del 3 de Octubre de 1894 (9). El Plano irá acompañado de una Memoria descriptiva que nos servirá de base en el siguiente apartado.

A la aprobación del Ayuntamiento seguiría la de la Comisión Provincial, aprobación que también se refugió en el periódico "El Distrito Farnense", el 26 de Mayo de 1895. El 9 de Junio de este mismo año el periódico publicará un plano del Cementerio ("El grabado de hoy"), este plano es el que correspondía a la Memoria efectuada por Joaquim Artau en 1894, y en el que sólo se presenta la estructuración general, sin entrar en demasiados detalles (10). Tiene especial interés, ya que la resultante de este primer proyecto sería la definitiva.

Hasta aquí la "historia" preliminar del Cementerio, a partir de 1896, habrá que hablar ya del proceso de construcción y configuración del recinto, pues el 29 de Junio se pone la primera piedra y se da por iniciada la obra, según consta en las Actas del Ayuntamiento, y según publicaría "El Distrito Farnen-

se", haciéndose eco del acontecimiento,(11). Pero antes de pasar a considerar el proceso real de construcción hay que especificar las bases sobre las que se llevaría a cabo la nueva "edificación". Aquellas que acotan su reglamentación interna, y aquellas que se desprenden de un sistema de ordenación y jerarquización del espacio.

N O T A S

III. 3. Historia Preliminar del Nuevo Cementerio

- 1.- Las fuentes utilizadas en este apartado son básicamente las Actas de las Sesiones del Ayuntamiento de Lloret de Mar en el periodo comprendido entre 1891 y 1896, El Expediente relativo al Nuevo Cementerio, 1891 - 1895, (Archivo Municipal de Lloret de Mar) y los nºs que se citarán del periódico "El Distrito Farnense" (propiedad de Esteve Fàbregas i Barri).
- 2.- Vid. "El Distrito Farnense" (Periódico independiente de Avisos y noticias, Defensor de los intereses morales y materiales de la Villa de Lloret de Mar y comarca), nº 96, Lloret de Mar, 28 de Abril de 1895. pp. 1 - 3.
- 3.- "El Distrito Farnense", Op. cit., p. 1.
- 4.- Para comprobar el caso se puede acudir al Expediente 1891 - 1895 en el que se recoge el certificado de dicha aprobación. Sin embargo, la formalización de la escritura no tendrá lugar hasta 1895, escritura que se halla entre estos mismos expedientes del pliego relativo al Cementerio (Archivo de Lloret de Mar). (Vid. Sesión del Pleno del Ayuntamiento correspondiente al 29 de Junio).
- 5.- "El Distrito Farnense", nº 96, Lloret de Mar, 28 de Abril de 1895, p. 2.
- 6.- Hemos tratado el tema del Cementerio como emisor de una determinadas ideas, como foco de propaganda en definitiva, al aproximarnos a la evolución que este presenta en el transcurso del XIX, anotando el discurso de una polémica, asimismo no podía faltar la referencia al hablar del carácter del Arte Funerario, y más concretamente del Arte Funerario de la época inscrito en un determinado contexto: el recinto católico de la

Necrópolis.

- 7.- Esta posibilidad de sustitución del arquitecto o ingeniero, por parte del Maestro de Obras queda fijada en la Real Orden del 22 de Abril de 1887 (Gaceta del 24 de Abril), según el Anuario para 1914 de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, Sección Legislativa, p. 22 : "En la construcción de cementerios deberá intervenir un Arquitecto, pudiendo ser sustituido, de no haberlo por un ingeniero, y a falta de éste por un maestro de obras".
- 8.- El Certificado de dicha autorización es, sin embargo, del 30 de Enero de 1895, según consta en el Expediente.
- 9.- El Certificado de la aprobación es del 3 de Febrero de 1895.
- 10.- Vid. "El Distrito Farnense", nº 102, Lloret de Mar, 9 de Junio de 1895, p. 1. La reforma de este plano será reseñada al tratar la estructura y Reglamentación del Nuevo Cementerio, nos conducirá 1899.
- 11.- "El Distrito Farnense", nº 158, Lloret de Mar, 5 de Julio de 1896. (Sección de Noticias), p. 2.

III. 4. ESTRUCTURA Y REGLAMENTACIÓN

Antes de introducirnos en el estudio pormenorizado de las obras que conforman el conjunto "Modernista" (1), en términos generales, del Cementerio de Lloret de Mar, de aquellas obras elegidas como más significativas y que serán la pauta de nuestro estudio, debemos remitirnos al planteamiento general de dicho cementerio.

Desde la perspectiva sociológica quedarán subrayados aquellos factores que reflejan claramente una estructura jerarquizada en todos sus puntos, los elementos diferenciales pasarán a ser una de las conformaciones buscadas y queridas en la consecución de los efectos deseados, en la consecución de una imagen sobresaliente que en cierta forma fija y marca la distancia respecto a lo que se percibe como todo homogéneo, como perteneciente a lo común. Los datos específicos que anotamos a partir de la lectura del Reglamento constitutivo del Nuevo Cementerio son muy explícitos en este sentido. El primer artículo define ya la idea de un orden diferenciado, dividido en tres recintos o espacios, uno dedicado al enterramiento de los que mueran dentro de la Iglesia Católica, un segundo recinto destinado a los "disidentes" (2) o muertos fuera del Catolicismo, y un tercer recinto en el que se deberían enterrar los no bautizados. Esta clasificación en la que se parte de la dimensión ideológica que constituyen las creencias religiosas, es tan solo uno de los rasgos a considerar, la organización social del cementerio no queda limitada a esta estructuración. Un análisis más detenido de la "forma" que adopta el conjunto nos muestra otros tipos de diferenciación, que aparecen totalmente evidenciados, hecho que no puede sorprender, pues es esta diferenciación la que se tomó como punto de partida, se constata la voluntad previa que la possibilitó. En este sentido, tiene interés centrarse en uno de los recintos, lo lógico será situarnos en el

área del recinto católico, por ser el que se desarrolla realmente, constituyendo una entidad homogénea en función de las creencias religiosas y sus respectivas prácticas, pero que en modo alguno perpetuará un mismo tipo de cohesión cuando nos transferimos a otros niveles de la regulación social. El sistema de valores que actúa en ese momento no es simplemente el que denota la pertenencia a un determinado grupo religioso. El mundo social aparece jerarquizado a partir de una dinámica que integra las expectativas económicas del grupo, juegan su papel las pautas de estratificación social que de ellas derivan (3). Es necesario entonces remitirse al mundo plástico que creará la imagen adecuada a unas expectativas desiguales ya en principio, que nos remiten a los conceptos de rol y estatus también en este ámbito. Los contenidos que se intentan transmitir no pueden valorarse al margen de las formas y los medios que se adoptan para alcanzar este fin. En ellos se hace explícito mucho de lo que define la realidad social que los fomenta, que de una u otra manera promueve y financia como formas de expresión claves en términos de prestigio y poder. En el Nuevo Cementerio de Lloret podremos elegir entre distintos tipos de sepultura, que en su definición atienden al orden jerárquico al que nos referimos. Puede tomarse como ejemplo el "tema" del Hipogeo (4) del que existen tres tipologías distintas, cada una de ellas se resume en la idea de Hipogeos de 1ª, 2ª y 3ª Clase, exposición que queda suficientemente patentizada. Asimismo cabía la opción del tipo de sepultura clasificada como Panteón, de este sólo se admitía una clase. Ahora bien, debemos tener en cuenta la subdivisión anterior que establece la estructuración del cementerio, conforme a una serie de terrenos destinados a enterramientos comunes y otros en los que se efectuaría el enterramiento de particulares. Entre los enterramientos particulares se precisan los tipos anteriormente citados. Por otra parte, el reglamento del Cementerio concreta también el sistema que consideraríamos urbanístico y que supone la conformación global de la Necrópolis, se

apuntan las normativas para la correspondiente realización de "calles y paseos". La situación de la sepultura en el conjunto pasa a ser un nuevo criterio de ordenación jerárquica, un nuevo criterio que define a la importancia de un determinada "monumento" a través de su situación en el espacio. La Capilla del cementerio es el punto respecto al que cabe remitir la disposición de Panteones e Hipogeos, ya que "la Capilla deberá emplazarse en el sitio de preferencia que consta en el plano" (5). El orden interno de la Necrópolis va a calcar, por tanto, el orden de la misma ciudad, es decir, la sistematización que ofrece el Cementerio acentúa la idea de ciudad, de "polis", y el mimetismo puede llegar a ser sorprendente. En el recinto católico, primera zona de cohesión, con las áreas secundarias más o menos relegadas, y con sus marcos preferentes, la Capilla permite iniciar la numeración, tanto de Panteones como de Hipogeos de 1ª Clase, sepulturas que son las más cercanas a ella. El Paseo Central, punto del que depende el resto de calles y paseos es la zona alta, en todos sus aspectos, de la nueva "polis". Le seguirá en importancia la llamada Avenida de San José compuesta íntegramente por Hipogeos de 1ª Clase. Los Panteones se levantarán tan solo en el Paseo Central junto a un buen número de Hipogeos de 1ª Clase. Conforme nos alejamos del foco mencionado las Avenidas de Santo Tomás, de San Pedro, de San Francisco, de Santa Cristina y de San Roman conforman los pasos y los ámbitos en que abrir otro tipo de sepulturas, Hipogeos de 2ª y 3ª Clase, nichos. Sepulturas que también hallaremos cerrando uno de los lados de la Avenida de San José; pero hay que tener en cuenta que existió una reglamentación que disponía que la altura de las hileras de nichos no podría sobrepasar la establecida para los Hipogeos (Sesión del Pleno del Ayuntamiento, 30-Noviembre-1899). La perspectiva ofrecida por estos debía ser preservada en relación con un posible futuro, la ampliación entonces tendría que buscar soluciones distintas a la del crecimiento en altura.

Comentados algunos artículos que se redactaron para reglamentar el funcionamiento del Nuevo Cementerio, podemos pasar a tener en cuenta la base que permitió la configuración del Cementerio, es decir, su paulatina construcción del mismo. Hasta aquí hemos intentado apuntar los rasgos que interrelacionan estructura y reglamentación del Cementerio. Ahora podemos pasar a la planificación real, planificación de la que ya hemos presentado alguna variante, dada su conexión evidente con el reglamento, documento éste último del que tampoco prescindiremos en adelante. La apertura de un expediente para la construcción de la Nueva Necrópolis de Lloret de Mar nos permite conocer todos los pasos del proceso de construcción, fases o secuencias que hemos tratado al dibujar la historia preliminar del mismo, Seguidamente nos introduciremos en la Memoria descriptiva del Proyecto de Necrópolis para la Villa de Lloret de Mar, texto que es esencial para remarcar la justificación del proyecto, así como la ordenación de la Necrópolis, vista por el autor del plano.

III. 4. 1. Proyecto de Necrópolis para la Villa de Lloret de Mar

Las causas que justificaron en su momento la creación de la Nueva Necrópolis y la cronología de los hechos pueden hallarse resumidas nuevamente en la memoria descriptiva de este proyecto. La Memoria fue firmada por el Maestro de Obras Joaquim Artau (6), el 30 de Septiembre de 1894. Artau después de hacer referencia a las exigencias legales que debía reunir este tipo de "edificaciones", la situación de la "Villa de Lloret" y la dinámica interna de la población, después de sopesar estas cuestiones, habla de la necesidad del proyecto en términos de urgencia.(7), Ahora bien, esta no viene dada por un incremento de la población que lleve consigo un aumento correspondiente de la mortalidad. Antes al contrario los estudios centrados en los censos de población revelan una disminución de la mortalidad paralela, o consecuencia del descenso experimentado por dicha población. Si el número de habitantes

era en 1880 de 3.787, en el momento de realizar el proyecto es de 3.275. No es, por tanto, posible apoyarse en un factor demográfico cuantitativo para explicar el nuevo proyecto: "En atención a la poca importancia de la población para la cual proyectamos dicha obra, dado su reducido censo, a los pocos fondos disponibles para la construcción de la misma, la poca posibilidad de procurarlos mayores, para dejar terminadas todas las dependencias que podrá reunir para el perfecto servicio del local, como en población de más importancia, suprimamos la habitación del Capellán y empleados del Cementerio..." (8). Una de las finalidades será economizar y reducir los costes de las obras. Todo ello puede parecer paradójico si establecemos la comparación de estos planteamientos con la posterior definición del Cementerio, que reuniría en un centro de relativa importancia, un conjunto destacado de obras. Por otra parte, debe cuestionarse también la misma realización del Cementerio, el interés que llevó adelante las obras, cuando los medios disponibles eran escasos. Sobre estas premisas deberemos volver matizando, sin duda, algunos aspectos, que no quedan demasiado claros, o que pueden ocultar realidades distintas relacionadas con el momento complejo del desarrollo histórico específico de la Villa de Lloret de Mar. El papel de los particulares va a ser el punto que equilibre la puesta a punto de la nueva "edificación", la poca importancia de la población a la que alude J. Artau, se verá compensada quizá por la importancia "cualitativa" de ciertos sectores. Es decir, sectores en los que los fondos disponibles no serán o no podrán contarse entre las causas de limitación de una determinada obra.

Volviendo a la Memoria redactada por J. Artau podemos observar los términos de la planificación espacial del Cementerio, matizando algunos temas a los que aludíamos más arriba. Se insiste en la realización de una puerta principal que se dirija en línea recta a la Capilla. Edificación que ya hemos menciona-

do, de ella depende la realización del Paseo Central, a la izquierda y derecha del cual se disponen los solares para Hipogeos y Panteones, sepulturas exentas, así como las vías de "tres metros de latitud que circundando toda la superficie facilitarían el paso a los departamentos" en que se divide el terreno. El Paseo Central tendrá unos cinco metros, como vía de mayor importancia, hacia la mitad de este se proyectan otras vías, que cortan perpendicularmente la principal y otros pasos que comunican las distintas zonas de enterramiento.

Acerca de las superficies totales y parciales que ocupa el cementerio, es decir, su extensión total y la distribución y subdivisión de esta, se puede consultar la referida Memoria. Su lectura facilitará asimismo la descripción del recinto y nos ayudará a concretar las líneas y ejes que articulan el mismo, con mayor profundidad y detalle (9).

Ya que el ámbito de sepulturas más destacadas es el que corresponde a ambos lados del Paseo Central referido al eje de la Capilla (Se procura que la orientación de esta permita al celebrante de la misa disponerse frente a Oriente), debía quedar justificada también la cuestión de los enterramientos ordinarios. Se alega que el espacio destinado a estos es más que suficiente, pues son muy escasos, de cualquier modo, se considera superada la posibilidad de algún imprevisto. Sigue manifestándose como prioritario el sistema de disposición de los solares destinados a la construcción de hipogeos y panteones, solares que como veremos se ponen a la venta muy pronto (10).

En cuanto a la estructuración de las zonas destinadas a aquellos que fallezcan fuera de la Iglesia Católica; así como de los párvulos no bautizados, que según reza la Memoria de J. Artau, no deben confundirse con los que adhirieron de la religión católica, hay que decir que se especifica claramente la distinción respecto al recinto que venimos describiendo. For-

man parte, sin duda, del mismo Cementerio, pero "se hallan completamente separados entre sí con sus puertas de acceso asimismo independientes".

El 12 de Enero de 1899 en una de las sesiones del Ayuntamiento de Lloret de Mar se consideró la posibilidad de un replanteamiento parcial del proyecto de Cementerio. El 16 de Febrero se aprobará en una de estas sesiones el proyecto reformado de Joaquim Artau, a quien más tarde se encarga el proyecto de Capilla, así como la construcción de una serie de Hipogeos de 2ª y 3ª Clase (11). El Nuevo Proyecto reformado tenía su base en el primero que el Maestro de Obras J. Artau realizara para la Villa, el proyecto que conocemos por tanto, debía reflejar las notas extraídas de la Memoria de aquel (30 de Septiembre de 1894). Este último data del 25 de Febrero de 1899 (Gerona), el plano que adjuntamos es reproducción del mismo y puede comprobarse como los aspectos reseñados y fijados en la Memoria nos dan las claves de su interpretación, aunque claro está se hallan perfilado ya algunas variantes. Se podría hacer referencia a la numeración de la sepulturas sobre la base de una estructuración más concreta del terreno y a otros aspectos adicionales que completaran la idea general que se ha reflejado anteriormente. El proyecto por tanto, parece más o menos detenido durante un plazo de cinco años, a partir de 1899 las obras se activarán y la inauguración no se hará esperar demasiado, si tenemos en cuenta la lentitud del proceso previo.

El 16 de Marzo de 1899 se iniciará la venta de solares, según decisión del Pleno del Ayuntamiento. Solares destinados a Panteones e Hipogeos de 1ª Clase. Este hecho tiene particular interés, en tanto es considerado como una de las vías de recaudación de fondos que permiten proseguir las obras en la Necrópolis. La procedencia de este capital nos remite a esos particulares que en un plazo limitado de tiempo a partir de

la compra del solar se comprometían a construir un Hipogeo o Panteón, según el caso, y que en un análisis de su actuación se revelan como los verdaderos promotores de las obras y puesta a punto del Nuevo Cementerio.

Hemos hablado del Reglamento, pero existieron varios, en los que sucesivamente se introducirían los cambios considerados oportunos. Hay que señalar que la forma de sepultura definida como nicho, ni siquiera aparecía en el reglamento, se omitía en la redacción del reglamento que podríamos considerar definitivo, su necesidad se tuvo en cuenta sólo a partir del 30 de Noviembre de 1899, momento en que se empieza a dar un proceso de adecuación a las exigencias reales de la población, con este fin se reforman algunos artículos y disposiciones (12), o se crean artículos adicionales.

Todavía en 1900 se insistía en la escasez de fondos para hacer progresar de forma conveniente las obras del Cementerio, el Ayuntamiento hacia constar que estos eran insuficientes dejando reflejado el hecho en la Sesión del 1 de Febrero. Se observa la posibilidad de un empréstito y se hace notar la necesidad de clausurar el Antiguo Cementerio e inaugurar el nuevo. Como puede comprobarse acudiendo al extracto o síntesis de los acuerdos del Ayuntamiento, en lo que al tema del Cementerio concierne, la venta de los solares se concentró durante los años 1899 y 1900. Hecho que se relaciona tanto con la previa estructuración detallada del plano, como con la carencia de fondos a la que se alude. (13)

Para cumplimentar el reglamento establecido era necesario llevar a cabo el proyecto y obras de la Capilla. Para su realización se abrirá un expediente más. Expediente que comentaremos al introducirnos en el tema de la construcción y configuración del Cementerio. Su construcción había sido tenida muy en cuenta por Joaquim Artau, en la Memoria y en el plano del Cementerio, era lógico, que el proyecto se encomendara al Maestro de Obras que había planificado todo lo demás.

N O T A S

El Nuevo Cementerio de Lloret de Mar

- 1.- Concepto el de "Modernismo" que, sin duda, será necesario matizar y acomodar al presente caso, especificando el carácter que adopta en el Cementerio de Lloret y aproximándonos en lo posible a una definición de lo que por el se entendería, pues se trata actualmente de una denominación polémica. En todo caso, nos remitimos a lo que se viene clasificando como Modernismo artístico, que no deja de situarse muy lejos de la uniformidad. Estos puntos se intentarán definir en su conjunto progresivamente, apuntándose las perspectivas que se defienden en los estudios sobre el tema de J. L. Marfany, F. Fontbona, Valentí Fiol... enmarcándolas en el presente contexto.
- 2.- Podemos subrayar el hecho de la utilización concreta de este término "disidentes", con lo que queda claro el punto de partida, y la subversión respecto a un orden establecido, que se constituye en ortodoxia, en forma de conducta y conciencia admitida como dominante y respecto a la cual toda separación o distanciamiento puede considerarse disidencia. No hace falta insistir en que el recinto que se destaca realmente y al que se dedicará mayor espacio es el primero, pues es el que se encuentra integrado en el orden social que intentaremos comentar. Por otra parte, se constituirá una Junta especial que tendrá a su cargo su administración y cuidado (Vid. Artículos 17, 18, y 19, del Reglamento Constitutivo del Nuevo Cementerio).
- 3.- Aunque se pueda tener en cuenta la posibilidad de la excepción de la no correspondencia matemática, directa y exclusiva, en todos los casos, podremos comprobar la relación existente entre el estatus social del comprador de una determinada forma de sepultura y su respectivo proyecto, es decir, la dependencia de

su situación económica reflejada en la compra de la sepultura. Sepulturas que cuando son consideradas de primera clase deberán ser construidas por el particular.

Por otra parte tampoco queremos acotar o parcelar, al hablar de pertenencia a un grupo religioso específico, la idea de práctica religiosa, ni aislarla de otro tipo de prácticas sociales, ya que una de las vías del análisis podría concretarse en el estudio de los sistemas de interacción, de la dialéctica e incidencia en sus y desde sus respectivos marcos, de las contribuciones y deudas en la perpetuación de un orden social que se desea estable. En este sentido, Salvador Giner hace referencia a la multidimensionalidad de la desigualdad social, que será sancionada por distintas fuerzas sociales, entre ellas las ideológicas (Vid. Sociología, p. 128), que citamos en su acepción amplia.

- 4.- Este planteamiento se recoge en el Artículo nº 11 del Reglamento Constitutivo del Nuevo Cementerio.
- 5.- La situación de la Capilla nos remite al Artículo 8º del citado reglamento. Otro aspecto remarcable es la insistencia en diversos artículos de la correspondencia del precio con el espacio que se elija, el precio del solar dependerá de su ubicación dentro del Cementerio, además de como es lógico, tener en cuenta la superficie, la extensión de la superficie vendida (Vid artº 11, 12).
- 6.- Sobre Joaquim Artau, Maestro de Obras, tan sólo se recoge en el texto de Bassegoda Nonell, Juan; Los Maestros de Obras de Barcelona, p. 72; el hecho de que se halla activo en Gerona en el año 1879, Respecto a sus trabajos en Lloret de Mar podemos especificar que el Proyecto de Necropolis, el Plano y Memoria de dicho proyecto presentan su firma. También se le encargaron algunos hipogeos de 2ª y 3ª clase, de los que presentó el correspondiente proyecto, fechado en Gerona a 25 de Abril de 1899. El Plano de Reforma de la Necrópolis de Lloret, es del 25 de Febrero del mis-

mo año. Se le encargó asimismo el proyecto para la Capilla del Nuevo Cementerio (16 de Marzo de 1899, Vid. Libro de Actas de las Sesiones del Ayuntamiento de Lloret de Mar); y los proyectos de la formalización de la entrada a este recinto (21 de Septiembre). Trabajó en esta misma ciudad en algunos proyectos de reforma o modificación de fachada para casas de particulares, en algunas construcciones, sobre ello Vid. el Cap. dedicado a la Actividad constructiva en Lloret de Mar (El Cambio de siglo en Lloret de Mar).

- 7.- La urgencia puede matizarse si consideramos que el Nuevo Cementerio se concibió a partir del 11 de Diciembre de 1891, hasta el 99 no iban a existir realmente las condiciones necesarias para reflejar el asunto como una de las prioridades, en las que volcar el interés. Del Expediente que recoge los trámites y disposiciones del 1891 al 1895 (entre los que se debe contar la Memoria de Artau), pasamos ya a los Expedientes formalizados entre el 1898 y 1899 relativos a la Reglamentación y resoluciones que empiezan a ser definitivas.
- 8.- La poca importancia de la población se pone de relieve indicando la inexistencia de industria, agricultura o pesca de altura, Artau nos habla de un momento de declive en todos aquellos sectores que habían sido claves de la vida de Lloret. Acerca de esta cuestión podemos remitirnos a las aproximaciones que efectuábamos al tratar el tema del Marco social en el Lloret del cambio de siglo. En cuanto a la supresión de algunas dependencias el citado Maestro de Obras se apoya en la Real Orden de 1886 relativa a Cementerios (Reglas para la construcción de nuevos Cementerios. Real Orden del 17 de Febrero de 1886. Según consta en el Anuario para 1914 de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, Sección Legislativa p. 22).

- 9.- En la Memoria Descriptiva para la Construcción de un Nuevo Cementerio (Vid. Apéndice Documental) consta una superficie total de siete mil cuatrocientos cuarenta y un metros ochenta y seis decímetros, haciéndose notar que de ella cincuenta y un metros cincuenta y seis decímetros pertenecen al predio lindante y que se añaden al terreno comprado al Sr. Bianchi. Sobre las superficies parciales puede consultarse directamente la Memoria. En está asimismo se recoge una exposición detallada del Presupuesto General de las obras, efectuado por J. Artau en Lloret de Mar a 30 de Septiembre de 1894.
- 10.- A partir de aquí debemos recordar que buena parte de la información recogida en la Memoria puede contrastarse con la procedente de las Actas de las Sesiones del Ayuntamiento de Lloret de Mar. Actas que de 1891 a 1911 han sido vaciadas en la medida de lo posible, y que asimismo se recogen en el Apéndice documental. A través de ellas, del resumen referido a 1 tema del Cementerio, se obtiene una visión cronológica bastante detallada de todo este proceso. Por otra parte, añaden nuevos datos y acuerdos que superan los límites de dicha Memoria.
- 11.- Según las disposiciones del reglamento del Nuevo Cementerio la construcción de los Hipogeos de 2ª y 3ª Clase corre a cargo del Ayuntamiento, siendo las sepulturas de 1ª clase: Panteones e Hipogeos de 1ª Clase, cuestión de los particulares (Vid. Artículo nº 12). Más tarde los artículos adicionales, redactados en Diciembre de 1899, suponen la autorización a los particulares para construir Hipogeos de 2ª y 3ª clase, al tiempo que se decide introducir una nueva categoría, el "Nicho", sepultura cuya construcción queda reservada de forma exclusiva al Ayuntamiento. Sin embargo, cuando se deja libertad a los particulares para construir la sepultura, es condición previa la presentación de un proyecto que deberá aprobar

el Ayuntamiento, no siendo factible efectuar ésta sin consulta previa. Los proyectos adjuntados al dossier documental fueron realizados a causa de la existencia de este requisito, que debía cumplimentarse antes de iniciar las obras (Vid. artículo nº 10). En cuanto a la autorización extendida para los Hipogeos de 2ª y 3ª clase se expresa bajo la condición -de que las estructuras de estos se acomoden a las elegidas por el propio Ayuntamiento, planteamiento por tanto que depende de los proyectos de J. Artau. (Vid. Artículo 1º Adicional)

12.- Nos remitimos a la transcripción de los artículos 12 y 15 del Reglamento constitutivo del Nuevo Cementerio (Artículos 1º y 2º adicionales). Vid. Apéndice documental.

13.- En principio podemos considerar que el Plano de Reforma de la Necrópolis se realizó debido a la escasez de fondos y a previsión de búsqueda de un recurso para subsanar o poner remedio a esta falta de liquidez. En este sentido, debió llevarse a cabo una rectificación sobre el plano inicial, creandose la llamada Avenida de San José que destinandose a hipogeos de 1ª clase podía solucionar en parte (venta de solares) el problema económico del Ayuntamiento. Dicha Avenida rompe con la composición simétrica estricta de ordenación del plano del Cementerio según los esquemas clásicos del XIX, sin embargo el hecho quedaba suficientemente justificado, porque se trataba por encima de todo de proseguir y finalizar las obras lo antes posible.

III. 5. CONSTRUCCIÓN Y CONFIGURACIÓN DEL CEMENTERIO

Este apartado puede iniciarse en 1896, momento en que como anunciábamos, se pone la primera piedra del Cementerio. El 29 de Junio se llevó a cabo el acto de inauguración de las obras (1), El "solemne acto" fue reseñado y comentado por la prensa local, a las noticias recogidas por "El Distrito Farnense", se sumaban, en esta ocasión, las recogidas por "El Porvenir" (2).

1896, es el momento en que se emprende la construcción, sin embargo, poder observar una evolución real de las obras nos lleva hasta 1899. La construcción que debía acomodarse al escaso presupuesto del Ayuntamiento, implicó multitud de Subastas. Subastas que permitían la contratación en las mejores condiciones, cuando no se daba el caso, de que a estas se presentaba un único solicitante del encargo. Se subastaron, las obras de la capilla (El 25 de Abril 1899, J. Artau había firmado el proyecto); las obras de colocación de sillares, (1900); las obras para la construcción de dos escaletas y una pared; la realización de la puerta de hierro para la entrada principal del recinto católico; las obras para dicha entrada (1900 - 1901)..., adjudicándose a distintos artífices, que normalmente trabajaban en la localidad. Los nombres de Juan Soliguer y José Gallart son los que aparecerán con mayor frecuencia.

De entre los expedientes de Subasta a que nos referimos y que contienen la mayor parte de la información referida a la construcción del cementerio, estudiaremos aquellos que aparecen como más significativos, Partiendo del hecho de que las obras efectuadas en 1896, fueron mínimas (3), pasamos directamente al Expediente de Su_basta para la Capilla, no sin antes observar que a cada uno de los proyectos, efectuados por J. Artau, le acompaña una relación de las condiciones facultativas que deberían regir la construcción y un pliego especificando las condiciones económicas a que se supedi-

supeditaré la misma.

III. 5. 1. La Capilla del Nuevo Cementerio (4)

El 18 de Marzo de 1899 se encargó a J. Artau la realización del proyecto para la Capilla, al tiempo que se le encomendaban una serie de Hipogeos de 2ª y 3ª Clase, el 8 de Abril se le encargaba así mismo, la portería. Los planos, presupuestos y condiciones fueron aprobados el 27 de Abril y la subasta de las obras tendría lugar el 18 de Junio de 1899, adjudicándose a Juan Soliguer. Juan Soliguer se comprometía por un total de 5.545 pts. 60 cts., a llevar a término la construcción de la dicha Capilla, comprendiendo albañilería, carpintería, cerrajería y pintura. Previamente y dado lo limitado de los fondos del Municipio se había decidido limitar las condiciones a lo mínimo indispensable, en este sentido se habla de una "Capilla escueta", en la que sólo se proyectaban, o mejor dicho únicamente se realizarían de las posibilidades ofrecidas por el proyecto, las molduras y el revocado exterior. Sobre dicho proyecto diremos que se trata de un edificio de una sola nave, sin mayor complicación, de base rectangular, supeditada a una configuración ecléctica que acomoda esquemas de un barroco popular bajo la dominante de la sencillez. En su fachada pueden verse pilastras, o más que pilastras la representación de estas en bajo relieve, coronada por un frontón semicircular, frontón curvo o de vuelta redonda, presenta en la puerta de entrada un remate a modo de gabléte.

Juan Soliguer terminó las obras efectuadas como contratista el 24 de Noviembre de 1899, sin embargo ello no quería decir que estas se hubiesen finalizado por completo. El 26 de Diciembre de 1901 se decidirá concluir definitivamente esta edificación. En la Sesión del 1 de Febrero de 1900 se había acordado la compra de una campana y de los ornamentos considerados necesarios para el altar de la Capilla, ya que por aquel entonces la inauguración

del Cementerio no podía hacerse esperar más. La concesión de la construcción del recinto debía ser efectuada también por Juan Soliguer, este bajo la guía del proyecto de J. Artau será el encargado de la construcción de una serie de pilastrones o pilares complejos formados por varias pilastras adosadas unas a otras y rematadas por unos jarrones en barro cocido de configuración particular, responden a los tipos que habían coronado las llamadas columnas funerarias. Columnas que Daviler (5) recoge entre las columnas extraordinarias o simbólicas. La particularidad que más se destaca es la voluntad de imitar el fuego, las llamas en materiales no muy propensos a favorecer esa idea. Interés por el fuego, por la luz que se concretará en algunas sepulturas de particulares y cuya ascendencia en el marco de los ritos que acompañan a la muerte tiene una gran tradición. El jarrón es un motivo muy conocido que multiplica sus posibilidades tanto en el Barroco como en la arquitectura de ascendencia clásica o clasicista. Voviendo a la capilla deberemos subrayar la coincidencia del tipo de construcción con la que representan estos sectores de cierre de la parte anterior del Cementerio.

Nos hemos referido al 26 de Diciembre de 1901, en ese momento el cementerio ya se había dado por inaugurado y , sin embargo la capilla restaba por concluir de forma definitiva. Como hecho previo, a pesar de todo, sí se le habían dado algunos retoques, el 12 de Septiembre se encargaba al establecimiento de cerámica de D. Pablo Arpi i Gali la realización de jarrones, cruces y adornos para el Nuevo Cementerio. La cruz y el emblema de la portería, así como la cruz que remata la fachada de la capilla. Todo formó parte de los preparativos de apertura de la Necrópolis que se acordaría el 2 de Octubre de 1901. Podemos considerar a Pablo Arpi i Gali el autor de la mayor parte de los trabajos complementarios, efectuados en barro cocido y que decoran algunos puntos del Cementerio, entre los que se contarían los jarrones citados más arriba.

El 23 de Octubre de 1902 se transmitía la noticia de que los descendientes de J. Soliguer estaban a punto de terminar las obras de la capilla. Mientras esta se concluía se habían adelantado los trabajos en otras zonas del cementerio, hecho que nos permitirá alcanzar el día clave de la inauguración antes de ultimar los detalles

de ésta. La recepción definitiva de la capilla y de la sacristía nos llevaría, incluso hasta Abril de 1903.

A cerca de los materiales y condiciones de su construcción fueron bien especificados por Joaquim Artau en el documento que contiene las condiciones facultativas que debían regir en su ejecución y en la de la Portería (6). Destacaremos tan sólo el carácter de la bóveda de la edificación que implica la continuidad de una tradición en las formas de construir.

III. 5. 2. Los Proyectos de Entrada y el Avance de las Obras.

El proyecto de entrada a la Necrópolis fue realizado por J. Artau (14 Diciembre de 1899), éste lo presentó y fue aprobado en la fecha que antecede. Asimismo presentó el proyecto para la puerta de hierro de la entrada (1 - Octubre de 1900) y el plano de escalera para la entrada y el destinado a la zona central frente a la capilla (10 de Noviembre de 1900). Proyectos que también serán aprobados y sacados rápidamente a Subasta.

La realización de la puerta de hierro se concedió a Luis Grau, cerrajero de Blanes, que hizo una propuesta que mejoraba la de los cerrajeros de la localidad, Pedro Schilling y Narciso Paltré. El 21 de Enero de 1901 se firmaba el acta de recepción de la obra que ya se encontraba en la Necrópolis.(7) Podemos recordar que el 3 de Noviembre de 1900 J. Soliguer había concluido ya las obras para la entrada al recinto. En esta fecha se formalizarán los proyectos de las escaleras de la entrada principal y la central del Paseo que conduce a la Capilla. Obras que fueron adjudicadas a José Gallart, contratista que las terminó en Marzo de 1901. (8). La realización de las escaleras coincidió con la de una pared de contención de tierras que iba del Hipógeo Hé 1ª Clase nº 1 al Hipógeo nº1 de 3ª clase. El 15 de Febrero de

1901 se había confirmado la recepción definitiva de las obras de entrada, efectuadas por J. Soliguer (9).

En resumen, entre 1900 y 1901 se concentran las actividades, la realización y puesta a punto de buena parte de las obras del cementerio, la apertura es ya un hecho inminente y el avance parece querer acelerarse con ese motivo. La construcción de hipogeos y nichos también ha progresado, y por fin, la Necrópolis parece reunir los requisitos de la inauguración.

III. 5. 3. La Inauguración del Nuevo Cementerio

Programada el 3 de Octubre de 1901, tendría lugar el 2 de Noviembre del mismo año a la una y media de la mañana, hora en que se acudió al cementerio para proceder a su bendición y demás actos conmemorativos del hecho. El cura-párroco D. Francisco Magí fue el encargado de la mayor parte de la ceremonia (10), no puede decirse que en este caso la lejanía fuese un problema.

A partir de aquí podremos empezar a movernos en un terreno distinto, se trata de las sepulturas encargadas por particulares, la cantidad de información directa de que se dispone es por supuesto mucho menor, no se consigna siempre el autor, y en muchos casos los datos hacen referencia tan solo al propietario de la tumba... (documentos oficiales), en contraposición ofrecen muchas otras perspectivas en que fijar las pautas de aproximación. En tanto que monumentos particularizados e individualizados cada una de ellas nos adentrará en una nueva realidad, que perteneciente a un mismo conjunto, factor que tampoco merece ser despreciado, utiliza un vocabulario que conecta con las ideas de una determinada ordenación, con los contenidos que subyacen o afloran en cada uno de los lenguajes utilizados.

Para percibir la importancia que tenía la "edificación" de las sepulturas podemos retroceder a aquel otro acto inaugural que tuvo lugar el día en que se puso la primera piedra del cementerio (29 de Junio de 1896). El discurso que pronunció D. Salvador Macià nos parece significativo en este sentido. Después de demostrar cuan importante era la Necrópolis por ser fruto, o por

conllevar una idea profundamente filosófica y cristiana, que recuerda lo efimero de las cosas de éste mundo aludiendo a nuestra inmortalidad más allá de este destierro (y con ello define más de un programa iconográfico), y después de observar que allí iban a dormir "el sueño de la muerte"..., concluirá "Nuestra moderna civilización, en medio de su materialismo y de sus pujos de indiferentismo, conserva también la sagrada y venerada tradición, construyendo hermosas Necrópolis donde se levantan preciosos sepulcros bajo diferentes denominaciones".(11) No se puede olvidar la importancia que habían ido adquiriendo las Necrópolis barcelonesas, sobre todo el Cementerio de Monjuïc de historia reciente (12).

NOTAS

III. 5. Construcción y configuración del Cementerio

- 1.- Según consta en las Actas del Pleno del Ayuntamiento de Lloret de Mar (Sesión del 29 de Junio de 1896).
- 2.- "El Porvenir", Lloret de Mar, nº1 (Año I), 5 de Julio de 1896 (Suplemento, p. 3). Propiedad de Esteve Fàbregas i Barri.
- 3.- Según consta en las Actas, Sesión del 29 de Junio de 1896 se adjudicó una pequeña parte de las obras en subasta pública del 21 del mismo mes, al Maestro albañil Juan Soliguer. Entre los expedientes consta el que hace referencia a una pared de 10 m.³
- 4.- La información en que basamos este apartado procede del Expediente de Subasta para la Construcción de la Capilla del Nuevo Cementerio (Archivo de Lloret de Mar). Vid. Apéndice documental
- 5.- Vid. Daviler, A. G., Cours d'Architecture... qui comprend les Ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures & descriptions de les plus beaux batiments, & des ceux de Michel Ange, plusieurs nouveaux dessins, ornements & preceptes, contenant la Distribution, la Décoration, la Matière & la construction des edifices..., Paris, MDCCX. , Pl. 93, p. 309.
- 6.- Vid. Condiciones Facultativas que deben regir la ejecución de las Obras de la Capilla y Portería del Nuevo Cementerio. del Expediente para la Construcción de la Capilla. El proyecto general de la fachada podría relacionarse con el que el propio Joaquim Artau, efectuó para la propiedad de Nicolas Font (C/ de San Carlos/Travesía de San Pedro, chaflán), obra posterior (20 -Octubre- 1903).
- 7.- Vid. Proyecto de Entrada a la Nueva Necrópolis (Archivo Municipal de Lloret). Apéndice documental. En este documento

se recoge el Presupuesto para la puerta de hierro forjado, en el se detallan los materiales, las características, los elementos que debían constituir-la.

- 8.- Vid. Expediente de Subasta de dos escaleras y una pared para el Nuevo Cementerio (Archivo Municipal de Lloret de Mar), Apéndice documental.
- 9.- Vid. Expediente de Subasta para la Entrada al recinto Católico del Nuevo Cementerio.
- 10.- Según consta en el Acta del día 2 de Noviembre de 1901, de las Sesiones del Pleno del Ayuntamiento.
- 11.- "El Distrito Farnense", Lloret de Mar, nº 158, 5 de Julio de 1896, p. 2
- 12.- Sobre el Cementerio de Monjuich puede citarse el estudio de Solé Susque', Carmen, Algunos aspectos de la escultura funeraria en el cementerio de Monjuich de Barcelona (Septiembre de 1976 - Junio de 1977), inédito, estudio que hemos podido consultar gracias a la autorización concedida por su autora.

III. 6. LA INTERVENCIÓN DE LOS ARQUITECTOS

Los Panteones e Hipogeos de 1ª Clase fueron encomendados a arquitectos, en su mayor parte; sin embargo la participación en primera línea de estos no desmiente el interés de algunas esculturas efectuadas bajo su dirección.

Los encargos a arquitectos pueden considerarse constantes a lo largo de toda la primera década del siglo. Si se estudia la cronología de sus intervenciones habra que tener en cuenta que Gallissà y Puig i Cadafalch serían los primeros en llevar a cabo proyectos para la Nueva Necrópolis. De inmediato, aparece un proyectista más Vicente Artigas Albertí y en el curso del mismo año (1903) Bonaventura Conill i Montobbio se suma al grupo. Los dos últimos continuarán trabajando en el Cementerio de forma regular y la mayor parte de las obras que configuran el conjunto serán por tanta, parte importante de su producción. En 1905 aparece un nombre que añadir a la lista de los citados: Ramón M^ª Ruidor, arquitecto. Participa, en este caso de forma puntual, dejando la huella de un proyecto para Panteón.

El registro de la intervención de los arquitectos para el periodo que abarca los años 1901 - 1912, aproximadamente, se cerraría con la obra de Ramón M^ª Ruidor (en lo que a novedades pertoca, claro está). Conill i Montobbio y Artigas Albertí continuarían trabajando para la Necrópolis, lo que nos lleve a plantear la existencia de algún tipo de relación con la villa no sólo de B. Conill, sino también en el caso de V. Artigas. Por otra parte será la obra de B. Conill, arquitecto con raíces en Lloret de Mar, la que limita el margen superior de la cronología apuntada, en 1912 aún no ha abandonado el tema de la Necrópolis. Habrá que esperar a 1923 para que se presente un nuevo proyecto para Panteón y se plantee la intervención de J. U. Roig.

En definitiva, cualquier trabajo en la Necrópolis tiene un valor puntual, hecha excepción de los de B. Conill y V.

Artigas que forman un espectro verdaderamente representativo. Ello sin omitir que las obras de A. Gallissà y J. Puig i Cadafalch, en parte, porque son las que abren o inauguran el Cementerio en el terreno de las sepulturas exentas, en parte porque hay que considerar su propia consistencia y la significación de sus autores en el panorama de la época. La relación existente entre ambos arquitectos es bien conocida y no puede extrañar que ambos trabajen conjuntamente (hasta cierto punto), que ambos realicen para el mismo centro y en el mismo momento unos proyectos para Panteón que comentaremos más adelante. En ese punto en que la muerte de A. Gallissà está cercana y en que el influjo que este ejerció sobre Puig i Cadafalch se muestra como una evidencia. Puig escribía "La mort d'en Gallissà ha sigut per Catalunya una pèrdua immensa, pèrdua molt superior aque's morissin tantas dotzenas d'inútils milocas com per aquí fan la viu viu; molt més grossa que si desapareixessin deu o dotze primeras firmes comercials; molt pitjor que si enmudissin una dotzena d'eloqüents polítics o dos dotzenas dels nostres sabis" (1).

Ya sabemos que un capítulo a estudiar en la creación de Puig i Cadafalch es el que situaría la producción del mismo en Lloret de Mar, incluyendo el Panteón nº 4 y las obras de Sant Pere del Bosc. Al tratar algunos de los aspectos de las obras de este último conjunto, hemos sugerido algunos de los lazos de Puig i Cadafalch con la villa, hay que apuntar también los que pueden fijarse a través de la figura de B. Conill. Este arquitecto conoció a Puig i Cadafalch en la Escuela de Arquitectura, cuando Puig estudiaba el último año de la carrera, es decir hacia 1891 (2). Conill empezaba sus estudios justamente cuando Puig estaba a punto de darlos por finalizados. Conill no ocultará la admiración que aquella personalidad le despertara, y en un artículo publicado en 1902 dejara constancia del hecho (3) : "Fijeme en él -como era natural- y lo que desde el primer momento me llamó la atención, y

aún hoy me maravilla, fué su vertiginosa actividad: una actividad inverosímil, para mí desconocida hasta entonces". Hay que tener en cuenta que en aquella etapa B. Conill tenía 15 años y Puig i Cadafalch tendría unos 26. En ese mismo plano tampoco sorprenderá a nadie que las intervenciones de Conill se retrasen un poco respecto a las de Gallissà y Puig i Cadafalch. Lo mismo sucede con Vicente Artigas que hasta Septiembre de 1900 no recibiría el título de arquitecto. En lo que a Gallissà (1861 - 1903) se refiere, había obtenido el título con mucha anterioridad, el 19 de Febrero de 1885, y el proyecto para el Panteón nº 6 de Lloret puede considerarse entre sus últimas obras.

No vamos a detenernos en las aportaciones de Gallissà y Puig, mucho más conocidas que las de Conill o Artigas, nos referiremos al carácter de sus obra al tratar en concreto sus proyectos para la Necrópolis. Es decir, este marco no sería suficiente, o implicaría un reduccionismo excesivo intentar acotar brevemente la aportación tanto de Gallissà (en vía de estudio y profundización), como la de Puig i Cadafalch, sin reunir nuevos datos. (4) En consecuencia y teniendo presente la cronología de los Panteones nº 6 (1901), según proyecto de A. Gallissà, y nº 4 (1902), según proyecto de Puig i Cadafalch, pasaremos directamente a las intervenciones de Vicente Artigas Albertí y de Bonaventura Conill i Montobbio, trabajos que fueron los realmente definitivos del Cementerio en tanto que "Cátalogo" de sus respectivas arquitecturas.

Con todo y antes de pasar adelante observar que un concepto parece transmitirse de unos a otros, aquel que supone o concibe a partir de la arquitectura, la necesidad de regir y ordenar el resto de las Artes. Era necesario remarcar el papel de dirección que correspondía a la arquitectura, el arquitecto debía ser el coordinador de toda obra en la que se solicitase su participación. Puig i Cadafalch escribía: "El no ser la arquitectura obra individual constituye otra dificultad para dar á entender al común de las gentes en qué consiste el valor artístico

de la obra arquitectónica y qué plaza ocupa el mérito del autor en esta labor colectiva de la creación de una nueva fase dentro de la solemne evolución de la colectividad, dentro la marcha lenta y magestuosa del arte social por esencia..." (5). Pueden retenerse estas frases para contrastarlas con las que más adelante pronunciará B. Conill a cerca de la relación de arquitectura y sociedad. Puntos de contacto que ya vemos reflejados aquí en tanto se habla del carácter colectivo de la arquitectura y de su repercusión en el marco social. Y al mismo tiempo, implicar el carácter colectivo de la arquitectura y su papel fundamental en los momentos de renacimiento de las artesanías; como no recordar el papel aglutinador de los talleres del "Castell dels tres Dragons", punto clave de la incidencia de L. Domènech i Montaner, y sin duda, de la de su figura aliada, A. Gallissà. Pero, hemos interrumpido el discurso de Puig i Cadafalch, y la conclusión del párrafo no carece de interés: "... del arte social por esencia, que, más que otro alguno, es obra, no de un hombre ni de un momento, sino de pueblos y generaciones" (6). Surge aquí el tema del "alma colectiva" que introduce en la arquitectura una especial trascendencia a la que se ha referido A. Cirici (7), justifica tanto unas determinadas formas como una bien determinada estructura social. Se podría hablar de un orden que hay que respetar, dicho orden es el que perpetuaría, según este mismo autor, la "mentalidad terrateniente" a que pertenecen las obras de Puig i Cadafalch que hemos comentado. Sin embargo, si bien el contacto con la obra de Puig tan sólo se retiene en esta primera etapa, podremos enlazar todavía con la "mentalidad cívica" de la que habla Cirici a través de la personalidad de B. Conill y su pensamiento sobre estética y arquitectura, sobre el Arte en general.

Llegaremos a aquel momento en que es difícil entrever los límites, las fronteras que separarán Modernismo y Novecentismo, hecho que es lógico, pues si ambos periodos se comunican habrá que contar con el poder de decisión propuesto desde las

aspiraciones de cambio generales y con las posibilidades de recurrencia y estabilización de algunos de los esquemas del periodo anterior. Esquemas, e incluso ideales, que más o menos filtrados y "regularizados" ofrecen la nueva imagen con que se inviste el "Noucentisme".

III. 6. 1. Vicente Artigas Albertí

Los estudios sobre este arquitecto que obtuvo su título en Septiembre de 1900, son inexistentes e incluso las referencias a su obra pasan por ser realmente escasas. Si descartamos las informaciones extraídas del Anuario de Arquitectos de Cataluña, de la asociación de Arquitectos, y las que puedan recogerse en la Revista "Arquitectura y Construcción" (8), sus trabajos son totalmente desconocidos o como mínimo no se han dado a conocer. Cuando se ha hecho referencia a alguna de sus obras en el Cementerio de Lloret de Mar ha sido para atribuírsela a Bonaventura Conill i Montobbio. Y es en este centro donde se concentraron una serie de obras características del Arte Funerario y que nos permiten saber algo más entorno a la evolución y desarrollo de su producción a lo largo de la primera década del siglo.

Vicente Artigas Albertí había nacido en 1876 (muere en 1963) (9), pertenecía a la misma generación que B. Conill, algo más joven que éste recibía el título de arquitecto dos años más tarde, y sería nombrado ayudante meritório para la Academia de Bellas Artes de San Jorge en el curso 1919 - 1920 (10).

La primera época de su producción como arquitecto recoge las tendencias de un cierto Eclecticismo con predisposición hacia el "Art Nouveau" que amoldaba a las necesidades de la arquitectura barcelonesa del ensanche temas barroquizantes o ligados a algunos aspectos de lo "rococo". La dimensión decorativa y el alarde floral y vegetal serán dos premisas que va a tener

muy en cuenta. Esta etapa de su producción puede conectarse con una de las vertientes de la producción de E. Sagnier, el espectro conocido de su obra es mucho más amplio y en este sentido los elementos de su arquitectura se escriben en diversos periodos, siempre cercanos al Eclecticismo. En concreto, la conexión puede efectuarse a través de aquellas producciones que se han visto como una "subversión conformista de los esquemas del barroco francés" (11), es decir de aquellos planteamientos que sin alejarse en exceso de las posibles expectativas del destinatario, sin romper los códigos, introducen alguna nueva formulación. El proceso favorece la aceptación. Gillo Dorfles recuerda que ya D. Hume había establecido dos constantes: "novelty" y "facility", el equilibrio entre ambas es la resultante que parece ser exigida: "el público siempre quería lo nuevo, pero algo nuevo que pudiese descifrar" (12).

En todo caso, veremos en cada una de las sepulturas proyectadas por Vicente Artigas el detalle de aquella tendencia, asimismo podemos remitirnos a los citados análisis de Hipogeos de 1ª Clase y Panteones para intentar establecer algunas de las colaboraciones, algunos de los trabajos que pudieron posibilitar el acabado de la obra diseñada por Artigas. Seguidamente ofrecemos la relación, por orden cronológico, de las producciones del arquitecto en la Nueva Necrópolis de Lloret de Mar:

1902 - 1903

- Panteón nº 7. Propiedad de Josep Cabañas Puig.

1904

- Hipogeo de 1ª Clase nº 7. Propiedad de Mercè Masferrer Vdª Pujol.

1908

- Hipogeo de 1ª Clase nº 20. Propiedad de Francisca y Cristina Durall Maig

1909

- Hipogeo de 1ª Clase nº 16. Propiedad de Concepció Casanovas Macià.

III. 6. 2. Bonaventura Conill i Montobbio

Bonaventura Conill (30 de Agosto de 1876 - 15 de Julio de 1876), es el arquitecto que mayor número de sepulturas exentas proyectó con destino al Cementerio Nuevo de Lloret. (13)

Con raíces en Lloret y también en Milán, B. Conill, centró gran parte de su actividad en la villa de la provincia de Gerona, aunque la relación con Barcelona fue constante. Mejor dicho, residió en Barcelona durante la mayor parte de su vida, permaneciendo en verano en Lloret de Mar, población que definía al decir: "D'aquesta hermosa vila, d'aquesta vila que ha sigut el breçol de mos passats, el lloc aon tinc els records sagratissims d'aquells que jo més he volgut..." (14). En esta misma población nos descubre a uno de sus Maestros, a su "Maestro", y para Conill esta palabra tenía verdadera significación, se trata de la figura de Mossén Narcís Domènech con quién en el transcurso de los veranos el arquitecto repasaba sus lecciones. Bastante antes, por supuesto, de recibir el título que lo acreditaba como tal. Título que le fue concedido el 17 de Agosto de 1898 según el Anuario de la Asociación de Arquitectos. Estudios que él iniciaba justamente cuando Puig i Cadafalch concluía (1883/1884 - 1890/1891), por tanto el periodo en que frecuentó la Escuela de Arquitectura es el comprendido entre los cursos: 1890/1891 y 1897/1898. Años clave que sitúan su etapa de formación como arquitecto, en ellos coincidiría como sabemos con Puig i Cadafalch, y también con Vicente Artigas. Hay que recordar que en aquel momento L. Domènech i Montaner

era Catedrático de la Escuela de Arquitectura y ejercía su influencia sobre algunos discípulos, ahora bien los pasos dados por B. Conill no van a ser los mismos que definen la aportación de Puig i Cadafalch. Si en la etapa a que nos referimos éste último optará por el detallismo y la precisión de la cita referida a la Historia del Arte (conexión con A. Gallissà), Conill irá decantándose hacia otras versiones de la arquitectura. Antes de concluir la carrera presentó un Proyecto de Museo de Historia Natural para una capital de Provincia, que se encuentra integrado por una Memoria manuscrita, una reseña histórica, y una descripción del proyecto (15), responde a un trabajo efectuado para el curso 1896 - 1897. A pesar de la admiración que despertaron en él algunos de los arquitectos o futuros arquitectos que conoció durante la carrera, ninguna iba a superar a la que sentiría por Antoni Gaudí. En los años que seguirían establecería amistad con Gaudí y frecuentaría a menudo el taller de éste en la Sagrada Familia. Pero su personalidad no debe concebirse anclada totalmente en Barcelona, los viajes van a ser parte fundamental de su formación.

Titulado en 1898 por la Escuela de Arquitectura de Barcelona iría a completar su formación en Alemania, donde estudiará y desarrollará los conocimientos adquiridos en su ciudad natal. Preocupación por la enseñanza va a ser una de las pautas esenciales que nos aproximan a ésta figura, los métodos, los sistemas, las previsiones, la misma planificación y financiación de todo tipo de estudios serán ideas y problemáticas que surgen de forma regular, con frecuencia, en cualquiera de sus escritos. Interés, por otra parte, que coincidía bien con las expectativas que iría abriendo el nuevo siglo, con los deseos de planificación y regulación de la enseñanza que tendrían también lugar en el programa "Noucentista". Pero ciñéndonos al caso de la Arquitectura y a lo que afectaba a B. Conill más directamente, podemos recurrir a una de sus afirmaciones: "Para utilizar el título de arquitecto ha sido necesario

empezar de nuevo nuestros estudios". La preocupación totalmente remarcable por la educación y la cultura le llevaría a advertir: "Es preciso tener muy presente que sin educación y cierta cultura superiores, son absolutamente inútiles las leyes: un pueblo inculto, ignorante y embrutecido, será siempre un pueblo de esclavos" (16). En esta perspectiva es comprensible su adhesión y participación en el clima, en el mundo cultural del momento, el cambio de siglo era una época que abría gran cantidad de expectativas, y no se podía permanecer con los ojos cerrados ante semejante eclosión. Del movimiento "Modernista" al "Noucentista", podemos considerar a esta figura como una de aquellas que favorecieron hasta cierto punto una fusión sin excesivas rupturas, jugaron un papel integrador en los primeros años de transición para olvidarse más tarde de lo que fuera el "estilo 1900". Acababan la carrera en el momento en que se habían desencadenado ya las manifestaciones claves del "Modernismo", no queremos decir que este se hubiese acabado ni mucho menos, pero sí que las bases de su irradiación, las bases de su continuidad y el perfil y contornos de lo que sería el carácter del estilo, tenían ya sus artífices. La continuidad, la pervivencia durante las primeras décadas del XX seguiría la inercia marcada por estos. Bonaventura Conill optó en aquella ocasión y si bien se le considera como uno de los seguidores de Gaudí, un claro representante de la línea Gaudinista, hay que tener en cuenta, que su clasificación puede ser mucho más compleja si atendemos a su pensamiento, o a las ideas que se desprenden de sus escritos. Escritos que fueron más abundantes de lo que podría parecer a simple vista. Por otra parte, su producción no sería siempre estrictamente fiel a Gaudí, su arquitectura no ha sido estudiada y por tanto es difícil precisar sobre ella, pero en lo que a las obras o sepulturas del Cementerio de Lloret respecta, existen muchos otros caminos, muchos otros lenguajes confluyendo en la obra

del mismo arquitecto.

Entre los aspectos de la actualidad a los que se adhiere la figura de B. Conill hay que anotar aquel que tuvo gran repercusión en la época y que se desarrolla entorno a la personalidad de Wagner. Aficionado a la Música, nuestro arquitecto no permaneció al margen del concierto wagneriano.

A sus estudios en Alemania hay que añadir el interés por publicaciones y Revistas procedentes tanto del área germana como de Inglaterra y Francia (17). Recibió también de forma constante la Revista publicada en Barcelona "La Ilustración Artística" (1885-1915), ejemplares que conserva la familia del Arquitecto, y que en todo caso, nos remiten a una de las fuentes de información que de forma regular tuvo B. Conill a su alcance, siendo asimismo lugar en que se reúnen buena parte de los textos e ilustraciones que reflejaban la inquietud del periodo.

Una vía más de aproximación a B. Conill, aunque no es necesario aclarar que todas sus facetas deben interrelacionarse y que la dependencia existente entre ellas es la base de la imagen global que intentamos reflejar, es la que se deduce de sus ideas políticas. Ideas que a veces llegan a contraponerse y se resuelven en su carácter paradójico. Lógicamente no es posible sintetizar aquí los canales de un pensamiento político, ni de una ideología que debió evolucionar y matizarse con el transcurso del tiempo, dando forma a esos puntos de fricción que a veces parecen insinuarse. Sin embargo, no estará de más apuntar algunas de las observaciones del propio arquitecto, que añaden una serie de datos sobre su ideal socio-político, ideal del que necesariamente habría de participar, o mejor dicho, en el que necesariamente tendría cabida la arquitectura, y por supuesto, el arte en general. En primer lugar habrá que hacer notar la opción, decididamente opuesta al centralismo asumida por B. Conill. En una visita a Tarragona, como consecuencia de ésta escribía: "Els Tarragonins, tots ells persones rectes y ilustrades, eren, com a bon catalans, decididament

autonomistes, però no'ns volgueren amagar la por que'ls feya'l centralisme barceloní" (18). Este escrito de 1906, concluye advirtiéndolo a aquellos que no debían preocuparse por el centralismo barcelonés "sinó dintre l'actual règimen centraliste" (19).

En otro de sus textos, anterior al citado (1902 - 1903), y que en su día tuvo la forma de un discurso, el arquitecto ponía como ejemplo los regímenes de aquellos países que califica de liberales: "L'Imperi alemany, el regne de Inglaterra, i les republiques d'Estats Units i Suïça, aon no sols les regions gosen d'una completa autonomia, sinó que autònomicament s'administren l'ensenyança i altres institucions." (20), para pasar a contraponerlo con la situación española: "Ben al revés de lo que passa aquí, aon al sentir parlar d'autonomia, els politics espanyols s'esgarrifen com si sentissin renegar, excepció feta de l'unic d'ells que, en mon concepte, fou, amb tot i ses equivocacions, venerable i honrat Parlo de D. Francisco Pi y Margall." (21). No sabemos cuales serían las equivocaciones de Pi i Margall, según B. Conill, "equivocaciones" que serían de gran interés para definir la aspiración autonomista del arquitecto, sin embargo tan solo la admiración por F. Pi i Maragall aparece de por sí como bastante significativa.

Conill parece compartir las aspiraciones catalanistas, abscribiéndose plenamente al movimiento según las pautas que lo caracterizaron en su momento, en la vertiente del Catalanismo que sería encauzada por la Lliga. Sin embargo, en todos sus escritos la voluntad autonomista se plantea en función de un desarrollo integral de la cultura. A todo ello deberá contribuir la arquitectura y el sistema para alcanzar los fines deseados será la asociación desde la base, porque el Estado, el gobierno es visto como el enemigo que hay que vencer, como mínimo la desconfianza respecto a las posibilidades que este pueda ofrecer es absoluta. "Persistiu en vostra obra de progrés! Recordeu que les nacions més

avençades són les que tenen més associacions! Infilteu-vos de l'esperit d'associació, que ho es de tolerancia i sacrifici". (22)

La asociación será por tanto la forma de aglutinar poderes, el sistema que permita ejercer presiones o alcanzar un determinado estatus de libertad y fortaleza. Mas adelante se interesará por la economía, escribiendo también sobre el tema.

En cuanto al sistema de creencias religiosas se integra, sin duda, en el marco del Catolicismo que profesó a lo largo de su vida, se le describe como a un hombre religioso, carácter que podríamos asociar al de la figura de Gaudí tan querida por B. Conill (pertenecería a la asociación de la Sagrada Familia). Con todo, en este contexto, van a tener especial interés dos puntos, el referido a su concepto de lo que debía implicar la arquitectura en el marco social y aquel que situa la vertiente teórica desde el tratado y estudio de las leyes internas que deben regir el Arte, en cierto modo los fundamentos de su visión Estética. Estética que no quedará desligada de los conceptos de Verdad y en la que predomina fundamentalmente la derivación ética, en la versión positivizada de dicha "ética". Nos referimos a aquella doctrina estética que acepta la ley, la ética sin cuestionar éstas, sin rechazarlas, rechazo que se ha interpretado también como una toma de posición que no quedaría desmarcada de la ética en un sentido o acepción más amplia.

III.6.2.1. Educación, Arquitectura y Sociedad.

Ya tenemos idea de la importancia que B. Conill concedió al factor educativo, pero para comprender mejor el papel que este debía desempeñar nos remitiremos al discurso citado ya en otras ocasiones : El Meu Mestre. Conill habla en él de tres tipos de enseñanza la estatal (23), la religiosa y por fin "ens queda la 3ª de les tres que he dit que anava a estudiar. L'ensenyança laica particular, que , en principi i en mon pobre concepte, es la millor de totes" (24). Ahora bien, situaba este tipo de en-

enseñanza muy lejos de las posibilidades de la situación en que se vivía. El ideal no era en ese sentido posible como resolución inmediata y el esfuerzo por invertir y crear instituciones que impartieran el tipo de educación derivado de un sistema laico no estatal se concibe como una vía estancada sino se procede a un cambio más general del sistema, empezando por la descentralización y la creación de asociaciones. El miedo del Estado central a la autonomía, como causa de su propia debilidad es la razón que Conill alega al estado de la cuestión, el arquitecto antepone el interés de la enseñanza impartida por la iglesia a la del Estado, que sigue siendo el origen de su disconformidad, en caso de que no se proceda a consolidar la tercera alternativa.

En este mismo campo, pero aludiendo a los métodos y sistemas de enseñanza, a la práctica de esa enseñanza, Conill destaca la importancia del material de base, delimita el carácter de "instrucción" y "educación", el sentido de síntesis..., para dar una gran importancia a la ejemplificación de todo concepto que se pretenda comunicar. En el caso de la Historia del Arte, que sería sin duda uno de los campos que despertó con mayor intensidad su interés, recomienda ante todo el estudio de las obras directamente "perquè l'art no s'enten ni s'ensenya amb regles ni amb paraules, sino amb exemples" (25).

B. Conill llevó su teoría sobre la educación, su preocupación por la práctica educativa a aquella otra práctica que ocupó de forma central su actuación, aunque de esta no dependería básicamente su economía (26): la arquitectura. B. Conill participó en el Congreso de primera enseñanza de Barcelona efectuado en 1910 con una ponencia o tema titulado Condiciones que deben reunir los edificios escolares.

La educación y la cultura aparecen como solución ideal que supere todo conflicto interno en el país y permita hacer frente a las instancias centralistas (27).

Su concepto del papel que debía jugar el Arquitecto en la reorganización de las asociaciones gremiales y profesionales, en las "industrias artísticas", nos dará la pauta de muchas de sus actuaciones y en particular, de su intervención en las obras del Nuevo Cementerio.

El arquitecto será el organizador, ordenador y programador de otras colaboraciones. No podemos pasar por alto la idea de Arquitectura y arte implicado en esta; más allá del Arte aplicado (28), superpuesto, se opta por el ideal de un proyecto conjunto. Nos interesa subrayar el tipo de actividad del arquitecto en este proceso, pues nos plantea una de las explicaciones más verosímiles del sistema de trabajo de B. Conill en los Panteones e Hipogeos del Cementerio de Lloret de Mar. Ya en 1909 se quejaba de la intervención de ingenieros, contratistas, de los "llamados decoradores", de los industriales, y en definitiva, de artistas de todo género, en la realización de tareas que según él correspondían al arquitecto. En el mismo texto señala: "Nosotros debemos ser de un modo principal los directores de las artes e industrias que en la construcción intervienen", siendo el director sinónimo de educador (29). El arquitecto será el verdadero "creador", el proyectista, a través del cual se traduce al sistema artístico lo que era producción artesanal. Ahora bien, no era esta su aspiración máxima, Buenaventura Conill va más allá de estos planteamientos en su reivindicación del papel que debe jugar el arquitecto en el marco social. Y explica la situación presente de esta profesión, su ineficacia en función de los fines y las metas que se le encomiendan, "porque jamás ejercimos (— Los arquitectos—) de directores de la sociedad, como lo exige nuestra misión" (30). El Arte pasa desde su óptica a primera línea, la "misión" del arquitecto debe comprometerse debe inscribirse en la búsqueda de alternativas que decidan y sancionen el hecho social. El Arte tiene la obligación de incidir directamente, de ser trascendente, sobre y en esa sociedad de que depende. Direc-

tor de la sociedad, el arquitecto, pasa por ser "educador", figura a la que quedan enfrentados el "arquitecto-industrial", "el arquitecto-erudito", el "arquitecto-burócrata" o el comisionista, desplazados todos ellos de la vía positiva que haría del arquitecto el hombre de Ciencia y de Arte, el "educador" del que nos habla B. Conill i Montobbio.

"Es preciso tener en cuenta que Cataluña fue la única zona peninsular que inició el proceso de industrialización paralelamente a Europa y que vivió íntimamente el cambio esencial de estructuras que comportó la Revolución Industrial"(31). En contrapartida no podía faltar el movimiento de revalorización de las artesanías que había tenido en Inglaterra una de sus primeras versiones. Algunas de las premisas de la doctrina morrisiana y de las "Arts and Crafts", se verán reflejadas en el pensamiento de B. Conill. El interés por el diseño, por la obra bien realizada, perfectamente acabada, controlada de inicio a fin en un sistema de producción artesanal, la importancia concedida al arte en el desarrollo armónico de la sociedad son evidentes puntos de contacto. Las contradicciones clásicas que aparecen en la teoría de W. Morris, cuando se trata de observar las relaciones que se establecen entre producción y consumo, entre coste de lo producido de forma artesanal y capacidad adquisitiva de amplios sectores de la base social, podrían transferirse a nuestro contexto, siempre que queden matizados varios aspectos. Si bien B. Conill considera que "la máquina a trastornado al mundo" (32), no renuncia totalmente al fenómeno industrial. Se trata de contribuir a la resurrección de los "antiguos gremios", pero de una resurrección adaptada a nuestra época. Y añade: "Estamos en condiciones de ser un gran pueblo industrial, de pequeñas industrias eminentemente personales y artísticas en todo el litoral Mediterráneo, y de grandes industrias en el resto de España"(33). Las escuelas de las "Artes y Oficios" serán uno de los pilares a consolidar, una de las asociaciones a promover con

mayor empeño. El arquitecto deberá fomentar todas aquellas asociaciones en las que puedan formarse los operarios que intervienen en la construcción, aunando su esfuerzo para que sea factible la difusión y extensión de este tipo de centros, destinados a la ampliación de los conocimientos y la cultura en terminos generales, y por lo tanto no restringidos al margen meramente profesional o correspondiente al oficio.

B, Conill no renuncia a la calidad de la obra, sea o no la máquina el instrumento que la produzca, debe existir siempre una exigencia sobre el producto. En un artículo de 1925 se plantea el problema de la homogeneización de la arquitectura, el tema es la casa barata y habrá que introducirse en él sin muchos rodeos, la seriación y la repetición de un mismo modelo abarata el coste. Bastaría con pensar en el contraste entre la formulación de las hileras de hipogeos de 2ª y 3ª Clase, o de los pisos de nichos, y las sepulturas exentas diseñadas sin atenerse a un prototipo. El arquitecto no renuncia a la obra individualizada, y ahora en el caso de la vivienda opina : "Yo creo que el obrero debiera aspirar a tener una casa "suya", absolutamente suya; tan personal y artística, y distinta de las demás, como lo pueda ser la del más opulento procer, que no por ser más rico es más "persona": y en donde se viese, desde la puerta de entrada hasta el último cacharro de cocina, el sello personal, el conjunto armónico característico, digno de un hombre en toda la extensión de la palabra" (34). Este tipo de trabajo siguiendo a B. Conill, debería ser obra de las escuelas profesionales y el capital debería proceder de las Cajas de Ahorros. Pero sí bien plantea la cuestión, no se equivoca al titular el artículo Un Absurdo y una Utopia, para concluir preguntandose: "Pero, ¿cabe mayor absurdo, hoy en día, que propagar cosas razonables?" (35). En todo caso, cuando se trate de proyectar obras para aquellos que sí tuvieron posibilidad de construir habrá que recordar estos principios.

Teniendo en cuenta la personalidad del cliente para quien se hacia el proyecto la obra se encauzará hacia una u otra dirección. Sin embargo, como hemos ido viendo, tan solo en el marco de la capa social que puede acceder a la compra de solares destinados a sepulturas de primera clase, va a buscarse la "individualidad" como factor expresivo. En los márgenes de una serie de convenciones que se repiten, la individualidad de la sepultura, (no tanto como analogía respecto a la persona del difunto, ni como transcripción de lo que en un momento determinado fue (36)), se nos descubre en la presentación "diferencial" y en el "aura" que la acompaña. El Modernismo funerario había preferido el rodeo, la sugerencia, la manifestación velada, por tanto sus resultantes debían comprender la particular presentación que se hará de las ideas clásicas de "Fe", "Glorificación" y "Muerte". Estas premisas que se habían convertido en categorías esenciales de todo monumento funerario (37), permanecen en este momento, de forma subyacente, elaboradas en cada uno de los diseños que inscribimos en la "Poética" que a su vez define nuevos procedimientos. "La meta o la ilusión, de los simbolistas — La idea — se encontraría detrás o más allá de la "forma sensible" seleccionada por el artista para representarla" (38). La libertad y la posibilidad será mucho mayor en contraposición a los programas que atenazaban algunas realizaciones precedentes, programas que no desaparecen totalmente. En definitiva, esa libertad recae en manos del arquitecto, si bien se ha clasificado la "arquitectura funeraria" entre las arquitecturas de tercera clase, esta visión no es la que se nos ofrece a principios de siglo. Ya se trate de perpetuar el rodeo simbolista, o de poner por encima la síntesis ya se trate de enraizarla en lo Medieval, en la obra de Gaudí o en la predisposición al Helenismo.

M. César Daly, cuyo texto : Architecture funéraire contemporaine (Spécimens de tombeaux) hemos citado en más de una

ocasión, nos habla de la arquitectura religiosa de los Cementerios, como el más completo símbolo científico, moral y material de la sociedad que lo cultiva. Más adelante y para concluir añade: "Parmi les arts d'expression, l'architecture est-elle l'analogue de la religion parmi les forces sociales", el símbolo religioso por excelencia, el gran arte de la forma. No situamos muy lejos de esta perspectiva el interés por una Arquitectura trascendente, "directora" de las Artes, y a través de estas, "directora" del marco social. Se intenta justificar desde la propia "creación" una vía de incisión en la sociedad, compenetrada y nacida de una necesidad adjunta al Arte, al que se une la esperanza en un futuro, esperanza que se nos muestra de forma paralela a la depositada en la "educación". Defensa del Arte y de su papel que nos recuerda los principios sobre la educación estética del hombre de Schiller.

No insistiremos en que el medio requerido serán los canales o medios destinados a la consecución de estos fines, corporaciones y asociaciones, que permiten hacernos a la idea, por una parte de la existencia de un equipo de colaboradores, a las órdenes del arquitecto, por otra de la integración del arquitecto en su propio grupo (en el "gremio" de profesionales), para organizar la defensa de sus intereses.

III. 6. 2. 2. Doctrina y Estética: "La llei de L' Art.

La teoría estética que B. Conill iría elaborando paulatinamente debía recogerse en un Tratado dedicado a la materia, Tratado de Estética que permanece inédito y que por el momento no hemos podido localizar. La existencia de esta obra de conjunto, supone de entrada la necesidad de considerar el tema y matizar su aportación en la medida de lo posible. Visión que será parcial ya que nos veremos obligados a utilizar otros métodos de aproxi-

mación a su idea de Arte, de lo que este debía ser y de las funciones que debía desempeñar. El segundo enunciado nos remite al apartado anterior, la educación y la incidencia sobre la sociedad resumen bastante bien la idea de B. Conill al respecto. En cuanto a lo que el Arte debía ser, que rápidamente tiende a convertirse en una definición del Arte; las vías de aproximación al tema podrían partir de un análisis de los textos en general de B. Conill, de un estudio de las fuentes y obras de consulta del arquitecto, y por fin, y sería esta la opción que B. Conill acogería más favorablemente (39); de la visión directa de la obra del arquitecto.

En cuanto a los textos de Conill han sido reseñados en apartados anteriores y tendrán también cabida cuando se trate de efectuar el análisis de su aportación concreta al centro de Lloret de Mar, a la Nueva Necrópolis de la Villa más exactamente. En consecuencia nos resta indicar aquí las fuentes de consulta, los ascendientes que de alguna forma influyeron su posterior visión de la formulación artística. Entre los libros dedicados a cuestiones técnicas referidas a la arquitectura, o aquellos que podríamos clasificar en la sección de Historia del Arte, con todos los subapartados que se quieran o se precisen, las Revistas y los tratados de tipo legal, que se hallaron en la Biblioteca de B. Conill (40), existen una serie de títulos que nos han parecido especialmente significativos. Por una parte el que conecta con su preocupación por el factor educativo y patentiza una vez esta constante, se trata de La educación en Inglaterra. Sus ideales, su Historia y su organización nacional, (Madrid, 1930). En segundo lugar, un texto que pudo formar parte de su historia como estudiante y en el que se recogen textos de distintos autores. La obra tiene interés porque se encuentra subrayada y anotada por el arquitecto y algunos de sus puntos aparecen más tarde contenidos, más o menos mediatizados, en textos del propio Conill, nos referimos a L'Art Antique de Gaston Cougny, (Paris, 1892).

Por otra parte dos textos que centran en mayor medida su concepción estética y su interés por la filosofía. Ambos

fueron totalmente anotados y en algún caso se integran en el texto publicado observaciones manuscritas de B. Conill. La Filosofía Fundamental de Jaime Balmes (Barcelona, 1968) es uno de ellos, el segundo, y no por ser el último que mencionamos aquí el menos trascendente en la configuración del pensamiento de Conill, es el que recoge la conferencia que Torras i Bages efectuó en el Circulo Artístico de Sant Lluç de Barcelona, la conferencia se tituló Lley de l'Art (texto publicado en Vic, 1905). El arquitecto puso su atención en este opúsculo y se dedicó a informar los apartados más significativos.

Conill recoge el asunto central de la conferencia de Torras i Bages remarcando la inmensidad del Arte y la necesidad de orientación que de esta se deriva. De todo ello se desprende la necesidad de la ley, de la forma que ordene de la misma forma que la arquitectura era "directora" hay que buscar ahora una dirección más general. La ley del Arte es la que lo hace posible, sin ella las consecuencias pueden ser nefastas e inverosímiles: anarquía, deshumanización... (al referirse a anarquía cita a Nietzsche), en contrapartida la ley implicará la armonía de la vida y el ritmo vital del Arte, la Belleza armónica. "La lley es l'equilibri, la fórmula de la vida, y quan ella manca entra la perturbació, lo desordre y la destrucció (...). L'estat de guerra es un estat sens lley. Si en lo reine de l'Art manca la lley, ha de estar en guerra dividit, y tot regne entre sí dividit será desolat" (41) afirmaba Torres i Bages. Continuarán las ideas de Universalidad del Arte fundamentada en la Belleza universal frente a la tiranía del "individualismo estético", no se descartará la eficacia social del Arte, la potencia civilizadora de la belleza. Belleza que se equipara a la Verdad, es el punto en que se admite la participación de todo el mundo, la educación y la cultura, la Belleza como Verdad no pueden ser privilegio de unos, ni concebirse como formas de disfrute individual, sin embargo se omite toda referencia que posibilite tener en cuenta otros niveles

del acceso general tanto al arte como a la cultura, que penetren en los sistemas que permitan el acceso real.

Las leyes de la Verdad y la Belleza serán las que deberán regir el arte del equilibrio y la armonía, el Arte de la "edificación" social. No hay que olvidar su valor propagandístico: "l'art ha sigut lo vehícol de que s'ha servit sempre la Iglesia catòlica pera la difusió de la vida sobrenatural" (42). El Arte Individualista, exclusivista será el gran peligro a evitar. La síntesis, la universalización del punto de mira en el tipo o modelo ideal son aspectos que considerar en los trabajos de Conill. El Subjetivismo absoluto hubiese comportado el desequilibrio, la negación de la verdad y como no, la destrucción de la "forma". Si se quiere comprobar el interés que tuvieron estos planteamientos en el pensamiento de Conill basta con recoger sus palabras: "Passa amb l'art el contrari: aquest irràdia sa llum més resplandenta, quan arriba a donar les seves concrecions el segell de lo general, qué és lo universal i que té per a nom "la veritat", o el que és lo mateix, "la llei" (43).

Llegados al apartado número VII, del texto del Obispo de Vic , en el se plantean una serie de cuestiones que afectan directamente al tema de la Necrópolis y partiendo de que las premisas del Arte serán equilibrio, serenidad y armonía, así como el respeto a la "forma" y a los "temas", debemos detenernos brevemente para anotar la visión que sobre las representaciones del tema de la muerte se nos ofrece.

En primer término el tema de las danzas macabras, que se consideran tan medievales como "modernistas", en consecuencia no cabía discutir el valor estético de la calavera humana, demostrado por el uso y por su valor simbólico, sin duda aquí no se trataba de poner reparos a una cuestión de "forma". "La mort es una lley de gran majestat, y per aixó es un element estè-

tich de primer ordre; y es un factor estètic de primer ordre perque també ho es en l'ordre de la realitat humana..." (44). La valoración del hecho como factor integrado en una determinada "filosofía", en un determinado marco de creencias, implica sin duda la supeditación del Arte a una ley, a una doctrina y lo que es más "Aquesta lley de la realitat y de la estètica es eterna" (45). Difícilmente una representación generada por el tema de la muerte, por el ritual que le acompaña, por el deseo de conmemoración del hecho, podrá sorprendernos con una notación que se aparte de las premisas de la "ley" que lleva a la "armonía" y la "elevación del espíritu". Evidentemente el ámbito de irradiación de dicha ley quedará restringido, en este caso concreto nos planteamos la obra de B. Conill i Montobbio y en función de ella debería pensarse en aquella ley. El acontecimiento que implica la muerte se sopesa como el de mayor trascendencia de la vida humana en consecuencia, habrá que dedicarle toda la atención en tanto es la más decisiva "solemnidad de la vida" y supone, por descontado, la plena introducción en la ley "summa y vivenda de la veritat".

La función que el Arte deberá desempeñar se resume en su vocación de penetrar en la sociedad, y hasta cierto punto de modificarla, ya que se trata de irradiar o de afianzar unos determinados contenidos que permitan alcanzar la deseada "armonía de la vida", su "plenitud". "Si la belleza té una lley, també l'art que es la seua interpretació més esplèndida feta per ministeri de certs homens escullits, ha de tenir una lley" (46). En qué consiste la ley, podríamos preguntarnos, B. Conill extrae las siguientes conclusiones del texto de Torras i Bages: "El cristianisme, llei de l'equilibri humá, es el ritme de la universal harmonia artística.- (...). Deu principi i acabament de tota cosa es la llei de la vida i de l'art." (47). No creo que sea preciso añadir gran cosa más, las conclusiones que el arquitecto sacará del texto son lo suficientemente explícitas. En cualquier caso sí deberíamos poner atención a uno de los ejemplos que Torras

i Bages utiliza. Entre ellos señalaremos el que incide sobre la Antigüedad Clásica. La Grecia profundamente artística, había buscado la "summa perfecció" y la "Belleza infinita", tan sólo se equivocaba en lo que a sus dioses se refería, pero dado su carácter esencialmente religioso el hecho tenía fácil solución. El interés por el Arte helénico como fuente de armonía y perfección queda patentizado. Tampoco se pasará por alto la referencia al Prerrafaelismo inglés, que según el autor del texto que comentamos se dedicó principalmente a restablecer en el arte el elemento eterno, espiritual y sobrenatural, quizá con exceso de espiritualismo. Espiritualismo que como es sabido Torras i Bages consideraba peligroso. Con todo el Prerrafaelismo es considerado una escuela artística de gusto exquisito que buscó la renovación del arte desde la perspectiva de una Belleza espiritual. No se trata aquí de discutir sobre las esencias del movimiento, únicamente apuntar tanto para éste caso como para el del Arte de la Grecia Clásica la insistencia que indudablemente será advertida por Conill. A los prerrafaelitas les faltó un cierto equilibrio, "lo ritme de la universal armonía artística" (48), ya sabemos cual fue la falta de los griegos, había que pasar al momento presente. No hace falta remarcar el valor "anti-social" de algunas tendencias, sobre todo de aquella que queda definida como materialista y sensual, tampoco será digna de admiración la que se desprende de las realidades humanas. Esta última "peca" en mayor medida cuando se erige en directora del espíritu de la humanidad y adopta las formas de la religión y el culto. En definitiva: armonía, equilibrio, plenitud, Belleza, Verdad y Arte en interdependencia y en función de la "ley" que demuestra que su ritmo es el que internamente describe la vida, vida que debe entenderse en los márgenes del cristianismo.

Hemos elegido este texto porque pensamos que es el que más se aproximaría a la perspectiva del arquitecto B. Conill, el que más directamente pudo incidir o influir sobre su concepción

Estética, y porque muchos de los puntos reseñados serán los que van a aparecer puntualmente en los textos del arquitecto.

La pertenencia de las cosas a un orden ideal parece ser uno de los aspectos a considerar en todo momento y en lo que al Arte respecta, la ley de la armonía que implicaría la unidad de las partes en la multiplicidad.

En realidad la perspectiva de aproximación a la Estética de B. Conill queda abierta, a la espera de reunir los textos que el arquitecto dedicara íntegramente al tema.

III. 6. 2. 3. La obra de B. Conill en Lloret de Mar.

Bonaventura Conill i Montobbio ligado como es sabido a la Villa de Lloret de Mar, destinará muchos de los trabajos realizados a la construcción de edificios en esta población. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que también fue arquitecto Municipal de Horta (49) y que proyectaría numerosas construcciones en Barcelona, entre ellas su casa en el Paseo de Gracià nº 46, algunas viviendas y torres en Sarrià ..., y otros edificios en la zona del ensanche cuya cronología nos aparta demasiado de las obras que efectuó en el Cementerio de Lloret. También se sitúan sus trabajos para la fachada del Ayuntamiento de Hostalric.

En este subapartado nos limitaremos a reseñar su actividad en Lloret de Mar y especificaremos sobre todo, su aportación a la Nueva Necrópolis.

Sus obras más características en Lloret son: la restauración del interior de la Iglesia Parroquial, así como la construcción de las edificaciones del Baptisterio y Capilla del Santísimo, y algunos puntos del exterior de la nave de la Iglesia (1909 - 1916), la rectoría, en suma el conjunto consti-

tuido por la Iglesia rectoría y escuelas parroquiales, el actual Matadero Municipal, y algunas casas particulares entre las que se cuenta la que fue de su propiedad (C/ Pintor Huguet nº 6), y por supuesto, los Hipogeos y Panteones del Cementerio.

En lo que se refiere al conjunto parroquial hay que remarcar que su estado actual no responde a la idea original. La fachada que Conill concibió para la Iglesia fue demolida durante la Guerra Civil. En este marco se combinaban las piezas de un estilo ecléctico que a veces podría recordar algunas obras del primer Gaudí, la Casa Vicens o el Capricho de Comillas, todo ello, sin duda, remarcando, o poniendo el acento sobre los elementos bizantinizantes que se impregnan de orientalismo. De lo Neorábabe a lo Neomudejar irán disponiéndose los ya característicos revestimientos cerámicos con lo que ello implica de suma del color a la arquitectura.

La Capilla del Sacramento concluida hacia 1917 es un edificio de planta centralizada cubierto con cúpula de forma similar a la de la Sacristía, ésta se remata mediante linterna, cuerpo arquitectónico que se utiliza también para coronar cada uno de los planos dispuestos alrededor de la cúpula central, consiguiendo de esta forma una mejor iluminación. Ya que toda la iluminación de la Capilla será cenital. No podemos detenernos en comentar cada una de las obras de B. Conill, hacemos referencia a este conjunto, en que también se integran las escuelas, por ser el que nos muestra la pauta de su arquitectura en el periodo que seguirá a los trabajos en el Cementerio; ámbito que se muestra como el primero en que Conill se dio a conocer, ámbito que abriría su actuación en Lloret de Mar.

Si nos remitimos ahora al conjunto de la Necrópolis no nos extrañará que fuese el arquitecto más ligado a la población, el que mayor número de obras realizó en este centro, el

que supervisará a su vez (una vez efectuada la inauguración y desde su primera intervención) la estructuración global, al menos en sus periodos de estancia en Lloret. Podemos considerar que Bonaventura Conill i Montobbio fue el asesor general que tuvo la Necrópolis. En 1904, aprovechando su estancia en la localidad, el Ayuntamiento decidió encargarle el proyecto para el sistema de desagües del cementerio (50). En 1911 se le cedió un solar en este mismo cementerio, en agradecimiento a los trabajos desinteresados que venía realizando como asesor del Ayuntamiento. (51)

B. Conill desde su interés por los antiguos gremios, por el trabajo artesanal y la obra acabada, cuidada en cada uno de sus detalles, efectuará los proyectos para Panteón o Hipogeo del Nuevo Cementerio de Lloret de Mar, en el momento en que son encomendados para pasar más tarde, a supervisar directamente su ejecución, atendiendo de cerca a cada uno de los problemas que la realización podía plantear. La mayoría de las obras que se le atribuyen, o aquellas de las que existe un proyecto que demuestra su paternidad, nos trasladarán al terreno de la escultura. Sin embargo, tan sólo conocemos un nombre de escultor que trabajó a su lado: J. M. Barnadas. Las obras de B. Conill (en general las obras de la Necrópolis) no fueron firmadas, hecho que dificulta en cierto grado la atribución, al tiempo que nos revela un particular deseo de anonimato (habría que tener presentes otros casos dentro del Arte Funerario de la época en que la firma ocupa un lugar destacado), que no se halla en contradicción con la idea y presupuestos sobre el sentido corporativo, de trabajo en equipo de la asociación y el gremio medieval. Sus obras pudieron ser encargadas a artesanos más o menos desconocidos, o bien a tallistas y modelistas que quizá tuvieron un cierto renombre en la época, pero que no se han incluido entre las firmas más importantes de su

tiempo. También cabe la posibilidad de que un determinado modelista encargase la obra al taller dado el elevado número de encargos, la ejecución definitiva tendría entonces una importancia secundaria, valoración que no conecta demasiado bien con el ideal de Conill. Arquitecto que realizó muchas de estas obras sin interés material alguno, por amistad con la persona de quien recibía el encargo ; por sus lazos familiares, o simplemente por el interés hacia la realización o práctica del Arte. En resumen, el proyecto pertenecería al arquitecto y éste dirigía la ejecución de las obras, como si de un edificio se tratara. El encargo al tallista o escultor podía variar según el ideal perseguido o el carácter de la obra, a este factor pueden deberse algunas de las oscilaciones que se perciben en la calidad de las obras.

Las sepulturas que B. Conill diseñó para el Cementerio de Lloret de Mar son las siguientes:

1903:

- Hipogeo de 1ª Clase nº 4 . Propiedad de Juan Durall Surís
- Hipogeo de 1ª Clase nº 14. Propiedad de Bonaventura Durall Mataró.

1904:

- Hipogeo de 1ª Clase nº 6. Propiedad de Victoria Bandrich Boadas.

1906:

- + Hipogeo de 1ª Clase nº 12. Propiedad de Clara Aldrich Lluhi.

1907:

- Hipogeo de 1ª Clase nº 5. Propiedad de Carme Vilallonga Vdª Mataró

1908 :

- Hipogeo de 1ª Clase nº 22 . Propiedad de Agustí Pujol Conill.

1907 - 1909 :

- Panteón nº 14. Propiedad de Gracia Esqueu Surís.

1908 - 1912 :

- Hipogeos de 1ª Clase nºs 30 y 31. Propiedad de Emili Fàbregas Mataró.

1911.

- Hipogeo de 1ª Clase nº 21. Propiedad de Rosa Suris Vdª Conill
- Panteón. Propiedad de la familia Conill
(Avenida de Santo Tomás)

A estas obras podría añadirse el monumento funerario levantado para conmemorar la muerte de unos aviadores alemanes, pero el hecho nos situa ya en un ámbito muy distinto. En esta sepultura situada en la Avenida de San José, el arquitecto se valió de los restos del avión caído en la villa de Lloret para señalar el lugar de enterramiento. Los restos fueron exhumados recientemente y hoy el Cementerio no cuenta ya con esta sepultura.

N O T A S

III. 6. La Intervención de los arquitectos.

- 1.- Puig i Cadafalch, J., En Gallissà, en "Cu-cut", Barcelona, nº 70
Abril, 1903, p. 278.
- 2.- Puig i Cadafalch recibirá el título de arquitecto al acabar el curso 1890/1891. Vid. Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña.
- 3.- Conill, B., Una Silueta, en "Hispania", Barcelona, nº 73,
28 de Febrero de 1902, p. 97.
- 4.- Sobre la obra de Puig i Cadafalch en Lloret nos remitimos al apartado dedicado a Sant Pere del Bosc y al análisis del Panteón nº 4, en el caso de Gallissà, al Panteón nº 6.
- 5.- Puig i Cadafalch, J., Don Luis Dòmènech y Montaner, en "Hispania", Barcelona, nº 93, 30 Diciembre 1902, p. 542
- 6.- Ibidem.
- 7.- Cirici, Alexandre, La Arquitectura de Puig i Cadafalch, en "Cuadernos de Arquitectura", Barcelona, nº 63, 1^{er} trimestre de 1966, pp. 49 - 52
- 8.- Sobre la obra de Vicente Artigas pueden reseñarse los trabajos: Proyecto de Café-restaurant (Vid. Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1901, pp. 88-89); La casa de Alquiler de la C/ de Cortes (Barcelona) (Vid. "Arquitectura y Construcción", Barcelona, nº 153, Abril de 1905, pp. 101, 103, 105, 107); casa Baguñá-Cornet en C/ Mallorca 192 (Vid. Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1912, en que se elogia la actividad del arquitecto: Memoria leída por D. Joaquim Bassegoda en la Junta General del 16 de Enero de 1911. En el Anuario del año anterior V. Artigas formaba parte de las comisiones espe-

ciales, y al tiempo se le inscribe como presidente de la Asociación, cargos que tendrían efecto en 1912. En el Anuario de 1913, se hace mención del citado edificio de la C/ Mallorca en el apartado destinado al Concurso Anual de edificios y establecimientos urbanos terminados durante el año 1911, pp. 15 - 27).

- 9.- Vid, Bassegoda Nonell, J., Los Maestros de obras de Barcelona, Barcelona, 1973,
- 10.- Vid. Marés Deulovol, F., Dos siglos de enseñanza artística en el Principado, Barcelona, 1964, p. 295.
- 11.- Bohigas, Oriol, Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista, Barcelona, 1973, p. 202.
- 12.- Dorfles, Gillo, Las oscilaciones del gusto, Barcelona, 1974, p. 12. Observa que actualmente se da un proceso de acentuación de la valoración de la "facility", implicada por lo viejo, en detrimento de la novedad.
- 13.- En el período que estudiamos fueron diez sepulturas en total, situadas entre 1903 y 1911. Buena parte de la información que poseemos sobre la vida de B. Conill proviene de las observaciones y precisiones que M^a Dolores Conill, hija del arquitecto, nos hizo al respecto. B. Conill fue biznieto de el conocido como capitán Conill-Sala que mandaba el bergantín Sta Eulàlia (1804 en adelante). Al respecto puede consultarse el libro de E. Fàbregas, Lloret de Mar, Barcelona, 1966. Uno de los nietos de el Capitán Agustín Conill contrajo matrimonio con una hija de los Montobbio originarios de Milán. La madre de B. Conill murió poco después de nacer éste, su padre volvería a casarse, con la hermana de su primera mujer más concretamente, y tendría tres hijos más. La familia del arquitecto viviría de las propiedades heredadas en la Provincia de Gerona y el contacto con Lloret no se per-

dería, aunque la residencia la tuvieran situada en Barcelona (Paseo de Gracia nº 46). Conill se casaría con Dolores Garriga Nogués el 30 de Junio de 1924, y con ella tendría cuatro hijos. Nuestro arquitecto, moriría en Barcelona, después de una larga estancia en Lloret, su salud no había sido muy buena, hacia 1935 se le estirpó un riñón, la defunción se atribuiría a la leucemia producida por la ingestión prolongada durante largos años de medicamentos.

- 14.- Conill, B., El Meu Mestre, Barcelona, 1903, p. 5
- 15.- Dicho proyecto fue donado por la familia al Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, y puede consultarse en la Biblioteca que esta asociación tiene instalada en Barcelona.
- 16.- Conill i Montobbio, B., Intervención del Arquitecto en la reorganización de las asociaciones gremiales o profesionales (de las Industrias artísticas y en la educación popular), V Congreso nacional de Arquitectos, Valencia, 1909, tema III, p. 7.
- 17.- En este caso se puede consultar la lista de obras elaborada o extraída de los fondos de la Biblioteca del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares y que reúne el total de las obras pertenecientes a la Biblioteca de B. Conill i Montobbio que fueron donadas por la familia del arquitecto a este centro.
- 18.- Conill, B., Impressions d'una Excursió a Tarragona, en "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya", nº 138, Barcelona, Juliol, 1906, p. 253.
- 19.- Ibidem.
- 20.- Conill, El Meu Mestre, Barcelona, 1903, p. 24
- 21.- Ibidem.

- 22.- Conill, B. , Op. cit., pp. 25 - 26.
- 23.- Está decididamente en contra de este tipo de enseñanza.
Para el caso alega: "Per això (-se refiere al plan particular de enseñanza de cada dirigente político, a los medios de que dispone para ejercer presión e imponer unas determinadas ideas -) cada ministre fa catedratics i mestres an els seus amics particulars, no an els que més merits tenen, sinó an els que pensen més com ells i més probabilitats hi ha, per lo tant, de que ensenyin an els deixebles seus lo que al senyor ministre li convé", B. Conill, Op. cit. p. 19.
- 24.- Conill, B., Op. cit., p. 22
- 25.- Conill, B., La Serralleria d'en Gaudí, en "De l'Art de la Forja", nº 13, Barcelona, Marzo de 1921, p. 214.
- 26.- Según observación de la hija del arquitecto, B. Conill efectuó la mayoría o gran parte de su trabajos desinteresadamente.
- 27.- Sobre las conexiones de este pensamiento con el Novecentismo, podríamos pensar en la observación efectuada por Jordi Castellanos en Modernisme i Noucentisme, en "L'Avenç", Barcelona, Març, 1980, p. 34 (186); "La culturització que proposa el Noucentisme pretén de superar els conflictes de classe en uns moments en què aquesta es manifesten agudament, en nom d'una Catalunya ideal". Conill había escrito ya en 1903 : "Arreu sols veig rancunies, predicacions de falsos redemptors que, pagats pel govern moltes vegades, exciten els pobres contra'ls rics; els republicans contra els monarquics; els lliurepensadors contra'ls clericals, distraient-nos aixis de ses disbauixes i fent-nos oblidar que tots som d'una mateixa terra i que el temps i l'esforç, gastat en barallar-nos els podríem dedicar a coses de més honra y profit. Per sort, ja som alguns que comencem a veure-l,

- aquest jòc" (Vid. Conill, B. , El Meu Mestre, Barcelona, 1903, p.26.
- 28.- Rubert de Ventos, X., Teoria de la Sensibilitat, Barcelona 1973, p. 523 sgg.
- 29.- Conill, B., Intervención del arquitecto en la reorganización de las asociaciones gremiales o profesionales (de las industrias artísticas y en la educación popular), Vº Congreso Nacional de Arquitectos, Valencia, 1909, Tema III, p.12
- 30.- Conill, B., Op. cit., p. 8.
- 31.- Bohigas, Oriol, Arquitectura Modernista, Barcelona, 1868, (Vid. Cap. II: "Arte e Industria"), p. 231.
- 32.- Conill, B., Op. cit., p. 5.
- 33.- Conill, B., Op. cit., p.15.
- 34.- Conill, B., Un Absurdo y una Utopia, en "El Constructor" nº 15 (nº Extraordinario), Barcelona, Enero, 1926, p. 19.
- 35.- Ibidem
- 36.- Daly, M. César, Architecture funéraire contemporaine (Spécimens de tombeaux), Paris, 1871.
- Este autor nos recordaba el hecho de la trasposición individual en las sepulturas al advertir que "le tombeau est l'oeuvre architecturale la plus individuelle qui existe" (p. 11) Sin embargo, en nuestro caso no va a darse una trasposición individual de tipo realista., las soluciones se buscarán por otros caminos, aspecto a observar en cada una de las tumbas analizadas.
- 37.- Vid. Daly, M. César, Op. cit.
- 38.- Russoli, Franco, Simbolismo; La idea está (pero no se ve) en "Artes Plásticas", nº17, Barcelona, Mayo, 1977, p. 22.

- 39.- "El hombre no es como un árbol cuya clase una vez conocida, permite predecir los frutos que dará; es un ser en extremo complejo, al cual hay que juzgar únicamente por lo que ha producido" Conill, Una Silueta, en "Hispania" nº 73, Barcelona, 28 de Febrero de 1902, p. 99.
- 40.- Ya nos hemos referido a los ejemplares de dicha Biblioteca que hemos tenido oportunidad de consultar (Vid. nota 17 de este mismo apartado).
- 41.- Torras i Bages, Lley de l'Art, Vic, 1905, p. 9
- 42.- Torras i Bages, Op. cit., p. 15.
- 43.- Conill, B., La Serralleria d'en Gaudí, en "De l'Art de la Forja", nº 13, Barcelona, Marzo de 1921, p. 206.
- 44.- Torras i Bages, Op. cit., p. 26.
- 45.- Torras i Bages, Op. cit., p. 27.
- 46.- Torras i Bages, Op, cit., p. 29.
- 47.- Torras i Bages, Op. cit. p. 30 (Nota manuscrita de B. Conill).
- 48.- Torras i Bages, Op. cit., p. 39.
- 49.- Sobre la actividad de Conill como arquitecto Municipal de Horta (1910-1915) existe información en el Archivo destinado a los Municipios agregados al de Barcelona dependiente del Archivo Histórico de esta ciudad (Hospital de la Santa Creu). Asimismo existe referencia de los trabajos efectuados por B. Conill en la Cátedra Gaudí, en la sección del archivo destinada al arquitecto.
- 50.- Vid. Actas de las Sesiones del Ayuntamiento de Lloret de Mar, Sesión del 11 de Agosto de 1904. Obras consultas quedan referenciadas en este Libro de Actas del Pleno, en la sesión correspondiente al 21 de Enero de 1909.

51.- Libro de las Sesiones del Pleno del Ayuntº de Lloret.

Sesión correspondiente al 6 de Septiembre de 1911.

Conocemos también el Plano de la Carretera del Nuevo Cementerio de la Villa de L^Loret de Mar, firmado por B. Conill. En este puede observarse el emplazamiento del cementerio en relación con la carretera que va de Blanes a Lloret.

III. 7. LA INTERVENCIÓN DE LOS ESCULTORES

La intervención de los escultores en el Cementerio de Lloret tendría un papel mucho más restringido, habría mucho menos que decir sobre ella que sobre la aportación del arquitecto, si nos limitásemos a observar los proyectos para sepultura. Rara vez el escultor proyectó y realizó de principio a fin el "monumento funerario", el proyecto en el campo del "monumento" en general es cuestión encomendada al arquitecto. Y ello aunque la tendencia sea más escultórica que arquitectónica, cuando se piensa en la arquitectura como creadora de espacios interiores o no, supeditados a una pragmática precisa, y se prescinde de las búsquedas que la escultura de nuestro siglo fundamentalmente llevaría a cabo sobre la cuestión. En este caso, en el de la Necrópolis de Lloret hallamos tan sólo dos formulaciones del fenómeno escultura que pueden resumirse como variantes esenciales del Arte funerario de la época. Se trata de un tipo de escultura creada para un marco predeterminado, en este caso habría que hacer referencia a la ley del marco y a la estructuración en función de éste. Por otra parte, la escultura exenta, las figuras en bulto redondo, el mundo de representaciones que no se hace depender de otras líneas compositivas que las que emergen de su propia configuración. Hay que distinguir sin embargo aquella escultura que se realiza expresamente para un marco arquitectónico, ejemplo de lo cual se hallaría en más de un Panteón-Capilla (E. Arnau efectuará las gárgolas del Panteón proyectado por Puig i Cadafalch), de aquella que genera una cierta "arquitectura" que la realza o le sirve de fondo, de escenario para alcanzar una mayor proyección. Los casos que pueden ejemplificar este último procedimiento se presentan en más de uno de los Hipogeos realizados sobre proyecto de B. Conill, arquitecto que también aborda el tema de la escultura calificable de exenta.

En el caso de Vicente Artigas la escultura queda casi siempre fijada por la arquitectura, y nada diremos de Gallissà o Puig i Cadafalch en que la escultura parece convertirse en "detalle" de la arquitectura, en símbolo, emblema u ornamento. Ahora bien ya se trate de unos o de otros habrá que hablar en cada caso concreto de la intervención de un arquitecto y de un escultor o escultores, diferenciando también entre los trabajos y especialidades dentro del proceso escultura. No hay que olvidar que existieron toda una serie de artífices girando entorno de un producto final, del modelista al tallista, pasando por las vertientes de la figuración y la decoración, a menudo bien diferenciadas.

Sin alejarnos de la pauta de la arquitectura debemos incidir sobre la aportación de E. Arnau a la Nueva Necrópolis, aportación que consideramos una vía abierta que añadir a las posibilidades de profundización en el estudio de las obras de la Necrópolis. Estudio que, sin duda, sería preciso contrastar con las resultantes sobre el mismo tema y centradas en otros marcos. Algo parecido podría decirse de la producción de J. M. Barnadas.

A parte de aquellas sepulturas que pudieron encargarse a talleres especializados en la realización más o menos seriada de motivos y escultura para Cementerios en las que la figura del arquitecto permanecería al margen, hay que especificar el caso de una sola realización en la que el "escultor" fue el autor del proyecto. Nos referimos al Hipogeo de 1ª Clase nº 3, obra de Ismael Smith Mari.

III. 7. 1. Ismael Smith Mari

Ismael Smith escultor y dibujante, quizás a esta segunda faceta se debiera la realización del proyecto para Hipogeo del Cementerio de Lloret, es una figura bastante sorprendente que clausuró su etapa catalana muy pronto, a principios de la segunda década del siglo, para viajar primero a Paris

y más tarde a Estados Unidos. Nacido en 1886, estudió en la Academia Baixas (1) y en Llotja, sería alumno de Benlliure, Querol, A. Vallmitjana y José Llimona (2). De 1898 a 1904 trabajó en los talleres de Rafael Atché y de Pablo Carbonell en Barcelona. En 1906 expuso en la Sala Parés y sus obras fueron bien acogidas sobre todo después de la crítica favorable que efectuara Casellas. P. Prat Caballi en un artículo para "Art Jove" describía a Smith y comentaba: "L' Smith no creu may lo que li diuen els altres. Sense donar-se'n compte, es nietzschea. Ja veyeu que en Casellas va parlar-ne molt bé de les seves figures: doncs ell no s'ho creu" (3). Smith, como veremos más claramente al analizar la obra que efectuó en el Cementerio de Lloret, se desprende de aquellas premisas que habían de guiar el arte, formará parte de los grupos que se desmarcan de aquella ley del Arte defendida por Torras i Bages, para crear nuevas dimensiones no supeditadas a un orden de equilibrio y armonía ideales. En la figura de Smith van a predominar tintes muy distintos de los que habían configurado la imagen de B. Conill y no sin cierta ironía que parece caracterizarle, tanto a él como a su obra, se inclinará o buscará los límites del espiritualismo, o bien jugará con la caricatura, siempre en una línea suave y elegante (uno de sus puntos de mira será Aubrey Beardsley). Existe un nivel de transgresión de lo permitido, una cierta disconformidad que parece regir las obras de la primera década de siglo, eso sí todo matizado y dosificado utilizando distintos lenguajes según la ocasión.

Más arriba se comentaba la posición incredula de I. Smith frente a la crítica, la raíz de ello se hallaba en un cuestionamiento no sólo de la función de ésta, sino también de la preparación del público para juzgar las obras, una obra cualquiera, más allá de lo comúnmente admitido y sacralizado. "Les meves figuretes havien estat a cà'n Parés. El públic les havia mirat pot-ser ab indiferencia, y no deu faltar qui s'en va riure. Arriba en Casellas y fa l'apologia. Doncs, hauries vist a l'endema com molts dels qui abans apenes les havien mirat

o hi trobaven defectes, de quina manera s'entretienien en trobar-hi totes les gracies. Això es cultura? Pera entendre en alguna cosa la mayor part de la gent espera que primer hi entengui un altre. Y aquest altre arribe poques vegades tal com hauria d'arribar" (4).

Smith había nacido en Barcelona y sería en ésta ciudad donde colaboraría como dibujante en diversas Revistas, del "Cu-cut;" a "Picarol;" pasando por "Or y Grana" y "Art Jove". Alguna de sus obras también apareció en el "Almanach dels Noucentistes", en particular un proyecto que de haberse realizado podría considerarse una obra clave con que establecer la comparación conectando sin duda con la aportación de Lloret. Nos referimos al proyecto de monumento a M. Milá i Fontanals para Villafranca del Panadés, publicado por el "Almanach dels Noucentistes" en 1911, y en el que el recuerdo de la Secession austríaca está muy presente. Fruto de la colaboración Smith-Pijoan dicho proyecto sería rechazado y su única consecuencia hecha realidad sería un busto de Milà i Fontanals, Hector Oriol hablaría de la factura helénica de esta escultura, de su plasticidad helénica (5). En todo caso, aquí nos hubiese interesado más la configuración del grupo central que coronaba la base del monumento que se abría al espacio mediante dos alas laterales. Con el proyecto Smith-Pijoan se lograba "además de ensalzar la memoria del muerto" que la obra "contribuyese al esparcimiento y comodidad de los vivos y fuese un ornato del espacio urbano en que debía colocarse" (6). Pero han surgido ya una serie de temas que podrían situar nuevas circunstancias a definir en la personalidad y la obra de Smith. A través de la constante helénica y a partir de su relación con el mundo "Noucentista" habría que dotar su figura de dimensiones matizadas que preparasen la comprensión de su específico "Modernismo" de su raíz Simbolista. Por una parte, Ors lo había aceptado oficialmente entre los representantes del

naciente movimiento, por otra todavía en 1911 se tiene que clasificar entre los admiradores del movimiento prerrafaelita. Aquel que Torres i Bages criticaba en su exceso de Espiritualismo, aquel que podía llegar a hacer del Arte religión sí llevaba a sus últimas consecuencias la tendencia que suponía la pérdida del equilibrio. Aquel que hallaremos reflejado plenamente en el Hipogeo nº 3 de la Necrópolis de Lloret de Mar.

Esteve Fàbregas refiriéndose a Néstor Martín Fernández escribe, en su monografía sobre Togores: "Formà grup artístic amb l'escultor Ismaèl Smith, l'esmaltador Marià Andreu i Laura Albéniz, filla del músic. A la primavera de 1911 feren tots quatre una exposició a Barcelona. "Era una exposició que divergia de tots els corrents, de la pintura d'aleshores; els bons i els dolens. Tots quatre, amb més o menys encert, conreen un art decadent, estilitzat. Sofrien la ceba dels prerrafaelites anglesos. El catàleg era redactat en anglès; els títols de les obres també. Néstor era, potser, el que tenia més talent del grup; també, potser, el més discutible" diu Togores" (7). Recogemos esta cita con especial interés dado que situa perfectamente el origen de los planteamientos de Ismael Smith al efectuar la obra de Lloret, del Cementerio de Lloret de Mar. En 1927, Josep M. Hunoy hablaría de la etapa "preciosista" del primer Smith, El escultor había pasado unos días en Barcelona y su amigo de juventud publicaba la noticia, etapa preciosista que había truncado ya hacia finales de la década de los veinte en pro del clasicismo insinuado de la primera época.(8)

Desgraciadamente a partir de su marcha a Paris, ciudad en que estudiaría ingresando en la Escuela Nacional de Artes Decorativas (1913) y su posterior establecimiento en Nueva York la obra de Smith no es demasiado conocida (9). Ahora bien, con anterioridad había dejado ya las más diversas muestras de su capacidad como creador, de la escultura al dibujo, se introduce también en el diseño de modelos para joyería, en la pintura. Se destacan, a menudo, las obras de porcelana vidriada que efec-

tuaría la fábrica Serra sobre esculturas de Smith, los bibelots en bronce, porcelana o incluso en yeso. En cuanto a las "Artes del dibujo" integró en su repertorio tanto la caricatura como otros tipos de realización, entre los que no faltarón las Ilustraciones de Libros. Y entre estas la Salomé de Oscar Wilde. (10) No descartará tampoco el aguafuerte y realizará incursiones en la pintura al óleo. Ismael Smith Mari muere en 1972, en Nueva York.

N O T A S

III. 7. La intervención de los Escultores.

- 1.- Sobre el tema de las Academias Vid. F. Fontbona, La crisi del Modernisme artístic, Barcelona, 1975, pp. 46 - 54.
- 2.- Vid. Rafols, J. F., Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña, Barcelona, 1951, pp. 83 - 84 (Vol. III)
- 3.- Prat Caballi, P. , L'Ismael Smith, en "Art Jove", nº 16, Barcelona, 31 de Juliol, 1906, p. 245.
- 4.- Smith, I., citado por Prat Caballi, P. , Op. cit., p. 245
- 5.- Oriol, Hector, Ismael Smith, en "Pequeñas Monografías de Arte" Escultura, Madrid. p. 8
- 6.- Ibidem
- 7.- Fàbregas, Esteve, Togores (L'obra. L'home. L'època), Barcelona, 1970, p. 61.
- 8.- Junoy, Josep M., Ismael Smith, en "D'Ací i D'Allà", nº 109, Barcelona, Gener de 1927, p. 29.
- 9.- J. F. Rafols situa su creación en Estados Unidos observando únicamente que ésta tuvo repercusión y éxito, que Smith participaría en numerosas exposiciones. Federico Marés en una estancia en aquel país tuvo noticia de que Smith se había dedicado a algunas de las especialidades que ofrece la industria funeraria en Estados Unidos, concretamente a la dedicada a poner en condiciones al difunto, quizá participará o colaborará en alguna de las asociaciones o sociedades funerarias de que habla Enrique Andrés en un artículo titulado El Mercado de los Muertos, en "C.A.U.", nº 17, Enero/Febrero, 1973, p. 76.

10.- Hector Oriol no pasará por alto la relación con A. Beardsley.

Además de la Salomé cita las portadas para el tomo de poesías El temple obert, la página para el álbum dedicado por la juventud literaria a Guimerà, las viñetas deportivas del folleto El lawn-Tennis en Barcelona, la felicitación del Año Nuevo de la casa Oliva, de Villanueva, y algunos ex-libris. Asimismo el cartel para el Concurso Internacional de Esgrima de Barcelona (fiestas de Primavera de 1910). La relación con A. Beardsley será una de las premisas más destacadas a considerar en la obra de Smith, al tiempo, que debe introducirse la relación con el simbolismo y el movimiento 1900 en Inglaterra; desde el prerrafaelismo a la escuela de Glasgow la incidencia de las corrientes inglesas define la producción del escultor y dibujante barcelonés.

III. 8. ANÁLISIS DE LAS SEPULTURAS DE 1ª CATEGORÍA.

El análisis de las sepulturas clasificadas como de 1ª Categoría se ha efectuado por orden cronológico, atendiendo en principio a los datos que pueden aparecer o mostrarse más seguros. No se trata de un catálogo exhaustivo de las obras del Cementerio Nuevo de Lloret, aunque sí se han estudiado todas aquellas obras que suponían una variación o debían ser consideradas de forma particular dadas sus características. Todo ello en función de dar una imagen coherente y lo más completa posible del conjunto.

La numeración depende estrictamente de la que se dió en la época de construcción de las sepulturas al solar correspondiente a cada una de ellas.

En cuanto a los Panteones debemos hacer constar que fueron realizados en una primera etapa excepción hecha del nº 9 que desborda la cronología estudiada (1901 - 1912), y que se proyectó en 1923. El primer Hipogeo responde a un proyecto de B. Conill (1903) y como se verá abre la línea de este tipo de enterramiento. (1)

En cada uno de los apartados que siguen hemos intentado reflejar los aspectos que nos parecen más significativos de la obra, pero sin olvidar el conjunto implicando por tanto las interrelaciones temáticas y formales que se advierten con mayor claridad. En ese sentido no debe abordarse la consideración de cada estudio concreto como un apartado estanco o cerrado en sí mismo, aunque existan puntos que sólo respondan a la cuestión que se analiza a la problemática particular del Panteón o Hipogeo, sin duda existen otras referencias de raíz más general que se referencian en un determinado momento, pero que tiene una continuidad en otros ejemplos del muestrario ofrecido por Lloret. Porque, por otra parte, sí el cementerio puede estudiarse como

Catálogo de arquitectura, existen también otros muchos mundos que desentrañar en él, desde la ordenación del espacio a la iconografía e iconología que encierra cada obra, todo ello lógicamente en dependencia del marco social en que nos situamos. Creencias religiosas e ideología en su sentido más global forman parte intrínseca de las Nuevas Necrópolis de la misma forma que fueron parte de las que el siglo XIX se dedicó a clausurar.

Después de 1912 el orden de las sepulturas deja de atenerse a los criterios que habían presidido hasta la fecha. El por qué no es la falta de espacio o el haber agotado las posibilidades de venta de solares, ya que buena parte de los solares, en los que debían edificarse Panteones, quedaron sin construir. En consecuencia llegados a 1912 o quizá algo más tarde (y salvo algún ejemplo aislado) asistimos a un cambio de perspectiva, quizá pudiera decirse que se penetra en una nueva etapa, en todo caso las realizaciones dependerán más estrechamente de los sistemas seriados a base de nichas que de la configuración de la sepultura exenta. Las necesidades de la población también serán otras, pero el hecho forma parte, se integra en un periodo que no vamos a estudiar aquí.

NOTA

- 1.- Las construcciones de Panteones, más costosas, remiten a partir de 1906 y desde ese año las sepulturas elevadas pertenecerán al tipo del Hipogeo, este hecho pudo venir dado por la entrada en un periodo de recesión económica, a pesar de todo, los Hipogeos de 1ª Clase siguen siendo abundantes hasta el punto de completar de 1906 a 1912 la llamada Avenida de San José.

III. 8. 1. PANTEÓN nº 6

Autor del Proyecto: Antoni GALLISSA i SOQUE
(arquitecto)

Proyecto fechado el 23 de Mayo de 1901.

Instancia para su aprobación del 30 de Abril de 1902

Aprobado el 1 de Mayo de 1902.

Escultura: Eusebi ARNAU (?)

Cerrajería : M. BALLARIN (?)

Propietario : Francisca Terrats ("Hereus de con-
fiança").

Situación: Paseo Central (margen izquierdo)
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustraciones: 56 - 78 (Vol. I)

Materiales : piedra de Montjuic y piedra de Gerona.

III. 8.1. PANTEÓN n.º 6

Antoni Gallissà i Soqué fue el primer arquitecto que proyectó un Panteón para el Cementerio de Lloret, si queremos precisar más diremos que dicho proyecto se efectuó antes de la inauguración de la Nueva Necrópolis, es decir, en él se consigna la fecha de 23 de Mayo de 1901, aunque el proyecto no sería aprobado hasta el mes de Mayo del año siguiente. Por tanto, la construcción puede relacionarse o ponerse en contacto con la del Panteón n.º 4, obra de Puig i Cadafalch que veremos en detalle una vez analizada y comentada la sepultura de la familia Terrats dirigida como se ha visto por Gallissà.

Tiene especial interés, en este caso, apuntar aunque sea brevemente, los antecedentes que se cuentan en la obra de este arquitecto en el ámbito que podemos considerar perteneciente al Arte Funerario. En primer lugar hay que hacer alusión al Panteón de la familia Garcia de la Riva situado en la Necrópolis del Sur-Oeste de Barcelona (1), por tratarse del mismo tipo de sepultura y por los datos complementarios que nos permite extrapolar del análisis comparativo de ambos panteones. En este sentido, el Panteón de la Nueva Necrópolis barcelonesa, mejor conocido y publicado en más de una ocasión (2) hace posible hasta cierto punto, una mejor documentación de la obra existente en Lloret de Mar. Sobre todo por que da cuenta de la participación de los escultores-marmolistas Srs. Jujol, que sin duda o muy probablemente debieron tener también su parte en el referido panteón de la familia Terrats. Sobre la base de esta hipótesis puede procederse al análisis estilístico de ambas formas de enterramiento, considerando las zonas dedicadas a la escultura y los elementos de carácter ornamental más significativos. Si se compara la documentación gráfica, que puede ser un apoyo fundamental del presente texto (3), se comprobará rápidamente el grado de similitud en el detalle que se manifiesta sobre una estructura marcadamente distin-

ta. El segundo cuerpo, octogonal, que corona la base constituida por oberturas de tipo ojival con sus gabletes y pináculos correspondientes, tiene lugar reservado para una serie de figuras cobijadas por un dosel, y que no dejan de tener un parentesco real con las que encontraremos en el sarcófago que forma una de las partes mejor diferenciadas en el panteón de Lloret. Estas esculturas, que en ambos panteones debieron ser efectuadas por los hermanos Juyol, debieron tener sin embargo un proyecto previo en barro, previo al tallado de la piedra, dicho modelo puede ser atribuido con cierta seguridad a Eusebi Arnau o a alguien muy próximo a su taller. La figura de Eusebi Arnau aparece asentada dados los trabajos a que ya nos hemos referido efectuados en Sant Pere del Bosc también con la participación de uno de Enrique Monserdà; y aquellos trabajos a que nos referiremos más adelante, concretamente a su colaboración con Puig i Cadafalç. Es decir, la escultura de Arnau no es totalmente ajena al centro de Lloret.

Si pasamos ahora al marco del Cementerio de Vilassar de Mar (Barcelona) hallaremos dos obras más de Antoni Gallissà, se trata de la sepultura de D. Jaime Arús (4) y del Panteón de la familia Guardiola (5). Esta última sepultura fue publicada en 1903 en la Revista "Arquitectura y Construcción" y en el "Cucut" con un epigrafe equivocado, ya que en este se daba a entender que su situación era el Cementerio de Lloret (6), debemos por tanto, insistir en que el único panteón proyectado por A. Gallissà en esta localidad es el de la familia Terrats. Ahora bien, la aproximación a las obras de Vilassar es bastante significativa, sobre todo en lo que respecta a la sepultura de la familia Guardiola, cuando se trata de observar el tipo creado por Gallissà, la forma de enterramiento proyectada para Vilassar se encuentra, salvando todas las distancias, cercana a la obra de Lloret. Sin embargo, preferiremos considerar esta última como síntesis, a partir de los dos panteones que ya conocemos, el de la familia Garcia de la Riva y el de la familia Guardiola, trabajos a los que se suma la nueva idea que sostiene la concepción y proyecto del Panteón que nos ocupa. Si en el Panteón de la familia Guardiola queda, en cierta

forma suprimida la idea de pequeña Capilla que caracterizaba o dominaba la estructura del Panteón de Barcelona, para potenciar el valor de sepulcro del monumento conmemorativo de la muerte, al tiempo que se percibe el eco del sistema de organización de algunos calvarios (7) que pueden llegar a tener una complejidad escultórica y arquitectónica sobresaliente, y en los que en este sentido hallamos plenamente configurada la colaboración entre arquitecto y escultor. Por otra parte, la cruz sobre la zona del sepulcro aparece centralizando todo el conjunto, no es preciso insistir en el nuevo paralelo que existe entre el detalle ornamental de este panteón y el de Lloret, sólo por poner un ejemplo mencionaremos las formalizaciones de tipo heráldico, los escudos que en Lloret aparecen en la cara posterior del sarcófago, básicamente; no faltan tampoco las figuras portadoras de filacterias, ni los particulares seres que en forma más o menos desafiante aparecen como pies del sarcófago, aprisionados bajo su peso.

Pero pasando ya a considerar en concreto la estructura y particularidades de la obra de Lloret, que debió ser una de las últimas producciones del arquitecto, muerto el 17 de Abril de 1903, según la necrológica que le dedicara el Anuario de la Asociación de Arquitectos para 1905, y después de matizados sus posibles puntos de abranque en la obra del mismo, debemos dejar constancia de que el grado de conocimientos sobre este Panteón podrá ser ampliado, en lo que a la "historia" previa del mismo se refiere, y asimismo en el grado de análisis, en el momento en que se concluya el estudio sobre la figura de Antoni Gallissà que se encuentra en curso de realización, y del que será autor Antoni de Moragas. Este último participó directamente en la restauración de la sepultura de la familia Terrats, o sea del Panteón nº 6, con vistas a impedir su deterioro progresivo ya que el sarcófago tendía a abrirse en uno de sus lados.

El panteón puede considerarse integrado por tres pisos o zonas que se resumen como base, sobre la que se asentará

el falso sarcófago que a su vez es el punto de arranque de las columnas que sostienen remate superior que se proyecta en forma de aguja o "chapitel" rompiendo con la idea del Panteón Riva. Pero conservando en la forma de edículo, parte de lo que implicaba la construcción de un Panteón-capilla y que no aparecía en el caso de Vilassar. La aguja queda interrumpida por una corona que de nuevo nos remite al Panteón Riva, pero que no es exclusivamente perteneciente al marco del arte funerario en la obra de Gallissà, como tampoco lo son el resto de los elementos decorativos o escultóricos. La fachada de la Casa Sicart en la calle de Fontanella (8) nos proporciona un nuevo ejemplo de la utilización de una serie de elementos florales y figurales que se presentan como denominador común de una obra diferenciada que se podría admitir entre las polémicas fronteras de Medievalismos y Modernismo en una de sus vertientes. Obra de la que hallamos también muestra acabada en Lloret, si se ha hablado del detallismo de Gallissà, de su creación de piezas de orfebrería, en Lloret se consume esta misma idea y nos percatamos del sentido de relicario de ascendencia ojival, o goticista, que repercute en el sentido total de la sepultura y que nos da la idea general de lo minucioso y preciso, tanto de la realización, como del propio proyecto, que es uno de los más concretados, uno de los que han dejado menos aspectos pendientes y han precisado más las líneas generales de lo que se quería que fuera la obra acabada.

La factura gótica se reserva incluso para el tipo de letra utilizado, en que de nuevo hallamos el recuerdo de lo ojival. Si nos fijamos en la situación del Panteón en el Cementerio observaremos su situación oblicua respecto al Paseo, pues no se sitúa de forma paralela como el resto de las sepulturas; en el punto de cruce del Paseo Central y la Avenida de San Pablo ofrece una perspectiva privilegiada en función de su visibilidad, favorecida al tiempo por su misma estructura.

Sobre la ya tratada, organización del detalle cabe añadir que la repetición de elementos no implica la supresión del acento puesto en la diversidad, como lo demuestra el cuidado en la

no repetición estricta de un modelo, tanto en las esculturas del sarcófago como en las gárgolas que nacen sobre los capiteles de orden floral que rematan los haces de cuatro columnas de edículo. Respetando una simetría de base se busca también la complejidad. Otro recurso es la repetición de un elemento a distintas escalas, con determinadas variaciones, tal como sucede en las coronas de los particulares pináculos que conforman las alturas intermedias que nos llevarán al "chapitel" central con su respectiva corona. El chapitel" cobija la enorme clave, si tenemos en cuenta las dimensiones relativas de esta "arquitectura", que contiene el monograma de Cristo, referencia que no podía faltar en la sepultura, y que complementa el conjunto de significaciones que en ella se encierran, connotando tanto la idea de muerte como la de salvación y victoria sobre la muerte referida al edículo, que no nos permite omitir la potencialidad de la Iglesia, del orden que esta rige y que queda constituido como medio, de forma explícita o de forma más o menos subyacente, de alcanzar la ansiada inmortalidad, idea que veremos repetirse en los distintos monumentos funerarios objeto de análisis.

El estilo gótico, tantas veces considerado, ya durante el siglo XIX con bastante frecuencia, el más espiritual de los estilos, y siendo la aguja por su carácter ascensional favorecedora de ese mismo lenguaje ..., no es de extrañar que también fuese adoptado en esta ocasión al tiempo que se optaba por la forma de chapitel que había caracterizado ya la Iglesia de las Salesas de Juan Martorell y el proyecto para la fachada de la Catedral de éste mismo arquitecto, y otras muchas construcciones que dan la conformidad de su utilización en este momento. Se superpone el valor religioso al estrictamente arqueológico que implicaría la necesidad de utilizar el remate en terraza plana, si se trataba de connotar el sentido del gótico catalán. Aspecto que no dejó de generar la consiguiente polémica en la época, pero que dada la frecuencia en la utilización del chapitel acabo por superarse, siendo suficiente la idea de gótico, o incluso de medievalismo, para implicar

uno de los periodos de mayor auge y esplendor de Catalunya, para connotar el tiempo pasado con el que se quería y se intentaba contactar.

Por otra parte, no puede pasar por alto en lo que a la estructura del Panteón se refiere, a la superposición de niveles, la presencia de Italia, y algunas de las muestras más destacadas del arte funerario del gótico italiano, por supuesto se trata ahora de hacer abstracción del detalle para poder entrever el parentesco con las tumbas de Verona o con el Arca de San Pedro mártir obra de un artista pisano, Giovanni di Balduccio, en Milan (9). Podría citarse también el Sepulcro de Santa Eulalia de la Catedral de Barcelona, pero la búsqueda de su origen nos devolverá rápidamente a Italia (10).

Salvador Sellés al redactar la necrológica del arquitecto anteriormente citada (11) afirmaba: "Construyó también los hermosos panteones de la familia Arús en Vilasar de Mar, y el más moderno de Lloret, los cuales, pero sobre todo este último, son una preciosidad del Arte ojival". Oriol Bohigas (12) con la mayor perspectiva abierta por el tiempo nos hablará de un "Modernismo ecléctico", con lo cual subdivide el Modernismo y se plantea una vez más la problemática de su cohesión como estilo, y el tema de la incidencia real de los medievalismos en su conformación.

NOTAS

III. 8. 1. Panteón nº 6

- 1.- Vid. Láms. XXV, XXVI, XVII. (Vol. IV del Apéndice Gráfico).
- 2.- El Panteón Riva sería publicado por Pons, Monumentos Funerarios Barcelona (Lám III); en "Matériaux et Documents d'Art espagnol" II^{me} série, X^{me} année, XIX siècle, Art Moderne, 4, Planche nº 77; y en "Ilustració Catalana", Any II, 8 Maig, 1904, p. 316.
- 3.- Pueden verse las láms. XXV, XXVI, XVII (Vol. IV del Apéndice Gráfico) y las Ilustraciones correspondientes a dicho Panteón 56 - 78 (Vol. I del Apéndice Gráfico).
- 4.- La Sepultura de D. Jaime Arús fue publicada por la "Ilustració Catalana", Any II, 8 Maig, 1904, p. 317 (Vid. Lám. XXVIII), y en "Arquitectura y Construcción" nº 124, Noviembre, 1902, p. 319. (Vid. Lám. XXX)
- 5.- Vid. Lám. XXIX (El Panteón que aparece en esta lámina no pertenece al conjunto de Lloret).
- 6.- Vid. "Cu-cut", nº 70, Barcelona, Abril de 1903, p. 281 y "Arquitectura y Construcción", 1903, p. 182 (Lám. XXIX del Apéndice Gráfico, Vol. IV).
- 7.- Pueden consultarse los libros de Gauthier, Joseph - Stany, Croix et calvaires de Bretagne, Paris, 1944, y Les Calvaires Bretons, Paris, 1950.
- 8.- Vid. Lám. XXVIII (Apéndice Gráfico, Vol. IV).
- 9.- Bargellini, Piero, Belvedere. L'Arte gotica, Firenze, 1961. p. 299
- 10.- "El sepulcro de Santa Eulalia es Italiano por completo" Yarza, J., II. La Edad Media (Historia del Arte Hispánico) Madrid, 1978, p. 314. Evidentemente, al hablar de Italia no nos

referimos al carácter del detalle que insinúa otras fuentes.

La estructura de este Panteón podría compararse también con obras del momento en que se realizó, nos referimos esencialmente a la obra de L. Domènech i Montaner proyectada para el Mausoleo de los Reyes de Aragón en la Catedral de Tarragona; así como el sepulcro de Jaime I, proyectos que serían publicados en "Arquitectura y Construcción" en 1910 (Nº 216, Julio de 1910, pp. 197 - 202). En este caso el sarcófago adquiere claramente la forma de una embarcación, pero los niveles del monumento reproducen hasta cierto punto la estructura ideada por A. Gallissà. Pueden verse las láminas LXVII, LXVIII, LXIX, y LXXI del Apéndice Gráfico, Vol. IV. En esta obra de Domènech i Montaner quizá sea todavía más explícito y evidente aquel sentido de reivindicación de lo medieval para llegar a enlazar con ello, con la perspectiva ofrecida por el periodo así como con sus realizaciones. La valoración de los atributos de realeza, escudos, emblemas, símbolos tal vez, se encuentren más justificados aquí, pero tampoco se han eludido en Lloret dónde los juegos de la heráldica, en esta villa, de una heráldica poco concreta, "abstracta" o de referimiento general (Vid. Ilustración nº 67, Vol. I), se muestran con insistencia "ennobleciendo" los perfiles del Panteón o trasladándonos fuera del momento actual, trasladándonos de aquel presente a un cierto "pasado en el presente" que sigue manifestandose como coordenada de la época a tener muy en cuenta.

- 11.- Sellés, Salvador, D. Antonio Gallissà y Soqué (Nota Necrológica), en "Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña", 1905, pp. 420 - 427, p. 425.
- 12.- Bohigas, Oriol, Los Cementerios como Catálogo de arquitectura, en "C.A.U.", nº 17, Enero/Febrero, 1973, p. 63.

III. 8. 2. PANTEON n.º 4

Autor del Proyecto: Josep PUIG i CADAFALCH.
(arquitecto)

Proyecto fechado el 2 de Abril de 1902 (Barcelona).

Escultura: Eusebi ARNAU (gárgolas)

Cerrajería: M. BALLARIN

Propietario: Herederos de Salvador Costa Macià

Situación: Paseo Central (márgen izquierdo).
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustraciones: 86 - 117 (Vol.

Material : Piedra de Montjuic

III.8.2. PANTEÓN n.º 4

Una vez conocida la problemática que nos plantea la obra de A. Gallissà, podemos abrir acto seguido el tema de la intervención de Puig i Cadafalch en el Cementerio de Lloret, ahora bien sin cerrar el anterior. La posible clave de la realización del Panteón n.º 6 y del Panteón n.º 4 puede encerrarse en su ejecución conjunta. En su curso, bien bajo la dirección y proyecto de A. Gallissà, bien bajo la supervisión de Puig i Cadafalch intervendrán unos mismos artífices. Por otra parte, cabe insistir en la amistad que unía a ambos arquitectos; Puig i Cadafalch recogía la noticia de la muerte de Gallissà: "Es tristíssim parlar d'un amic a qui s'acaba de enterrar" (1), pero a ello hay que añadir una estrecha colaboración, Antoni M.º Gallissà llegaba a firmar algunos planos efectuados por Puig i Cadafalch (2). Sin olvidar la influencia del primero sobre éste segundo de una promoción más reciente. Todo ello nos permite reafirmar la relación que pudo favorecer las obras efectuadas en Lloret.

Hemos comentado más arriba los trabajos o antecedentes de la obra de Puig en Lloret de Mar, como es sabido, se trata de las obras en Sant Pere del Bosc, hecho que nos muestra la actividad de este arquitecto en la zona no circunscrita al cementerio. (3). Podría citarse asimismo, si nos trasladamos al radio de Canet de Mar una cruz de término que cabe relacionar con la de Lloret, y que se encuentra cercana a la ermita de la Misericordia (4). Esta información complementaria nos puede servir no tan solo para demostrar o simplemente mostrar una más: entre los sectores geográficos en que intervino el arquitecto, sino para llamar también la atención sobre un tipo de obra de menor envergadura que la que viene caracterizando la producción del arquitecto, pero sumamente interesante, pues en ella se reproducen y concentran las pautas de proyección y ejecución que hallaremos en el edificio o la mansión.

El Panteón es en este sentido un marco privilegiado que acumula a menor escala las particularidades de la gran arquitectura.

Antes de considerar los paralelos en el terreno del Arte funerario que se suman a la forma de enterramiento del Nuevo Cementerio de Lloret desde la perspectiva de su proyectista, y antes de pasar al análisis del Panteón nº 4 de dicha Necrópolis, es preciso referenciar esta sepultura debidamente.

En primer lugar hay que hacer constar que la firma que aparece en el proyecto no se lee de forma muy clara, de dicho proyecto se conservan dos copias en el Archivo del Ayuntamiento de Lloret de Mar, y en ambas aparece la firma de Puig i Cadafalch, a pesar de todo. La documentación que nos proporciona este proyecto suficiente de por sí, se complementa con la que figura en la publicación "L'oeuvre de Puig y Cadafalch, architecte, 1896 - 1904", en esta obra; que contiene una colección de láminas imprescindible para conocer la obra del arquitecto en los años que se abarcan (1896 - 1904), es decir de la primera fase de su producción. (5); bajo el epigrafe "Tombeau en ceramique" (lam. 68 de la citada colección; (6)) encontramos dos nuevas perspectivas del Panteón de los herederos de Salvador Costa Macià del Nuevo Cementerio de Lloret.

Como anunciábamos las intervenciones de Puig i Cadafalch en el terreno del Arte Funerario fueron bastante frecuentes, aquí reseñaremos tres: la tumba de la familia Casas en Sant Feliu de Guixols, la tumba propiedad de J. Macià en Barcelona y finalmente el Panteón o monumento funerario de la familia Dam también en Barcelona. A las tres haremos referencia en el detalle al observar las constantes típicas del arquitecto que se dibujan en Lloret.

En este centro hallamos un ejemplo claro del Panteón-Capilla; de una sola nave de planta rectangular y con techumbre a doble vertiente levantada sobre finas columnas que contrastan con las dimensiones del sistema de contrafuertes utilizado y permiten la obertura de arcos de medio punto, uno en la fachada

principal y dos del mismo carácter en las laterales, en la zona posterior se repite el arco de medio punto, pero en esta ocasión será un arco ciego, dada la necesidad de cerrar con un muro o pared la fachada posterior que se corresponde en la parte interna con un pequeño altar empotrado sobre el que se eleva una cruz. En esta interior tendremos la oportunidad de observar un mosaico en el que queda resumida la iconografía más característica del monumento conmemorativo de la muerte en los recintos destinados a la sepultura bajo jurisdicción de la Iglesia Católica, al tiempo que se nos muestran los temas utilizados por Puig i Cadafalch cuando se trata de cumplimentar un encargo de este tipo.

En cuanto al estado de conservación de este Panteón no es demasiado satisfactorio. Actualmente, si observamos los proyectos originales, y los comparamos con la construcción, o simplemente analizamos el aspecto del templete, percibiremos la ausencia de la cruz que coronaba el pequeño edificio, tal como puede verse claramente en la citada lámina de L'oeuvre de Puig y Cadafalch, architecte, 1896 - 1904 (7), ausencia que perjudica tanto la imagen plástica del mismo, como la idea global que se pregonaba ya en el exterior. De igual forma, se descubre la falta de una de las gárgolas situadas en los cuatro ángulos del panteón, de una de las que emergía del ángulo derecho de la fachada posterior (8). Una vez en el interior hay que notar la variación del proyecto en lo que respecta a la situación de los sepulcros o sarcófagos, sarcófago en la actualidad. No queda demasiado claro si se mantuvo la idea del proyecto original y se hizo corresponder a cada uno de los arcos de las laterales uno de ellos de forma que se situasen perpendiculares al eje principal de la nave, como se deduce de la lógica del diseño de dichos arcos, o bien se prescindió de este cálculo para situar el eje más largo de un solo sarcófago paralelo al eje mayor de la nave tal como aparece hoy; pues este aspecto no queda reflejado en el proyecto que acompañaba a la instancia presentada para su aprobación en el Ayuntamiento. De una u otra forma la estructura del

Panteón debió tener su raíz en la primera idea. Idea que posteriormente pudo modificarse, en función de este hecho aludiremos al enterramiento propiedad de J. Macià en Barcelona del que referenciamos el croquis y maqueta (9) y en el que además de la disposición del sarcófago y eludiendo el detalle estilístico, se nos proporciona una estructura similar a la de Lloret, rematada por la cruz de la que tampoco aquí se ha prescindido. En este Panteón y en el de San Feliu de Guixols, Puig i Cadafalch reencontrará un estilo goticista que se halla más próximo al reseñado en el Panteón de Lloret obra de A. Gallissà. En el monumento dedicado a la familia Dam el recuerdo inmediato es el de la cruz de término tipología a la que ya nos hemos referido inscrita en la obra de este arquitecto.

Si pasamos a estudiar la participación de aquellos que trabajaron junto al arquitecto en la confección del Panteón de Lloret, surgirán los nombres de Eusebi Arnau, Manuel Ballarín, los hermanos Juyol.... La obra escultórica conjunta del Panteón debió correr a cargo de Eusebi Arnau, escultor que en este momento trabajó con cierta frecuencia tanto al lado de A. Gallissà como de Puig i Cadafalch, por solo mencionar a aquellos arquitectos que venimos citando; a ciencia cierta la intervención de Arnau puede justificarse plenamente en lo que respecta al modelo en barro efectuado para las gárgolas del Panteón. Estos modelos fueron publicados en 1902, por la Revista "Arquitectura y Construcción" (10) sin dar referencia de su situación, para identificarlas, sin embargo basta con comparar las ilustraciones que de estas se acompañan (nºs 94, 95, 96, 97, y 98) una vez trasladadas a la piedra con la lámina que recoge dichos modelos en barro. De esta participación puede deducirse que el relieve del frontón de la fachada principal del templete corresponde también a un modelo de Arnau. Estilísticamente esta obra queda emparentada con las efectuadas por este mismo escultor y bajo la dirección del propio Puig, en Mataró (Casa Fontdevila o Coll i Regas, nºs 55 y 57 de la calle Argentona (11)), o las bien conocidas de Barcelona (Casa Amatller, como ejemplo más significa-

tivo, o la casa Trinxet). De esta última se ha destacado el detalle de la chimenea en que aparece la figura de una joven portadora de una guirnalda de flores y que puede compararse con la figura que aparece en el frontón del Panteón nº 4, del mismo modo surge el paralelo con el Panteón diseñado por A. Gallissà (Se pueden ver al respecto las ilustraciones 87, y 66, 69, 70, 71 y 72). Tal vez las figuras de Eusebi Arnau fueron ejecutadas o llevadas a la piedra por los hermanos Juyol, que también trabajaron junto a Puig y Cadafalch (12).

En Lloret de Mar hallamos muestra de un estilo caracterizado por figuras que repiten un tipo ideal encarnado en personajes juvenes. Aquellos portadores de filacteria o aquellos que en actitud de rezo ornaban el sarcófago del Panteón nº 6 o la joven situada entre los dos ángeles que favorecen su "asunción" en el Panteón nº 4. En ambos casos se trata de un alto relieve, por otra parte se añaden las ya citadas gárgolas que cuentan con paralelos en distintas casas proyectadas por Puig i Cadafalch, guardando también relación con la obra de Gallissà situada en este mismo Cementerio.

Completando las partes esculturadas de Panteón nº 4, se pueden contar además del tipo de capitel bastante simple y de tema vegetal y las bases de cada una de las columnas conformes a la búsqueda propia de Puig, interesado al máximo y no redundaremos en ello por el arte catalán (13), las figuraciones de la clave de la bóveda y algunos detalles en las lápidas del exterior, asimismo los pies del sarcófago que cobija el templete y la cruz en relieve sobre el altar. Arte e Industria se compenetraron para cumplimentar las necesidades del proyecto. El arquitecto José Pujol y Brull observaba en el mismo año en que se ideó este Panteón "La escultura decorativa, en el sentido de aplicación a la arquitectura, juega, pues, un papel importantísimo en el desarrollo de ésta, señalando de muy decidida manera el camino único y ex-

clusivo que deben seguir el arquitecto y el escultor para la realización del trabajo que emprendan" (14). En este mismo artículo se señala la importancia de dar a las obras que se deba realizar de común acuerdo un sentido de unidad cuya posibilidad radica en aquel tener en cuenta de forma previa la interrelación de las distintas artes para fundirse en un solo arte. Pero si en un punto puede ser interesante el texto citado es en aquel en que hace referencia a el trabajo conjunto de Puig i Cadafalch, Eusebi Arnau y los hermanos Juyol: "á buen seguro, después de alabar al arquitecto y al escultor figurista y al decorador parcialmente, quedarles en la mente un grato recuerdo de la obra artística por la íntima conjunción de la diversidad de trabajos que forman su conjunto armónico digno de apreciación y estudio, yá buen seguro que los nombres de Puig, Arnau y Juyol formarán un solo vocablo: arte, tal es la obra que produjo el consorcio de los tres artistas que tomaron parte en su realización" (15). José Pujol comenta la obra efectuada en la casa Amatller, pero la labor del citado trio es lo que nos interesa para nuestro caso.

Los detalles de la clave de la bóveda en que aparecen una serie de calaveras con indumentaria medievalizante, coronadas dos de ellas tienen su punto de contacto con la lápida del monumento funerario de la familia Dam, en que también aparece el tema de la calavera, típica representación de la muerte. Nuevamente la hallaremos en la "Lauda sepulcral del Panteón de la familia Casas" del Cementerio de San Feliu de Guixols. Lauda similar a la que aparece en el lateral del Panteón de Lloret (Ilustración nº 88 (16)). Se trata en consecuencia de un tema utilizado con frecuencia por Puig, que tiene su lugar reservado en el mosaico de este Panteón y que se situa también en las orlas que acompañan al texto de este arquitecto publicado en "L'Œuvre de Puig y Cadafalch,...", elemento que diferencia su obra de otras más reservadas cuando se trata de ofrecer la imagen de la muerte. Como veremos tan solo aparecerá claramente en dos ocasiones a sumar a la presente una vez analizado el conjunto ofrecido por el Nuevo Cementerio de Lloret

de Mar. La utilización de la calavera que, como es sabido, fue formalización recurrente en el Arte de otros momentos, y presencia constante en todo tipo de manifestaciones que si cabe asociar al periodo medieval, debe matizarse la perspectiva situando todo un periodo romántico de por medio, al tiempo que se analiza el tamiz que propician los siglos XVI y XVII. La personificación de la muerte aparece muy pronto en imagen de esqueleto, las llamadas danzas macabras tenían en ella personaje imprescindible, que reducido, en cierta forma a escultura decorativa se recupera, bajo la idea de un arte que pretende crear su Modernidad tomando como base la tradición adaptada a las necesidades del momento (17).

Si dejamos la escultura para fijarnos en los trabajos de cerrajería la actividad se desplaza a los talleres de M. Ballarin. Talleres que realizaron diversas obras proyectadas por Puig i Cadafalch (18) entre las que se encuentra la verja de hierro que circunda la estructura del Panteón previniendo el acceso a este. Un fragmento de la reja puede verse publicado en "l'oeuvre de Puig y Cadafalch...", (citada en más de una ocasión) concretamente en la lámina 23 (19). En estos talleres pudo efectuarse también el trabajo de cerrajería que se observa en la base del Panteón nº 6, obra de A. Gallissà, arquitecto que asimismo había proyectado con anterioridad obras ejecutadas por M. Ballarín.

La llamada "Cerrajería artística" de Manuel Ballarín comprendía diversas secciones destinadas a las diversas unidades de trabajo y en ella existían varias categorías de operarios según consta en uno de los artículos publicados en "Arquitectura y Construcción" dedicados a reseñar aquellos adelantos industriales que en su momento fueron más significativos (20). El modelo que efectuó Puig i Cadafalch responde claramente a la tradición del hierro forjado catalán, queda reflejada la raíz de dicha creación en algunas rejas románicas de las que se conservan diversos ejemplares. En este caso el sistema típico de enlace de espirales que forman la trama de la verja y que fue utilizado también en el Panteón de la familia Casas en San Felíu de Guixols, se remata mediante una

hilera de figuraciones de carácter floral que alternan con pequeñas cruces marcando un ritmo generalizado en estas obras. Si se ha hablado de la colaboración de escultor y arquitecto aquí tenemos un nuevo ejemplo de este tipo de relación e integración de las Artes. Del proyecto para el escultor figurista o del proyecto que aprovecha los adornos y sistemas de ornamentación floral propios de otro campo de la especialidad, al sistema de cerrajería se abre todo un mundo de posibilidades que coincide con aquel florecimiento de las artesanías que perdura y reúne sus posibilidades también en los primeros años del siglo. "Una de les especialitats de l'art d'En Puig i Cadafalch, són les balconades, portes i reixes; per a elles és tota sa riquesa imaginativa, ...", nos indicaba Joan Panyella en un número de "Dé L'Art de la Forja" (21), hecho del que deja constancia también en el Panteón de Lloret, Capilla-Panteón en que por otra parte adopta y a los sistemas escalonados (sistema de contrafuertes, arcos ciegos y peraltados de los frontones) que tanta repercusión tuvieron en su obra; y que ya aparecían insinuándose en el "Pedró de la Mare de Deu de Gracia de San Pere del Bosc". El sistema a modo de volutas de la reja se repite en el remate de la zona en que confluyen las dos vertientes de la techumbre del templete, que no carece de testero en el que situar un pequeño altar. Los trabajos de forja se complementan con los hierros que adoptando aspecto zoomorfo se sitúan a igual altura que las gárgolas (ilustraciones nº 99 y 100), figuraciones que responden a la misma búsqueda en el seno de las tradiciones del Arte catalán a que nos veremos refiriendo y que repite con un modelo muy cercano en sus edificaciones, siendo su función diversa según el caso y pudiendo hallarse integradas en una estructura más o menos compleja, como en el caso de una de las lámparas situadas en la Casa Amatller del Paseo de Gracia en Barcelona. (22).

Pasando para finalizar al análisis del interior, reseñaremos de forma breve los aspectos más sobresalientes de la iconografía del Mosaico. El fondo floral y vegetal exuberante permite el diseño del símbolo de la cruz en cada una de las caras del Pan-

teón. Cruz que parece fundirse con su entorno en el que se juega con el tema floral publicado, una vez más, en L'oeuvre de Puig y Cadafalch ..." (lámina 45), y sobre la que aparecen enmarcadas por formas tetralobuladas complejas, ya que se superpone también el cuadrado, diversos escudos que contienen los símbolos de la victoria o triunfo sobre la muerte. La cruz se superpone a una especie de edículo, que en las caras anterior y posterior concluye con un arco conopial rematado por el característico conjunto floral, arco que aparecerá asimismo en los laterales. En la zona inferior aparecen cuatro filacterias, una en cada una de las caras de la bóveda, en ellas se hace referencia al día del Juicio final y a los consiguientes deseos de liberación de la muerte eterna, contrapuesta a la luz perpetua que debe nacer de la mediación a través del sacrificio en la cruz: resumido en el símbolo del cáliz (sobre el que se sitúa de forma redundante la cruz), o en el del cordero místico (nuevamente superpuesto a la cruz) enfrentado a la calavera, enfrentado, por tanto, a la muerte. La victoria se manifiesta de forma explícita en la corona o en la misma conformación de la cruz en tanto que árbol de la vida. Como vemos el texto integrado en el mosaico, se reafirma o se apoya en cada uno de los símbolos de la espada y las balanzas del Juicio Final, a los escudos que encierran los emblemas de la inmortalidad. Podemos detenernos un momento en el tema de la espada, hemos hablado de espada del Juicio y hay que añadir que dado el tipo de representación que aparece en este panteón se concreta como "espada de fuego" (23), ya que es símbolo de separación entre vida y muerte, que se ha visto en oposición al proceso que caracterizamos como árbol de la vida; J. E. Cirlot lo expresa diciendo que "el árbol correspondría al proceso de proliferación, la espada al inverso". La espada separaría el paraíso de la tierra, zona del castigo. El Juicio como condición previa al paraíso coincide con la frontera simbolizada en la espada, y con las balanzas, expresión de la justicia. El árbol preserva la continuidad más allá de esa frontera en su radicalización positiva.

El árbol de la vida, el símbolo de la eucaristía, la espada del juicio, la justicia, el cordero de los siete sellos, la corona de laurel implicando triunfo... todo conforma un programa iconográfico complejo proyectado por Puig i Cadafalch y concretado en mosaico. Técnica que fue favorecida tanto por Puig como por Domènech i Montaner y que podría conectarse con la figura de Luis Bru Salilles, mosaista que se dedicó a ella debido a la influencia de estos arquitectos con quienes colaboraría en más de una ocasión. (24).

Para concluir y remitiendonos nuevamente a la estructura general del Panteón, es posible conectar su composición con un tipo de construcción con techumbre a doble vertiente que se situaba a modo de pórtico o portalón de entrada al patio o jardín que rodeaba algunas iglesias. De este tipo de complemento arquitectónico se publicaron algunos dibujos en "Academy Architecture" (1896 - y 1900) (25).

NOTAS

III. 6. 2. Panteón nº 4

- 1.- Puig i Cadafalch, J., En Gallissà, en "Cu-cut", nº 70, Barcelona, Abril, 1903, p. 269. La relación de Gallissà y L. Domènech i Montaner queda perfectamente expresada en el texto del segundo: Antoni María Gallissà en l'intimitat, publicado en varias ocasiones, entre ellas en "La Veu de Catalunya" Barcelona, 21 de Maig de 1903, p. 3 - 4. Tiene especial interés dada la referencia al Castell dels Tres Dragons, y también porque marca la pauta de la actividad de Llasser, sin olvidar a E. Arnau, y por supuesto por el centro del tema : A. Gallissà quién trabajaba con los escultores anteriormente citados buscando los modelos y las bases para la ornamentación de edificios y demás construcciones dependientes de la arquitectura, donde fuera preciso (Mercados de flores... o de verduras). Acto seguido podremos remarcar el contacto y la relación de la figura de Puig i Cadafalch con todos ellos.
- 2.- Vid. Jardí, Enric, Puig i Cadafalch (Arquitecte, polític i historiador de l'art), Mataró, 1975., p. 44
- 3.- Vid. Apartado II. 2. 1. San Pere del Bosc (en La Actividad Constructiva en Lloret de Mar., II. El Cambio de Siglo en Lloret de Mar), así como las Láms. XXI-XXIII, XXXII-XXXIII, y XLI.
- 4.- Vid. Lám. XXXIX.
- 5.- Puig i Cadafalch, J., L'oeuvre de Puig y Cadafalch, architecte, 1896 - 1904, Barcelona (Parera edit.), Mayo 1904.
- 6.- Puig i Cadafalch, Op. cit., Lám. 68 (Vid. Lám. XLII del Vol. IV del Apéndice Gráfico).

- 7.- Ibidem.
- 8.- Si situamos al posible espectador frente a la fachada principal del Panteón.
- 9.- Vid. Lám. XLIII, (Vol. IV, Apéndice Gráfico). Puig i Cadafalch, J. Op. cit. Lám. 77.
Sobre el Panteón que aludimos más adelante perteneciente al Cementerio de San Feliu de Guixols Vid. Lám. XLIV del Vol. IV Apéndice Gráfico.
- 10.- Vid. Láms. LIV y LV (Vol. IV, Apéndice Gráfico), o "Arquitectura y Construcción", Barcelona, nº 167, Junio, 1906, pp. 189 y 192 . Comparar con las Ilustraciones nºs 94 al 98 (Vol. I, Apéndice Gráfico).
- 11.- Obra que consistió fundamentalmente en una reforma de fachada (Vid. Jordi, E. , Puig i Cadafalch, Mataró, 1975, p. 42.) Sobre las obras de Puig i Cadafalch pertenecientes a este periodo de trabajos con E. Arnau pueden consultarse también los artículos de Raimundo Casellas y de Bonaventura Conill, ambos publicados en "Hispania" nº 73, 28 de Febrero, 1902, pp. 77 - 99.
- 12.- Las Ilustraciones citadas en el texto pueden compararse con la lámina XLVI (Vol. IV, Apéndice gráfico). Por otra parte, en cuanto al trabajo de los hermanos Jujol Vid. Láms. LVI, LVII y LVIII del mismo Apéndice. En ellas se puede confrontar también el trabajo de éstos para Domènech i Montaner, al tiempo que se descubre el tipo de encargos que recibían : "Travalls arquitectònichs y Esculpturals en tota mena de pedra y marbre. Models en guix" (Vid. Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1905, p. 18).
- 13.- Las aportaciones de Puig i Cadafalch a este terreno son suficientemente conocidas, baste con recordar su estudio: L'Escultura romànica a Catalunya (Vol. I, II, III), reeditado

en Barcelona, 1949.

- 14.- Pujol i Brull, José, Arte e Industria, en "Arquitectura y Construcción", nº 117, Abril de 1902, p. 108.
- 15.- Pujol i Brull, José, Op. cit., p. 109.
- 16.- Ilustración nº 88 que puede compararse con la Lám. XXXIV (Vol. IV del Apéndice Gráfico) en que se recoge la lauda sepulcral del Panteón de la Familia Casas. Vid. Lám. XXXV, del mismo Apéndice: Lauda sepulcral del Panteón de la familia Dam. (o lám. XXXVII). Este tipo de realización puede compararse con las lápidas diseñadas por Domènech i Montaner, (Vid. Lám. LXII) en que se evita el tema de la calavera, aunque el carácter y el tipo de elementos conjugados en el relieve de la lápida se hallen muy próximos a las búsquedas de Puig.
- 17.- Esta idea fijada por Puig i Cadafalch en más de una ocasión, y que conecta francamente con los ideales de L. Domènech i Montaner (Vid. En Busca de una Arquitectura nacional, "Cuadernos de Arquitectura", Barcelona, 2º y 3er trimestre de 1963, pp. 9-11, traducción del artículo publicado en la "Renaixença", en 1878) se hace patente una vez más tanto en La Introducción a L'oeuvre de Puig y Cadafalch architecte, 1896 - 1904, Barcelona, Mayo de 1904, del mismo arquitecto, como en su texto sobre la figura de Domènech i Montaner. Don Luis Domènech y Montaner, en "Hispania", nº 93, 30 de Diciembre de 1902, pp. 538 - 559. (Vid. láms LXII a la LXIV aparecidas en este nº de Hispania) De su relación se deduce claramente la idea a que hacemos referencia, por poner un ejemplo nos remitimos a la comparación entre las cruces estudiadas por Domènech (Lám LXIV) y las que proyectó (Lám. LXIII y LXV y LVI). Tema que a su vez aparecía como imprescindible en el Arte Funerario de la época.

- 18.- Vid. láms. LII y LIII (Apéndice Gráfico, Vol. III). A cerca de los talleres Ballarín estrictamente: Lám.XXXI.
- 19.- Vid. lám. XXXVIII. Otros elementos que aparecen en el Pantón se hallarán en las láminas XL y XLVIII.
- 20.- Adelantos Industriales: Cerrajería Artística de M. Ballarín y Cía, en "Arquitectura y Construcción", Barcelona nº 3 8 de Abril de 1897, -pp. 40 - 41.
- 21.- Panyella, Joan, Don Josep Puig i Cadafalch, en "De l'Art de la Forja", Barcelona, nº 6, Noviembre de 1918, pp 81-83, p. 81.
- 22.- Vid. Láms. XL y XLVII (Vol. III del Apéndice Gráfico).
- 23.- Vid. Cirlot, J. E. , Diccionario de Simbolos, Barcelona, 1979, p. 193.
- 24.- Vid. Cirici, A., El Arte Modernista catalán, Barcelona, 1951, pp. 262 sgg. y Bohigas, O. Los colaboradores (Apéndice Biográfico), en "Cuadernos de Arquitectura", Barcelona, nºs 52 -53, 1958, pp. 90 - 92. Numeros dedicados a Domènech i Montaner.
Luis Bru trabajó junto a Puig i Cadafalch en la Casa Quadras.
- 25.- Vid. Láms LX y XLX (Vol. IV del Apéndice Gráfico)

III. 8. 3. PANTEÓN nº 7

Autor del Proyecto : Vicente ARTIGAS y ALBERTI
(arquitecto).

Autorización del proyecto del 8 de Mayo de 1902
(Libro de Actas del Pleno del Ayuntº).

Cerrajería: S. R. PERPINYA.

Propietario: Josep Cabañas Puig

Situación: Paseo Central (margen derecho)
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustraciones: 155 - 165 (Vol. II).

Material : Piedra de Montjuic.

III. 8. 3. PANTEÓN n.º 7.

El Panteón número 7 de la Nueva Necrópolis de Lloret de Mar es obra del arquitecto titulado en 1900, según consta en el Anuario de la Asociación de Arquitectos de Catalunya, Vicente Artigas Albertí. Los trabajos de este arquitecto son escasamente conocidos y las obras que se hallan reseñadas en un tipo u otro de publicaciones sólo nos ofrecen de forma muy puntual el registro de lo que pudo ser su actividad.

El citado panteón no es la única obra que tendremos ocasión de estudiar en el Cementerio de Lloret que debe reconocerse, en función del proyecto firmado, como producción de Vicente Artigas, en este mismo centro existen tres hipogeos más que añadir al catálogo de sus aportaciones. Sin embargo, la primera de entre ellas es este Panteón, cuyo proyecto en el que no se consignó la fecha de realización, fue aprobado en una de las sesiones del Ayuntamiento el día 8 de Mayo de 1902, por tanto, su construcción puede analizarse como paralela a la de los dos panteones anteriores n.ºs 6 y 4.

Se trata de un típico ejemplo de Capilla-Panteón propiedad de Josep Cabañes. (1). "La Costa de LLevant", publicación editada en Mataró en su sección destinada a Lloret de Mar recogió la noticia, aparecida en un Diario de la capital y que hace plena referencia al Panteón proyectado por Vicente Artigas, en ella se recogen una serie de datos que resultan de gran utilidad para el conocimiento de esta sepultura en este sentido justificamos la siguiente cita: (en primer lugar se hace referencia a la reja de hierro forjado que cierra el acceso al Panteón, ilustraciones n.ºs 155 y 157): "Se tracta d'una obra de les mes acabadas dintre'l seu genre, la qual honra de debó al arquitecte que la ha projectada, señyor Artigues, y al artifex que la ha executada, Sr. Perpinyá, en quals tallers ha sigut feta per medi de planxa de ferro treballada al foch.

L'estil á que pertany la reixa es el de Lluís XV però 'l senyor Artigas l'ha sabut modernisar ab extraordinari bon gust. El motiu decoratiu principal consisteix en un arbre qual soca s'enfila amunt arrencant de terra, pera partirse després en branques una de les quals torna á terra á unir-se ab las arrels mentres l'altra s'enfila amunt pera abrasarse ab la creu que corona la reixa. Com se veu, el simbolisme no pot ser més adequat. En quant al conjunt de l'obra, resulta del tot armónich, havent presidit á la seva execució el bon gust mes exquisit" (2).

Más allá de constatar la aprobación del cronista este texto nos ofrece una información precisa sobre el ejecutor de la reja proyectada por Artigas, el Sr. Don José Perpiñá que tenía situado el taller de cerrajería en la Calle Espalter 4 (3); reja que en Noviembre de 1903, según deducimos del mismo artículo ya había sido colocada en el Panteón propiedad de Josep Cabañes y que lógicamente fue efectuada en Barcelona.

El estilo del Panteón responde a la casa proyectada por este mismo arquitecto en la Calle de las Cortes nº 589, construida el mismo año en que se proyectó la sepultura (4). Algunos aspectos de esta edificación (fachada, detalle inferior de la fachada, el zaguán y la escalera, y uno de los huecos de la escalera (5)) aparecieron en "Arquitectura y Construcción" en 1905, nº153; una visión de una de las tribunas laterales aparece en "Materiales y Documentos de Arte Español" (Año IV) (6). Como se puede comprobar fácilmente, tanto los trabajos de cerrajería, como los detalles esculpidos, guirnaldas, remates y demás formas ornamentales de tipo vegetal o floral se inscriben en un repertorio común, que se utilizará tanto en el Panteón como en la casa de la Calle de las Cortes. La estructura sobre la que se muestran los trabajos del adornista, que en este caso busca la fusión con la base que les da cuerpo, presenta formas de tendencia barroquizante o incluso rococo que otorgan a la piedra una cualidad ductil, transformable que le confiere movimiento y

favorece una dinámica particular claramente distinta de la disposición estática de los elementos anteriormente citados para los Panteones proyectados por Gallissà y Puig y Cadafalch. Si Gallissà buscaba el predominio de la vertical y el sentido ascendente, y la estructura concebida por Puig se mantenía conservando un cierto equilibrio entre su directriz vertical y horizontal, en el Panteón de Artigas hallamos la tendencia a una planta centralizada que evita cuidadosamente el cuadrado adosando a los ángulos una nueva faceta en la que aparecieran las figuras de cuatro ángeles en actitud de rezo, esta previsión impide la transición brusca de un lado a otro del conjunto e interviene también cuando se trata de conferir una mayor agilidad a una estructura compacta que integra líneas curvas de movimiento lento y pausado. Los ángulos en parábola rectifican como puede verse en los laterales (momento de transición) la mayor dureza del arco apuntando acentuando la lentitud del movimiento, pero a una vez, reteniénolo como constante. Ese mismo tipo de dinámica caracteriza cada uno de los remates, la voluta vegetal que cierra el arco y controla su descenso sobre la línea de impostas, las guirnaldas o los elementos florales..., hasta el motivo reseñado que compone la reja busca esa misma capacidad de desplazamiento y la conocida inserción de unas formas en otras; más o menos lograda según el caso.

No faltará tampoco en este caso, el motivo de la cruz ni el monograma de Cristo que parecen imprescindibles en todo monumento funerario que pretenda significar claramente la creencia que informa o que subyace en él. "La sépulture chrétienne, c'est à la fois l'emblème du sommeil passager de l'homme et le symbole de l'espérance de sa résurrection future : la tombe représente le lit du repos; le monument funéraire couronné du signe glorieux de la rédemption exprime l'espérance des élus" (7), pregonaba Edouard Hornstein entre otros muchos, desde la perspectiva de esas creencias. Si la cruz es tema a no olvidar, el ángel es uno de los motivos más frecuentes. Entre las jerarquías angélicas se cuenta la de

los ángeles encargados de ejecutar las prescripciones de la divinidad, los Ángeles, los Arcángeles y los Principados pertenecen a esta jerarquía. Son los llamados ángeles ejecutores, protectores o custodios que tienen a su cargo las más diversas funciones, entre las que no podían faltar las relativas al momento de la muerte.

(8). La intercesión resumida como plegaria es el recurso elegido en este Panteón. Los cuatro ángeles arrodillados que flanquean los ángulos de la sepultura suman uno más entre los ejemplos de esta característica disposición.

N O T A S

III. 8. 3. Panteón nº 7

- 1.- Aunque el propietario fue el diputado a Cortes Josep Cabañes, hoy en día habría que registrar el cambio de propietario, en consecuencia el Panteón ya no responde como en origen al identificable por su pertenencia a las familias Cabañas y Albó. Aquí seguiremos utilizando el nombre del primer propietario.
- 2.- "La Costa de Llevant", Nº 47, Mataró, 29 de Noviembre de 1903, p. 16.
- 3.- Vid. Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1900 (Sección de Anuncios, anunciante nº 54). Si acudimos al Anuario para 1905 de este mismo centro, y en la Sección de Anuncios del mismo p. 71, hallaremos nuevamente referenciados dos de los trabajos diseñados por Vicente Artigas para el Panteón y realizados por los talleres Perpiñá. En concreto, la puerta de hierro forjado ("por un nuevo procedimiento") y también la lámpara de hierro forjado del Panteón se muestran como ejemplo de las obras efectuadas por estos talleres. Nos remitimos a las Láms. LXXII y LXXIII del Apéndice Gráfico. Láminas a comparar con las Ilustraciones nº 163 y 164 (Vol. II).
- 4.- Cirici, A. , El Arte Modernista catalán , Barcelona, 1951, p. 144.
- 5.- Vid. Láms. LXXIV - LXXVII, (recogen las ilustraciones publicadas de dicha casa de la calle de Cortes y publicadas en "Arquitectura y Construcción", nº 153, Abril, 1905, pp. 101 103, 105, y 107., y en "Materiales y Documentos de Arte Español" Año IV, siglo XX. Arte contemporáneo. Lám. 84.)

- 6.- Op. cit. Lám. 84. (Lám. LXXVII del Apéndice Gráfico. Vol.IV).
- 7.- Horstein, Edouard, Les sépultures, Paris, 1868, p. V.
- 8.- Sobre el tema de los ángeles y las jerárquias celestes puede consultarse: Les anges de la Bible ou les anges auprès de l'homme, Paris-Dijon, 1854; San Alfonso María de Liguorio, San Miguel Arcangel y los angeles custodios, Barcelona, 1875;

III. 8. 4. H I P O G E O D E 1 ª C L A S E n º 4

Autor del Proyecto: Buenaventura CONILL i MONTOBBIO.
(arquitecto).

La instancia para la aprobación del proyecto es del
30 de Noviembre de 1903.

Escultura: J. M. BARNADAS

La aprobación de la construcción del 23 de Diciem-
bre de 1903 (Libro de Actas de las Sesiones del
Ayuntº).

Propietario: Joan Durall Surís.

Situación: Paseo Central (margen derecho), Cemente-
rio de Lloret de Mar.

Ilustraciones: 147-154. (Vol. II)

Materiales : piedra de Montjúic y mármol de Carrara.

III. 8. 4. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 4

Se trata de la primera obra que B. Conill proyectó para el Nuevo Cementerio de Lloret. En ella, por tanto, hallamos su primera versión del tema del ángel, tema que aparecerá como uno de sus preferidos, si nos referimos al programa por él utilizado en el ámbito del Arte Funerario. En esta ocasión se procede a la síntesis de las figuraciones del ángel y la cruz. Recreación de dos motivos que enlazados refuerzan la idea que subyace en ambos y que mantiene en todo momento el tono "optimista" de la sepultura, es decir, el tratamiento en que debe predominar la esperanza. La salvación que generará la cruz necesita o se sirve del ángel como mediador: "De aquí viene que la cruz se enarbole como bandera de la Salvación, bajo la cual son alistados todos los escogidos (...) y la Iglesia proclama en sus himnos que es San Miguel el que lleva esta bandera" (1).

Pasando ya al proyecto de este Hipogeo, pues tendremos más de una ocasión para comentar u observar la insistencia en una serie de símbolos que irán apareciendo o que ya hemos visto tanto en las obras del cementerio como en los textos relacionados con el tema, se observa la variación respecto a la escultura definitiva. Se prescinde de un segundo cuerpo que se situaba sobre la base de forma acusada, o mejor dicho, sus líneas se curvan para permitir la fusión de ángel y base, evitando la idea de pedestal. La escultura, línea dominante en esta sepultura que da cuenta de una de las tipologías clásicas del Hipogeo, en su disposición exenta, es una producción de José María Barnadas. Este hecho se constata al comparar la escultura de carácter funerario publicada en la Revista "Arquitectura y Construcción" (2) y el Hipogeo de 1ª clase propiedad de Juan Durall Surís (Ilustraciones nºs. 147 - 154, Vol. II) a que nos referimos. José M^º Barnadas anunciaba su establecimiento

en Barcelona (C/ Provenza núm. 314) como taller de escultura dedicado a la Estatuaria y Decoración. Fachadas, Panteones, Chimeneas, Balaustradas, Altares, Imágenes ..., se encontraban entre sus especialidades (3).

La escultura de Barnadas, que comprende tanto la imaginaria y la estatuaria como aquellos aspectos de escultura decorativa que a menudo acompañan a ésta última, sobre todo si nos atenemos al Arte Funerario de la época (4), recrea el proyecto de B. Conill, creando un tipo idealizado de líneas suaves con dominancia de la curva, que si bien precisa de un eje vertical que organiza simétricamente la escultura e indica su dirección ascendente (pronunciada hasta cierto punto por el sentido conferido al rostro del ángel), no busca la máxima estilización y radicalización de la misma. Se contenta con la consecución de una relación más o menos armónica y equilibrada entre las partes. Se acusa el interés por una cierta moderación que no acentúa en exceso aspecto alguno.

N O T A S

III. 8. 4. Hipogeo de 1ª Clase nº 4.

- 1.- San Alfonso María de Ligorio, San Miguel Arcángel y los ángeles custodios, Barcelona, 1875, p.28 (se sobreentiende que está haciendo referencia a la muerte en la cruz del "Redentor").
- 2.- Vid. lám. LXXXVI (Apéndice Gráfico, Vol. IV), recoge la ilustración de dicha escultura publicada en "Arquitectura y Construcción", Barcelona, nº 169. Agosto de 1906.
- 3.- Vid. Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1906 y 1907, Sección de Anuncios p. 50.
Según F. Marés J. M. Barnadas, modelista había trabajado en el taller de imaginería del Sr. Arqués, que cree recordar se hallaba situado en los bajos de lo que es hoy Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona. J. M. Barnadas se casaría posteriormente con la hija del Sr. Arqués.
- 4.- Existe constancia de sus trabajos en el ámbito de la escultura ornamental si nos remitimos a unas fechas más avanzadas de las que inscriben el trabajo junto a B. Conill (Vid. "Arquitectura y Construcción", Barcelona, 1918, p. 232 y 234 , y Láms. LXXXIV y LXXXV del Apéndice Gráfico.

III. 8. 5. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 14.

Autor del proyecto: Bonaventura CONILL i MONTOBBIO
(arquitecte)

La instancia para la aprobación del proyecto es
del 21 de Diciembre de 1903. (1)

Autorizada la realización el 15 de Septiembre de
1904 (Actas de la Sesiones del Pleno del Ayuntº).

Propietario: Buenaventura Durall. (2)

Situación: Paseo Central (margen derecho)
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustraciones: 123 - 132 (Vol. II)

Materiales : piedra de Montjuic.

III. 8. 5. HIPOGEO 1ª CLASE nº 14

Como ya hemos visto, la figura del ángel era una de las integrantes del programa iconográfico característico del Arte Funerario, su presencia implica la invocación de aquellas "potencias celestes" ejecutoras y con capacidad de intercesión; invocación que en este caso será suficiente, no dependerá, ni quedará supeditada a otros valores. El ángel sustituye cualquier tipo de anécdota o especulación narrativa, sintetiza una serie de ideas, logra evocarlas, a través de una sola figura. Con ello no pretendemos, en modo alguno, analizar la obra desplazándola o aislándola del contexto en que se halla inmersa, únicamente apuntar el sistema que B. Conill aplica a la mayoría de sus producciones en el Cementerio Nuevo de Lloret de Mar. Cementerio, que sin circunscribirnos necesariamente a este centro, incrementa su interés, en tanto es factible el análisis de un conjunto, muestrario de obras sí, pero de obras que no han sido desplazadas del ámbito para el que fueron creadas (y existe poca probabilidad de que lo sean), y que pueden, por tanto, comunicar la idea de su disposición en un "urbanismo" primigenio, hecho que no corresponde con áquel otro sentido de muestrario de algunos museos al uso. Sin olvidar esta perspectiva, podemos pasar de nuevo a observar la tumba propiedad de D. Buenaventura Durall.

B. Conill i Montobbio diseña una figura en actitud de plegaria, de rezo, la cabeza se inclina hacia delante, con los ojos cerrados y las manos juntas aparece postrada, en una manifestación apacible y serena que funde la figura sobre la sepultura. Podemos percibir un eco clásico en toda la escultura, clasicismo que se renueva en otras obras y que perfila una de los criterios que dominan en la producción del citado arquitecto.

Las alas del ángel se incurvan perfilando una posibili-

dad dinámica que revierte sobre la vertical estática del cuerpo, e introduce una tensión que articulará un conjunto complacido en el equilibrio. Bonaventura Conill se interesa por el esqueleto, por la lógica sobre la que se suspende la "construcción" de la escultura. La atención debe centrarse en su opinión sobre el sentido de las formas que han de reproducirse. Llegará a escribir: "Y lo esencial en todo bulto redondo y en todo cuerpo son los puntos salientes, es decir los puntos brillantes, y sobre todo, los que por su forma enérgica transparentan el esqueleto; lo más perenne y fuerte de cada ser (3). En un detenido estudio que efectuó sobre la enseñanza técnico práctica de Yesería, estudio al que pertenece el texto anterior, B. Conill traduce algunos de los puntos que permitirán una aproximación a su concepto de escultura, a lo que según él debía ser la escultura. Piensa en el escultor como en un modelador de formas, "modelador" que deberá centrar su atención sobre esas formas que han de reproducirse. Se trata de algo que veíamos reflejado en su propia obra, comprometida en la búsqueda de "las relaciones entre las partes de un conjunto, la gracia y la perfección del acabado, lo que pudiera llamarse "posición" (4). Entre los grandes "moldeadores", sin duda, destacarán los griegos, su huella no podía dejar de percibirse en la obra de nuestro arquitecto (5). Intentará reencontrar la unidad, la pureza de las formas; confía en una estricta sencillez a través de la cual ubicar correctamente la "posición" de sus figuras, su emplazamiento y dignidad de "Arte" : "El vaciador que no siente las bellezas y el sentido perfecto de las formas que ha de reproducir, no pasará jamás de peón" (6). En su advertencia se recoge una más, entre las premisas que configuran una doctrina artística nacida junto a los ideales estéticos del Modernismo, movimiento que depende todavía en gran parte de la dimensión romántica y de los ideales que la formularon (movimiento que también pudo dar su versión del clasicismo y del ideal clásico), pero que pertenece ya en el nuevo marco que irá consolidándose progresivamente y en el que hemos visto integrarse a B. Conill y a otros "Modernistas"

de su generación. Si la sepultura que conocemos como Hipogeo de 1ª Clase nº 14, puede ser considerada Modernista, el proceso inmediato que seguirá su autor va a ser el del "Noucentisme". En consecuencia debe matizarse una vez más el sistema de oposiciones radicales que han querido proyectarse como propias de la dualidad "Modernisme" / "Noucentisme".

B. Conill nos aproxima a su concepción, a su tratado de Estética, a un ideal de perfección, de Belleza, al que se aspira, desde el horizonte de aquel que ha apostado por una forma particular de Arte. La que se nos sugiere, y queda definida cuando afirma: "los escultores aprovechaban y deberán seguir aprovechando los vaciados para sintetizar mucho, en cada una de sus obras. Ni el cliché fotográfico, ni el vaciado con todos sus detalles serán nunca obras de Arte; porque éste, precisamente, es una síntesis, con omisión de todo detalle particularista. Y tampoco la imagen générica realmente artística ha de ser (...) la imagen borrosa que dan varios clixés superpuestos y tomados en idénticas condiciones de varios individuos de una misma familia; sino la escultura sobria, sencilla, que reúna lo esencial de varios vaciados de un mismo género" (7). Conill intenta definir aquello que es específico del Arte, aquello que lo diferencia de la Naturaleza, aquello que lo distingue de otras realidades, y en la búsqueda de una definición ofrece la clave de su pensamiento estético, o del conjunto de teorías al que se abscribe su "práctica del Arte".

Una vez reseñados estos aspectos teóricos de la aportación de Buenaventura Conill i Montobbio, criterios aplicables al conjunto de sus obras en el Cementerio de Lloret, podemos pasar nuevamente al análisis del Hipogeo de 1ª clase nº 14, en que aparece una de sus versiones del tema del ángel. Si establecemos la comparación entre el proyecto presentado para su aprobación en el Ayuntamiento y la obra acabada, deberemos señalar el cambio que se opera en esta última respecto a la visión lateral que se reflejaba en áquel. En ambos casos, sin embargo, en los dos me-

medios de expresión utilizados, dibujos y escultura de bulto redondo, predomina la tendencia a "sintetizar". Tendencia que contrasta claramente con la predisposición al detallismo que hemos visto en otros panteones.

Al tema del ángel se asocia básicamente una función protectora que acentúa la idea de esperanza en una vida predeterminada hacia el futuro. Conill no explota un sistema de referencias a todo lo que fue, en una revisión del pasado, sino que sitúa el modelo en un punto intermedio, entre la vaguedad nostálgica y la predisposición hacia el misterio que encierra la novedad. Por otra parte, se puede contar con el hecho de la frecuencia con que una sepultura es encargada antes de que muera una persona en concreto, significándose como una propiedad familiar, y que en consecuencia los contenidos vertidos en ella atiendan a criterios más generales (en contraposición, por ejemplo, a los que se desprendían de aquellas obras realizadas con vistas a la glorificación y memoria de una determinada personalidad). En cualquier caso, B. Conill, sea la tumba familiar o bien destinada a una sola persona caso poco frecuente, simboliza en la representación de la deidad alada, de tan larga tradición iconográfica, los niveles ideológicos de todo un mundo de creencias religiosas. Haciendo posible su comunicación a través de un lenguaje que se corresponde con el mundo de manifestaciones que se ha reconocido como una de las vertientes del Modernismo-Simbolista catalán, es decir, con una de sus "alas", la Blanca (A. Cirici). La Sobrevivencia, la inmortalidad del alma se deduce fácilmente del complejo, del sistema de convenciones que se origina en el Catolicismo, y que tendrá su realidad en imágenes cuando se represente (entre otras muchas posibilidades o soluciones plásticas) a uno de esos seres intermedios que permiten la transición del mundo terreno al celeste, que hacen posible el "viaje" del uno al otro, si empleamos una imagen utilizada y reutilizada en tantas ocasiones.

La deidad tutelar que es el ángel sumergido en su papel de protector de los muertos, que acompaña en su faz positiva (por contraposición a los ángeles del mal, potencias inferiores) a los que han merecido la recompensa de una inmortalidad emplazada en los "hemisferios celestes", su "posición" tensa y equilibrada, al mismo tiempo, implica una actitud clara, la de oración, en ella intercede por el alma del muerto; quizá el alma llegue a hacerse alada en el ángel y acceda a la inmortalidad positiva. Porque "Nous le savons déjà, les Anges gardiens des hommes sont présents sur la terre sans quitter le ciel" (8). Ahora bien, lo que ha quedado esculpido en la piedra es el momento de suspensión que precede a todo desenlace, es el rodeo que quiebra toda dirección previa, en la especulación que a través de lo sensible, se convierte en juego del Simbolismo con la idea. Una antesala en la que se da cita al espectador, al receptor de la obra, se le ofrece la presencia de una divinidad integrada en el orden jerárquico del "reino" ideal, en el que, por otra parte, se reproduce la estructura social de un reino más cercano y mejor conocido, la adhesión a ese orden supone el triunfo del justo sobre la muerte.

Al observar de cerca la figura se advertirá la presencia de la cruz, elemento que no suele faltar aunque en esta ocasión pase más inadvertido, y de un sistema ornamental fundado en la repetición del trébol. "Una de las tareas más difíciles es la de establecer las fronteras entre ornamento y símbolo" (9), nos advierte ya Alois Rielg en Problemas de Estilo, será necesario preguntarse entonces por la capacidad metafórica de lo que en principio podría interpretarse como tendencia a la decoración. El "trébol" puede ser uno de esos casos en que el ornamento se halla saturado de significación. Juan Eduardo Cirlot nos recuerda que se trata de uno de los emblemas de la Trinidad (10). En

ese sentido, su presencia en el ropaje de nuestro modelo de ángel no será fortuita o casual. Por otra parte, la idea de la Trinidad se suma a la composición triangular de las líneas imaginarias en que puede inscribirse la figura de éste. Y el triángulo es a su vez, la figura geométrica asociada a la pirámide, estas dos posibilidades resumen la posibilidad de un impulso ascendente "de todo hacia una unidad superior, desde lo extenso (base) a lo inextenso (vértice)" (11). La visión frontal de la escultura nos plantea la coherencia de un proyecto que se elabora a partir de formas triangulares; incluso en la modulación acabada del rostro, se manifiesta la elección de esa imagen.

Para concluir esta descripción diremos que los límites de la tumba o Hipogeo, quedan señalizados a partir de cuatro puntos dispuestos, de forma relevante, en los extremos de la base sobre la que se erige el ángel, de rasgos femeninos, a que venimos refiriéndonos.

El emplazamiento de la escultura se estudió, perfectamente, al igual que en otras realizaciones, para acompañar y resaltar la tumba de la familia Durall. La "disposición", la "posición" de la cabeza del ángel conduce rápidamente nuestra mirada (en un descenso que acompaña la configuración de las alas) a la lápida que añade una información complementaria, individualiza las conexiones con la imagen creada, y destruye parte de su ambigüedad actuando como "leyenda". Restringida aquí al nombre de los propietarios de la sepultura.

NOTAS

III. 8. 5. Hipogeo de 1ª Clase nº 14

- 1.- El 23 de Diciembre de 1903 se recoge el hecho en las Actas de de las Sesiones del Auntº de Lloret de Mar.
- 2.- Buenaventura DURALL MATARÓ, propietario del Hipogeo de 1ª clase nº 14, era natural de Lloret de Mar (1863), piloto, con domicilio accidental en Barcelona, hijo de Buenaventura Durall y Salvador, y Rosa Mataró y Domenech (difunta), según consta en el "Acta Matrimonial" fechada el 5 de Septiembre de 1895. (Archivo Municipal de Lloret de Mar); contrae matrimonio con Concepción CARRERAS y CASANOVAS, natural de Lloret de 20 años residente en la C/ San Narciso nº 7, hija de Manuel Carreiras Batet (difunto) y Concepción Casanovas y Macià. En el Padrón de 1901, B. Durall Mataró aparece como residente en C/ Mar de Venecia nº 20.
- 3.- Conill i Montobbio, B., Enseñanza técnico-práctica de Yesería; especial para escuelas profesionales, ed. El Constructor, Tipografía catalana, Barcelona, p. 179.
- 4.- Conill, B., Op. cit. p. 6.
- 5.- Conill, B., Op. cit., p. 178. Una via de estudio que conectaría al arquitecto del Cementerio de Lloret con la obra de Gaudí, analizada desde el punto de vista de la pureza formal que se ha situado como herencia del Arte griego (Vid. Decharnes, R. y Prévost, C. La vision artistique et religieuse de Gaudi, suivi de "La visió artistica i religiosa d'en Gaudi" de F. Pujols Lausanne, Suisse, 1969; p. 206).
- 6.- Conill, B. Op. cit. p. 6. Más adelante añade No basta con que sea artista es preciso, además que conozca todas las reglas y

lo que denomina "ciencia de su oficio". "Es imposible un arte, sin ir aparejado a alguna ciencia, como la ciencia es imposible sin ir unida a un arte, cuando menos al de expresarla" (Op. cit., p. 6).

- 8.- Guillemin, Alexandre, Les anges de la Bible ou les anges auprès l'homme, Paris-Dijon, 1854, p. 628.
- 9.- Rielg, A., Problemas de Estilo, Barcelona, 1980 (Con un prólogo de I. Solà Morales). Cit. por Gombrich, E. H., El sentido del orden (estudio sobre la psicología de las Artes Decorativas), Barcelona, 1980 (79), p. 277.
- 10.- Cirlot, J. E., Diccionario de Símbolos (Nueva Colección Labor), Barcelona, 1979, p. 448.
- 11.- Cirlot, J. E., Op. cit., p. 448.

III. 8. 6. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 6

Autor del Proyecto: Bonaventura CONILL i MONTOBBIO
(arquitecto).

fechado en Septiembre de 1904.

Autorización del 15 de Septiembre de 1904.

Propietaria: Victoria Bandrich Boadas.

Situación: Paseo Central (margen derecho)
Cementerio de Lloçet de Mar.

Ilustración nº 146 (Vol. II).

Materiales: Piedra de Montjuic y "negro de Bélgica".

III. 8. 6. H IPOGEO DE 1ª CLASE Nº 6.

En este caso nos hallamos ante el proyecto de una nueva sepultura ideada por Bonaventura Conill. El arquitecto ha prescindido aquí de toda elaboración temática, así como de una representación escultórica figurada, para proceder al juego de una serie de líneas que ofrecen su versión del sepulcro y permiten la adecuada colocación de la lápida. Los cuatro puntos que señalaban los límites o márgenes del sepulcro anterior (Hipogeo nº 14), obra del mismo arquitecto, se integran ahora con la estructura general de esta forma de enterramiento, no será necesario por tanto encerrar el hipogeo en un nuevo marco.

Hemos hablado ya de la tendencia a la "síntesis" propia de Bonaventura Conill, pero en este Hipogeo propiedad de D^a Victoria Bandrich, se descubre el interés del arquitecto por la simplicidad de la forma, o mejor dicho, por la búsqueda de una sencillez que razone su complejidad. Desde este mismo punto de mira se aborda el nivel de abstracción y de organicidad inherente a la construcción. Estudio de la forma que se insinúa aquí en su adecuación estricta a la función desempeñada, pero que más tarde se introducirá en el ámbito de la representación y será entonces cuando la búsqueda del organicismo y la coherencia orgánica entre las partes llevará a Conill a sus creaciones más cercanas a la obra de A. Gaudí. Etapa que consolidará plenamente la admiración que B. Conill refleja en sus escritos, siendo muestra palpable de su gaudinismo. Sin embargo antes de adentrarnos en esa fase este Hipogeo proyectado en Septiembre de 1904, nos permite abordar el nuevo ensayo, que va a complacerse en las superficies alabeadas complejas introduciendo también el contraste entre los dos tipos de material utilizado, la piedra de Montjuic y el "negro de Bélgica" para la zona de la lápida, todo ello sin abandonar la constante simétrica. En la lápida podremos leer como re-

sulta habitual los nombres de los que fueron enterrados en la sepultura, sin embargo lo que nos interesa señalar aquí no son tanto esos nombres, en particular, como el cuidado puesto por Conill en la elección del alfabeto y en la consiguiente composición. Hay que reseñar este hecho que se repite en las distintas sepulturas por él diseñadas, la variedad de los tipos, de los tamaños, de su módulo y forma en general.

Quizá tenga interés dejar constancia también para este caso de lo que va a ser uno de los temas abordados por este arquitecto en uno de sus artículos sobre la obra de Gaudí. Nos referimos a la problemática que encierra el cambio de técnica cuando existe un deseo de respetar la forma. Bonaventura Conill i Montobbio es consciente de ello, de las limitaciones del trabajo sobre el plano, elaboración que comunmente precede al hecho arquitectónico (decimos comunmente porque hay que recordar que Conill estudia el caso preciso y particular de Gaudí); del interés que encierran las formas en tanto que volumen en el espacio real, en su tridimensionalidad. A este respecto escribe: "Per a fer aquest trànsit i altres de semblants, per a substituir una superfície per una sèrie de generatrius cal tenir la imaginació necessària per a veure en l'espai, -cosa que sembla molt elemental i que ; no obstant, és un privilegi excepcionalíssim" (1). Si primero se tiene en cuenta el trabajo del proyectista, más adelante también se presentará la problemática de la ejecución de la obra, invirtiéndose en cierta forma el proceso. "Gairabé tots veiem les coses en un pla, com si fossin delineades. La major part dels operaris prefereixen un dibuix a una fotografia i fins creuen comprendre'l millor, perquè el primer o és una mera representació d'alguna cosa plana i simplicíssima o admet moltes interpretacions arbitràries" (2).

NOTAS

III. 8. 6. Hipogeo de 1ª Clase nº 6.

1.- Conill, B., La serralleria d'en Baudí, en "L'Art de la Forja",
nº 13, Barcelona, Marzo de 1921, pp. 206 - 214, p. 212

2.- Ibidem.

III. 8. 7. HIPÓDROMO DE 1ª CLASE nº 7

Autor del Proyecto: Vicente ARTIGAS ALBERTI
(arquitecto)

1904 (aprox.)

Propietaria: Mercé Masferrer Vd^a Pujol.

Situación: Paseo Central (margen izquierdo)
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustraciones: 41 - 50 (Vol. I)

Materiales : Piedra de Montjuic

III. 8. 7. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 7

El Hipogeo nº 7 obra de Vicente Artigas Alberti (1) es la segunda sepultura que diseñará este arquitecto para el Cementerio de Lloret. En ella nos permite acceder a una conformación bastante distinta de la que caracterizaba el Panteón-Capilla perteneciente a Josep Cabañas Puig. También en el marco ofrecido por el Paseo Central no se aparta sin embargo, en lo esencial, de los rasgos estilísticos que se observaban para la anterior sepultura.

El "Hipogeo de la familia Pujol", según consta en el proyecto firmado por Vicente Artigas, propiedad de Mercé Masferrer (Vdª de Pujol) puede emparentarse con la idea que subyace en el Hipogeo de la Avenida de San José, producción más tardía de este mismo arquitecto. En ambas queda reformado el sentido del sepulcro tradicional, sin perder de vista la necesaria connotación de la muerte, las formas típicas de este desaparecen bajo la nueva construcción. Nos referimos en especial a las formas del sarcófago que es sin duda una de las manifestaciones símbolo de la muerte, y que en este caso se funde con otros símbolos para dar una imagen global de monumento conmemorativo en el que se superponen distintos niveles de significación. Quizá sea conveniente hablar aquí de cabecera y pies del sepulcro dada la estructuración del mismo. De base rectangular introduce en el alzado las superficies alabeadas que se convinan evitando las transiciones bruscas y moldeando el cuerpo del Hipogeo catalogable entre las obras "Modernistas" del Cementerio. En la cara que da al Paseo se aplica el arco de herradura enmarcando la calavera que aparece en la zona inferior (Ilustraciones nº 41 -43), dicho arco se contrapone a las combinaciones o al sistema de líneas que lo encierra, favoreciendo de este modo la variación del sentido, de apertura o de cierre según el caso. Si observamos la cara posterior, o los pies del sepulcro, descubriremos las alteraciones que se han produ-

producido respecto al estado original (Ilustración nº 49), la forma de la lápida que aparece en la ilustración no responde al proyecto, que en origen, retomaba el tema del arco de la cara anterior. Todo ello puede comprobarse fácilmente acudiendo a la figura que aparece en el proyecto efectuado por Vicente Artigas, y en el que se refleja precisamente dicho ángulo.

Volviendo a la "fachada" que da al Paseo veremos emerger sobre el arco que encierra la calavera, la figura de Cristo, hallándose coronada ésta, a su vez, por la cruz en que no se prescinde del monograma, ni del sistema ornamental que retoma distintos motivos vegetales. Motivos que podemos clasificar y que se repiten en otras obras del mismo autor. Ahora adoptan forma de corona situándose en las zonas laterales inmediatas a la imagen de Cristo, o bien rodean en este mismo sentido el cuerpo anterior creando la base para la situación de la filacteria y remarcando el acceso a la cruz, símbolo que en el caso del Panteón se hallaba recubierto por esa misma vegetación. No es preciso detenerse demasiado en la significación del conjunto, ya que en él se expresa claramente el triunfo de Cristo sobre la muerte, casi de forma didáctica se superpone la citada imagen a la calavera. "La tâche de l'artiste des tombeaux chrétiens est de faire rayonner dans toute son oeuvre la pensée religieuse et la douce sérénité de la foi. La croix, ce glorieux et consolant symbole devrait dominer toute l'ornementation, attirer les regards et les pensées et les coeurs en haut. Elle devrait faire partie du plan général du monument" (2). Vicente Artigas parece respetar el deseo de Edouard Horstein, en todas las sepulturas ideadas por el arquitecto la cruz es símbolo permanente. Este autor consideraba también que en el monumento funerario nada es indiferente y que en él rigen reglas tan rigurosas como las que se aplican en la heráldica: "tout est symbole" (3).

No podemos olvidar tampoco la idea que permanecía, como mínimo, en el llamado recinto católico: "El cementerio forma un solo cuerpo con la Iglesia , y sigue sus condiciones".(4).

A los pies del sepulcro y sirviendo de soportes para la cadena de hierro forjado que se situa ante la lápida, hallaremos el motivo del perro. Motivo que como es sabido, formaba parte con relativa frecuencia de el monumento conmemorativo de la muerte y que se recoge como símbolo de fidelidad en algunos sepulcros medievales. Sin embargo, también se conocen sus atributos de guardian y guía, pero lo que es más sobresaliente, "es acompañante del muerto en su "Viaje nocturno sobre el mar" ; asociado a los símbolos materno y de resurrección" (5). A pesar de todo, si debiéramos matizar el presente caso, quizá privaría la instancia del motivo ornamental o decorativo, eso sí con una tradición iconográfica en el ámbito del Arte Funerario que no podíamos omitir o dejar de apuntar.

En cuanto a la imagen del Cristo resulta muy apropiada para recalcar los puntos coincidentes entre la obra de Vicentes Artigas Albertí y la de Enrique Sagnier, aportaciones que se han relacionado y que en lo que al modelista se refiere dependen de un mismo taller, siempre en la enmarcación cronológica que aporta el Hipogeo. Ya que tanto en lo ornamental como en los aspectos figurados, pasando por la cerrajería aspecto a añadir al anterior, se percibe la aplicación de una misma pauta o criterio. En concreto aludiremos a la conexión existente entre la citada representación de Cristo que aparece en relieve sobre el cuerpo saliente de la cara anterior del Hipogeo de Lloret de Mar y la que fue ideada o concebida para su colocación en la Parte alta de la escalera de una de las edificaciones de E. Sagnier, nos referimos al Palacio Juncadella. Esta última pieza fue publicada en 1902, en Marzo de este año, en la Revista "Arquitectura y Construcción" (6). En función de ello podemos deducir que la imagen que aparece en

Lloret responde a un mismo modelo, un tanto simplificado quizá en el hipogeo, pero que conserva las líneas básicas del trazado que encuadra la escultura en un mismo plano. En cuanto a los sistemas de decoración redundan en la conexión que podríamos ampliar al Panteón nº 7. Y por tanto considerar la participación de un mismo modelista en ambos. Teniendo en cuenta los trabajos efectuados hasta el momento en el Cementerio, conocemos la intervención de Eusebi Arnau, así como la de José M^a Barnadas, a este respecto pensamos que la creación del último se aproxima con mayor seguridad al carácter de las obras de Vicente Artigas. En consecuencia no desmentimos la posible intervención de José M^a Barnadas en estos trabajos; aunque sin duda, se trate de un camino abierto en el que continuar investigando, porque las pruebas no son totalmente o suficientemente concluyentes (7).

La datación del proyecto y de la construcción del Hipogeo (pues, en el primero no aparece la fecha, ni conocemos tampoco la instancia que debía acompañarlo) nos remite a la consulta del Arbitrio sobre el Cementerio (3 de Noviembre de 1901 - 17 de Enero de 1907), en que figura como primera fecha de enterramiento en la citada sepultura la del 10 de Diciembre de 1904 (entierro de Ramón Pujol Llobet) (8). Lógicamente la obra debió concluirse con anterioridad al 10 de Diciembre de 1904. Cronología que no se aleja de lo que podríamos apuntar a través de las informaciones conocidas para otras obras y la correspondiente comparación estilística.

N O T A S

III. 8. 7. Hipogeo de 1ª Clase nº 7

- 1.- Ya hemos observado con anterioridad que este hipogeo atribuido a B. Conill es obra de Vicente Artigas Albertí (Vid. III. 1. El Estado de la Cuestión).
- 2.- Hornstein, E., Les sépultures, Paris, 1968, p. 220.
- 3.- Hornstein, E., Op. cit., p. 159.
- 4.- Gaume, Monseñor, El Cementerio en el siglo decimonono ó la ultima palabra de los solidarios, Barcelona, 1878, p. 104.
- 5.- Cirlot, J. E., Diccionario de Símbolos, Barcelona, 1979, p. 359
- 6.- "Arquitectura y Construcción", Barcelona, nº 116, Marzo, 1902. Vid. Lám LXXVIII del Apéndice Gráfico, Vol. IV.
- 7.- Podrían compararse las Ilustraciones nºs 150 (Hipogeo nº 4 en que Barnadas trabajaría con seguridad) y 46 (Hipogeo nº 7). En dicho análisis hay que tener en cuenta el cambio de escala de una a otra obra, sin embargo se advierte una cierta similitud de rasgos.
- 8.- Hecho que puede comprobarse atendiendo al Libro de Autorizaciones Noviembre 1901 - Enero 1905 (Archivo Municipal de Lloret de Mar).

III. 8. 8. HIPÓGEO DE 1ª CLASE Nº 9.

1905 (aprox.)

Propietario: Josep Llobet Suñer

Situación: Paseo Central (margen izquierdo).
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustración nº 40 (Vol. I)

Materiales : mármol de Carrara y "Bardiglio" de
Italia.

III. 8. 8. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 9

La tipología de este Hipogeo nº 9 responde a un modelo que se repite en más de una ocasión a lo largo de todo el cementerio de Lloret. Entre los Hipogeos que se inscriben en esta tipología, en sus líneas generales, se pueden citar los nºs 8, 17 y 18. Estas sepulturas responden al muestrario de los "Hipogeos cipos" (1). Hipogeo que en nuestro caso, sobre el cipo a modo de base o pilastra erige la consiguiente cruz. Se trata de un tipo muy simplificado, que contiene un número mínimo de elementos y detalles ornamentales, y un mínimo de factores diferenciales de la forma de sepultura, pues como hemos dicho se repetirá de vez en cuando, sin que las variaciones sean especialmente significativas. Puede responder perfectamente al carácter de las producciones nacidas de la industria creada entorno a las Necrópolis y en la que se ofrecían modelos más o menos prefabricados que contrastan con las producciones individualizadas por la firma del proyectista de otras sepulturas. ubicadas en este mismo centro.

El carácter de este Hipogeo, sumamente simplificado, repone la línea de obras de trazado Neoclásico que tanta importancia tuvieron en otros núcleos, pero que a principios de siglo y en la Necrópolis Nueva de Lloret de Mar vemos reducida a una serie de muestras puntuales en las que el estilo ha degenerado perdiendo toda su potencialidad inicial. Si las comparamos con otro tipo de manifestación su preponderancia es mínima, y no deja de ser marginal. Sin embargo, estas producciones del cipo al que se añade la cruz (2) y otras que irán completando el recorrido cronológico por el Cementerio, nos ayudan a dar una imagen más completa, más acabada del Arte Funerario del momento, pues no todo fueron Panteones e Hipogeos originales, encargados a los escultores y arquitectos, más o menos destacados, de la época.

En cuanto a la datación, 1905 es el año que aparece como más probable, aunque en la presente ocasión el hecho no tenga excesiva importancia dadas las características del ejemplo que se analiza, ejemplo repetido y bien conocido que pudo tomarse sin dificultad de una obra precedente . A este respecto, tiene interés indicar la existencia de una serie de proyectos sin firma que responden a la tipología de este Hipogeo. En particular, el que responde al Hipogeo nº 8 propiedad de Joaquim Domenech Vilallonga, la instancia para su aprobación se remonta al 29 de Junio de 1903.

A pesar de todo, podemos concluir, observando que la sepultura debió encontrarse concluida con anterioridad al 4 de Julio de 1905, dado que de este día data el primer enterramiento del que tenemos noticia, y que quedó consignado en el Arbitrio sobre el Cementerio (1901 - 1907).

N O T A S

III. 8. 8. Hipogeo de 1ª Clase nº 9

- 1.- Las posibilidades y categorías dentro de un mismo tipo de sepultura podían ser variadisimas, incluso se podía elegir entre distintas categorías de Hipogeos -Cipos, Hipogeos de distinta clase y precio, por supuesto. En el Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1905 hemos visto algunos puntos fundamentales de dicho muestrario o catálogo. En la rama correspondiente a los cipos hay que tener en cuenta la existencia de Cipos mayores de tipos A, B y C, (Vid. p. 456) que podían adquirirse en el Cementerio del Suroeste de Barcelona, en Lloret de Mar las posibilidades ofrecidas concretaron un menor número de variantes.
- 2.- La idea del cipo más la cruz responde a una tradición muy antigua el estudio de la cual desborda totalmente el campo que aquí estudiamos. Sin embargo, pueden verse algunos ejemplos recogidos por Gauthier, Joseph -Stany, Croix et Calvaires de Bretagne, Paris, 1944. Tienen particular interés los tipos de piedra tallada cristianizados (Lám. II de la obra citada, p. 15), en ellos se inscribe el símbolo de la cruz, hasta llegar a superponerlo a la base (mojón) que adquirirá formulaciones más acabadas progresivamente.

III. 8. 9. PANTEÓN n.º 3

Autor del proyecto: Ramón M^º RIUDOR.
(arquitecto)

Proyecto fechado el 15 de Noviembre de 1905 (Barcelona).

La instancia para su aprobación es del 22 de Mayo de 1906.

Propietario: Joaquim Serrahima Sureda. (1)

Situación : Paseo Central (margen derecho)
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustraciones: 167 - 170.

Materiales: Piedra de Gerona y piedra de la Cenia de Tarragona.

III. 8. 9. PANTEÓN nº 3

Este proyecto responde al tipo de "Capilla-Panteón" del que hemos hallado varias muestras en el Cementerio de Lloret, sujeto ahora a las tendencias historicistas, que contribuyeron al renacer de las formas medievales, en un proceso que se remonta en su proyección generalizada al siglo anterior y que persiste en algunos casos como en el presente en un momento de plena expansión Modernista. Podríamos considerar que nos hallamos ante un ejemplo arcaizante dada la fecha de ejecución, pero esta será una cuestión a matizar. La cronología del Revival variará evidentemente según el centro en que nos situemos, y según el ámbito específico, pero las muestras más características se habían decidido y plasmado ya en el siglo XIX. Ahora bien, hay que pensar que a principios de siglo todavía no se hallaban concluidos los trabajos de "restauración" (en la perspectiva de Viollet-le-Duc) de la Catedral barcelonesa, el gótico continuaba siendo el punto de mira, la forma aceptada por lo común cuando se trataba de arquitectura religiosa. Este estilo, que Hegel había definido como el más adecuado, en el campo de la realización arquitectónica, como el que más fácilmente podían asumir las Artes románticas, como el más cercano a la espiritualidad (2), pasa a ser una de las formas recurrentes adoptadas por la arquitectura funeraria. Su aplicación casi sistemática en este terreno se debió en parte a esos contenidos religiosos, de los que el estilo gótico se constituía en símbolo.

A ellos se sumaba, la nostalgia y el deseo de recuperar esa cristiandad medieval (y con ella algo más que la estricta cristiandad), utópica en visión retrospectiva, el deseo de recuperar una Edad de Oro anclada en la Edad Media y que en aquel momento no parecía tan inasequible.

Si la cuestión a que aludimos, se había planteado en términos radicales, hasta el punto de darse afirmaciones como la siguien-

te: "Le grand principe d'après lequel nous écrivons est donc que l'art chrétien ou gothique est non pas un style parmi plusieurs autres également beaux et convenables, mais le seul style que, comme chrétiens catholiques nous pussions employer d'une manière rationnelle, pour bâtir et orner nos églises" (3), lo que perduró realmente fue la convención, la fórmula que permitía asociar formas góticas y fe y moral católicas. La Capilla-Panteón del Cementerio en su afán de reproducir la estructura de un templo adopta los elementos característicos del estilo gótico, pero la escala varía sensiblemente y en muchos casos se acusará la desproporción, la falta de armonía entre esos elementos de diversa procedencia. Por otra parte el presente ejemplo de Capilla-Panteón presenta la frialdad propia de algunas construcciones neogóticas, su perfecta simetría reproduce a pequeña escala, pero quizá de manera incluso más clara, la distancia que separa estas construcciones de las formas y presupuestos constructivos que operaban en la Edad Media. Aquí la realización responde a un plano determinado de antemano y resumido como obra en un plazo breve de tiempo.

La interpretación idealizada, unificada, extraída de su marco histórico, de una Edad Media sin grietas conlleva la comprensión del inventario conocida de los estilos de esta época y su resurgimiento en la arquitectura del presente, como prolongación de las ideas de retorno y emplazamiento en una Nueva Edad de Oro, revival de la del siglo XIV. Esta parece ser la búsqueda, pero el resultado concreto implica un tomar la apariencia en el Arte como punto de partida, para enunciar y anunciar determinados contenidos de nuestro propio programa, Ramón M^e Riudor parte de un "lenguaje establecido", que pretende establecer la correspondencia de un contenido a cada forma arquitectónica, una vez aceptado la aplicación puede ser mecánica. Las fuentes de ese lenguaje fueron a menudo las que procedían de Francia, en particular es necesario citar las obras de Viollet-le-Duc, el famoso Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du X^e au XVI siècle, o Entretiens sur

l'architecture, se conocieron asimismo colecciones de dibujos tales como las recopiladas por A. de Baudot y J. Roussel, Dessins Inédits de Viollet-le-Duc (Paris, 1880). En 1875 se había creado en Barcelona la Escuela de Arquitectura, que ven en conexión con Madrid, contaba entre las personalidades que la integraban figuras tales como Elias Rogent, Font i Carreras, Vilaseca..., es lógico que el Medievalismo y el Eclecticismo adquiriesen en ella un alto desarrollo (4).

Otro punto, destacado con frecuencia, sería el de la recurrencia a lo medieval, expresada en función de la exaltación nacionalista del periodo. Se sueña con un nuevo siglo XIV, con un pasado brillante, y no únicamente en el terreno político, ya que "Vist en conjunt, el segle XIV és no solament el segle de l'apogeu polític i militar de Catalunya, sinó també l'època d'or de l'arquitectura, quan l'estil propi que és el gòtic català arriba al més alt grau de depuració i perfeccionament" (5).

En cualquier caso, la aproximación a la Edad Media sobrepasa la búsqueda de las formas por sí mismas y viene a coincidir con una plasmación ideológica. El Revival no actúa en ningún caso como floración puramente externa o "decorativa", en el desprestigiado sentido del término, lo que sin embargo, no desmiente ese caer en el formulismo a que nos referíamos.

Ramón María Riúdor i Capella trabajó en el proyecto de "Capilla-Panteon" del Cementerio de Lloret de Mar encomendado por Joaquim Serrahima Sureda (6), este puede compararse al que efectuó para la familia Mir Albanell que responde a la misma tipología. En el último la escultura y mármoles se deben a los Sres Mas y Tarrach, se encuentra en la Necrópolis del S. O. de Barcelona (7). En ambos podemos comentar la presencia de gabletes y florones de dimensión exagerada. Los gabletes, en una visión frontal del Panteón de Lloret podrían asimilarse como agujas o "chapiteles" de disposición simétrica respecto al eje central. Mediante la superposición de una serie de cuerpos que se coronan con el

símbolo de la cruz se intenta acentuar el efecto de verticalidad, atenuada sin embargo, al disponer a ambos lados de la estructura central (la Capilla propiamente dicha) una escalera, que conduce a la zona superior de la sepultura. En los puntos de arranque del arco apuntado (arquivolta exterior) se inscriben las letras griegas alfa y omega, que desde esta fachada al Paseo, insinúan la idea de un principio y un fin repetido hasta la saciedad en multitud de "monumentos" funerarios. En la forma de mitra que adopta el cuerpo superpuesto al arco de entrada quedará inscrito el Crismon como invocación también característica. Los capiteles actúan a través de la determinación de alturas intermedias, de transición al cuerpo central ideado a modo de "custodia" y rematado en la cruz. Esta articulación simétrica remarca la importancia del eje que divide la estructura en dos partes iguales y que es factor constante de este tipo de arquitecturas. Entre el alfa y omega, que a veces colgaban de la "X" del Crismon, aparece el nombre de la familia propietaria de la tumba ("FAMILIA SERRAHIMA"), ambas letras permiten trazar un triángulo respecto a la situación del centro del Crismon, que corresponde al eje de simetría que divide, como veíamos la estructura, El vocabulario aplicado en esta configuración podría proceder de los tratados y estudios de Viollet-le-Duc sobre la arquitectura gótica, obras de consulta obligadas para el "constructor" medievalista o ecléctico de la época (8).

Hemos intentado concretar en este Panteon del solar nº 3 del Cementerio de Lloret de Mar una de las vías características que adoptó la formulación del 'Revival' funerario, Desbordando el siglo XIX, para introducir su cuña en los primeros años del XX, la versión historicista será también la que veamos adoptada por el Ayuntamiento en las sepulturas seriadas de categorías definidas como inferiores.

NOTAS

III. 8. 9. Panteón nº 3

- 1.- En la actualidad el propietario ha variado (familia MARTÍNEZ RAMOS, según aparece en la fachada principal del Panteón). En origen la propiedad del solar correspondía a Joaquim Serrahima Sureda, este fue adquirido en 1899, el 20 de Junio, al precio de 750 pts. (Vid. libro de Actas de las sesiones del Ayuntamiento de Lloret de Mar).
- 2.- Hegel, en el Sistema de las Artes, otras referencias a la jerarquía de las Artes en función de su espiritualidad, exponiendo la primacía de la poesía en Introducción a la Estética, p. 145.
- 3.- Pugin, Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne et leur renaissance au temps actuel, Bruxelles, 1850, Prologo de los Editores, p. XVI. Según Pugin una Iglesia que no responda al estilo gótico, pudiera parecer cualquier otra cosa. Sus obras se han definido como "verdaderos instrumentos de propaganda a favor de la adopción del estilo gótico" (Patetta, L. "Los Revivals en arquitectura", en Argan, G. C., El pasado en el presente, p. 149.). Collins hace referencia a su "celo proelitista" (Los ideales de la Arquitectura Moderna, su evolución 1750-1950, p. 107). El valor asociativo que propagó Pugin quedaba radicalizado en una única vía, la que conecta el arte gótico al sistema de expresión del credo católico, fuese cual fuese la función y el destino de este tipo de obras. En sus textos tiene en cuenta también la vertiente funeraria. En todo caso, lo que nos interesa en este punto es esa adopción de las formas arquitectónicas, "los elementos de la arquitectura, los estilos del pasado", interpretados "de nuevo en base a sus efectos psicológicos, en base a una simbología elemental y explícita (por ejemplo en la llamada arquitectura hablante) y en base a valores

emblemáticos y legendarios" (Patetta, Op. cit. p. 130).

- 4.- Sobre el eclecticismo: Arechea Miguel, J. I. "La teoría del Eclecticismo histórico, su desarrollo en España", en "La Arquitectura desde los temas", Mayo de 1979, pp. 17 - 25. Otro artículo en relación con el eclecticismo es el de Navascués El problema del eclecticismo en la Arquitectura española del siglo XIX, en "Revista de Ideas Estéticas", t. 29, nº 114, 1971, pp. 111 - 125. Una posición tendente al Eclecticismo es la que parte de lo que se denominó "simbolismo tipológico", si lo gótico sugiere religiosidad, el estilo clásico puede sugerir un valor civil... Una vía distinta era la que se traducía a partir del conocido artículo de Domènech i Montaner, En busca de una arquitectura nacional, publicado en la "Renaixença" en 1878, también aparece en "Cuadernos de Arquitectura", 2º y 3º trimestre de 1963 en el número dedicado a este arquitecto.
- 5.- Cirici, Alexandre, L'art gòtic català, segles XIII i XIV Barcelona, 1968, p. 54.
- 6.- Joaquim Serrahima Sureda residia en la C/ de San Telmo nº 5 de Lloret de Mar. En el Padrón general del año 1901, aparece la siguiente información: J. Serrahima, 47 años, natural de Lloret. Profesión : Propietario. Casado con M^a de los Ángeles Mas Montaner, 22 años, natural de Tossa. También se hace referencia a M^a Caballí Aymerich, criada, de 23 años, de Riudarenes. Y a José Serrahima Sureda, de 44 años, natural de Lloret de Mar, médico. En 1900 los Serrahima efectuaron la reforma de un edificio de su propiedad. En los años 1894 - 1895 aparecen en la Rústica y Pecunaria : Joaquim Serrahima Sureda con una riqueza rústica de 129, 75 y un total a repartir de 30,29 pts. José Serrahima Sureda : riqueza rústica, 220, 50 pts.; y Dolores Sureda Serrahima : riqueza rústica de 458 pts., y total a

repartir de 106, 95 pts, con número de amilloramiento 728. Todo ello nos da una idea aproximada de la posición que ocupaban, de su estatus social. Se trata fundamentalmente de "propietarios". Joaquim Serrahima aparece asimismo en las listas de los mayores contribuyentes (recogidas en el Libro de Actas del Ayuntamiento de Lloret de Mar) ocupando el puesto nº 31 (Debía pagar 70, 90 pts.).

- 7.- Pons, J. B., Monumentos Funerarios (coleccionados por...), Barcelona (Librería Artes y Ciencias). Vid. Lám. XXVII. Los Sres. Mas y Tarrach que tenían su taller en Barcelona (Calle Aribau núm. 48, según consta en el Anuario de la Asociación de arquitectos de Cataluña para 1905) y que se anunciaban como "Escultores en mármol y toda clase de piedras" (Sección de Anuncios del Anuario, p. 14), debieron trabajar también en el Panteón de Lloret, si nos atenemos al carácter de otras obras salidas de sus talleres, entre las que se cuenta la ya citada del propio Ramón M^{re} Ruidor en la Necrópolis del S. O. de Barcelona, y a la que se pueden añadir pertenecientes también a este último Cementerio la del Maestro de Obras D. Juan Barbe y la del arquitecto José Majo, obras que se hallan publicadas y referenciadas en la anteriormente citada, colección de Monumentos Funerarios obra de J. B. Pons. (Láms. nºs XXI y V, respectivamente). En ambos casos se trata de ejemplos de Capilla-Panteón.

- 8.- También se conocían obras de Dehio, G. Bezold, las ya citadas de Viollet-le-Duc y las de Caumont, fundador de la "Société française d'Archeologie" (1834) e iniciador de los Congresos Arqueológicos (1833). Su Abécédaire ou rudiment d'archéologie, alcanzó una notable difusión. Ya en 1902 en la Revista "Hispa-

"Hispania" y concretamente en un artículo sobre Don Luis Domènech y Montaner (Nº 93 de la Revista correspondiente al 30 de Diciembre de 1902, pp. 539 - 559), J. Puig i Cadafalch observaba la existencia de una serie de escuelas en el ámbito de la arquitectura barcelonesa de la época, en la primera de ellas podría clasificarse, sin demasiadas dudas el presente Panteón: "Veinte años atrás, cuando yo ponía por primera vez los pies en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, no era lo mismo que hoy día el arte que cultivaba. Entonces había en Barcelona tres escuelas: la del arte arqueológico de Rogent, restaurador de la basílica de Ripoll, reconstructor e historiador de edificios románicos, con su arquitectura eco en Catalunya del Viollet-le-Duc francés y encarnación del espíritu histórico del romanticismo catalán, precursor del potente movimiento político restaurador de nuestra tierra; la de Martorell, (...), y la de Domènech y Montaner".

III. 8. 10. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 12

Autor del Proyecto : Bonaventura CONILL i MONTOBBIO
(arquitecto).

Proyecto fechado en Lloret de Mar, Abril de 1906

Instancia para su aprobación del 24 de Abril de
1906.

Propietaria: Clara Aldrich Lluhi Vdª de Conill.

Situación : Paseo Central (margen derecho)
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustraciones nºs 133 - 142. (Vol. II)

Materiales : Piedra de Montjuic y mármol de Carrara.

III. 8. 10. H IPOGEO DE 1ª CLASE nº 12

Se trata de la cuarta y última obra diseñada por Bonaventura Conill i Montobbio existente en el margen derecho del Paseo Central de la Nueva Necrópolis, indicamos este hecho porque es en dicho margen donde se observa una mayor homogeneidad en la concepción. Sin prescindir de la individualidad de cada sepultura, el arquitecto pudo contar aquí con las precedentes (Hipogeos N^{os} 4, 14 y 6). La ilustración nº 133 nos ofrece su relación con el conjunto; se ha respetado la idea de una base en la que se inscribe la lápida, en su cabecera se eleva el nuevo cuerpo ya se trate del ángel o de la composición que seguidamente estudiaremos, que configura un plano coincidente con la anterior sepultura. Esta concepción será, más tarde, la adoptada por Vicente Artigas en el Hipogeo, que por su parte respeta también la planificación de Conill, situado en este mismo margen del Paseo Central.

La composición se ha hecho más compleja si la relacionamos con las obras anteriores; sobre la sepultura se levanta un cuerpo de marcado carácter arquitectónico en el que se inscribe la corona, por encima de la cual se situará el crucifijo. Este forma parte de una columna central que divide simétricamente la estructura, que actuará a modo de edículo o de templete protector de las dos figuras en relieve que nacen de su interior para disponerse a ambos lados de la cruz. Se trata de dos nuevas versiones del tema del ángel, uno de ellos es portador del cáliz y la sagrada forma, representados en bajo relieve sobre la cubierta de un libro, el ángel de la izquierda es portador de un ancla. "L'idea que la totalitat o una part del viatge a l'altra vida havia d'esser fet a través de l'aigua havia estat estesa arreu, i encara avui el ferètre conserva la forma desdibuixada d'una barca" advertía Joan Amades en su obra La mort, costums i creences (1). En esta

ocasión no sería tan solo el féretro el encargado de traer a la memoria el sentido del viaje a través del agua. El ancla puede llevar implícita la arribada al punto de destino si se trata de concluir la narración, pero también presupone el esquema de la cruz contenido en ella, tal y como se contenía en la espada. Por otra parte la relación entre la cruz y el ángel formaba parte de la doctrina cristiana que se intentaba transmitir: "La cruz preside la tumba cristiana como una garantía de resurrección y de vida; los ángeles son constituidos en sus custodios y protectores" (2). El programa del viaje y de los favorecedores del recorrido queda fijado una vez más, ahora bien existen condiciones "Spes, Caritas, y Fides" forman parte de ellas, y B. Conill recogerá la doctrina de nuevo, situando estratégicamente estos términos. La esperanza sobre el ángel portador del ancla, la fe sobre el que recoge la representación del cáliz, y finalmente la virtud de la caridad en lo que sería el ábaco de la columna que nos conduce al crucifijo. (condición imprescindible de la salvación) (3).

Sin duda Bonaventura Conill i Montobbio conocía a fondo la temática en la que se inscriben las obras que estamos tratando, de ahí se desprende la coherencia de los sistemas iconográficos aplicados. En lo que a su educación religiosa respecta el mismo escribía : "No he tingut cap més mestre religiós que Mossèn Narcís, ni cap més director espiritual que Mossèn Cinto Verdaguer, i a la casa meva me avis i els meus pares vetllaven tots a la una la meva educació com si fos son cuidado preferent (...)" (4). En esta misma perspectiva no nos extrañará su reacción, recogida también en uno de sus textos, algo posterior al que acabamos de citar. B. Conill en Impresions de Paris, fechadas en ésta ciudad en el mes de Junio de 1906 (5) (Podemos recordar que el Proyecto de este Hipogeo en el Cementerio de Lloret es de Abril de 1906, lo que manifiesta la proximidad del texto que se menciona y la rea-

lización de la presente sepultura) comenta : "Ab tot no puch menys que quedarme badant al llegir a les mateixes portes del cementiri, el lema : Liberté, égalité, fraternité... decididament aquests francesos són tan ximpls como els d'allende de l 'Ebre". El texto es lo suficientemente explícito, pero por otro lado nos sirve para tener en cuenta su interés por el Arte Funerario más allá de las propias aportaciones a éste, inquietud por la manifestación artística que de la mano de su preocupación por la enseñanza y la educación nos han marcado dos de las vertientes esenciales de la personalidad de B. Conill.

Ya conocemos asimismo la importancia que concede este arquitecto a la colaboración entre los distintos marcos de desarrollo del Arte, siempre eso sí bajo la dirección fundamental del arquitecto, y la valoración que hace del carácter del proyecto en tanto que estudio del volumen sobre el plano que hay que rectificar o matizar en la transición a la piedra (6). Será por tanto lógico plantearse la problemática que afecta a esos colaboradores. Para abordar el tema deberemos reanudar una vez más las comparaciones. El ángel de la izquierda del Hipogeo que venimos tratando responde al tipo del ángel que constituía el Hipogeo nº 4 (Ilustraciones nºs 138 - 139 y 150). En el ángel de la derecha se percibe el eco de algunas obras de Eusebi Arnau (7). En cuanto a la cruz hallamos un modelo similar en el también monumento funerario proyectado por E. Sagnier situado en la Necrópolis del S. O. de Barcelona y ejecutado por los Sres Barnadas y Pujol (8). El denominador común de todo ello parece ser el escultor José M^a Barnadas ("Estatuaria y Decoración") que en todo caso ya habría trabajado para Bonaventura Conill, si no trabajó también para Artigas, en este Cementerio. Trabajando para concretar la obra de E. Sagnier como ya hemos visto, producción que recordamos queda emparentada a principios de siglo con la de Vicente Artigas, José M^a Barnadas podría ser uno de los modelistas que intervinieron en la puesta a punto del Cementerio de Lloret.

La decoración de la sepultura se completa con una serie de temas o motivos de carácter floral (Ilustración nº 142), que en su trasposición a la piedra han perdido la organización simétrica que les confería el proyecto. Proyecto en que hallabamos una composición que podía recordar las ordenaciones regidas por la geometría de la Secesión vienesa. En la tumba predominara la exaltación de lo orgánico. Entre las obras dedicadas al mundo de la decoración, que figuraban en la biblioteca de B. Conill, señalaremos: La composition décorative, texte et dessins par Henri Mayeux (Paris, 1885); Die Grotteskline in Ornament & und in der Dekorationsmalerei de M. P. Verneuil, G. Aurioi y A. Mucha (Berlin); Line & Form de Crane (London, 1904), Les elements de l'art arabe, le trait des entrelacs de Bourgoin (Paris, 1879)..., a las que deberíamos añadir las Revistas y publicaciones que tenían su sección dedicada al arte ornamental. (9).

Para finalizar se constata el interés por el acabado de la obra en todos aquellos ángulos desde los que es posible su observación. La cara posterior (Ilustraciones nºs 140 y 141) nos da cuenta de ello, al tiempo que podemos comprobar la importancia concedida por B. Conill a los tipos de letra utilizados (Ilustración nº 141).

N O T A S

III. 8. 10. Hipogeo de 1ª Clase nº 12

- 1.- Amades, Joan, La mort, costums i creences, Barcelona, 1935, p. 57. Por su parte Monseñor Gaume utiliza una imagen que nos parece bastante expresiva: "La cruz que se eleva sobre la tumba, semejante al palo mayor de un buque que desaparece entre las olas, anuncia que el naufragio no es completo, que continua la vida en la tumba y que Dios les guarda, y despertará el ultimo día" (El Cementerio en el siglo decimonono o la última palabra de los solidarios, Barcelona, 1878, p. 167) Se puede recordar la forma dada por Domènech i Montaner a las tumbas de los Reyes de Aragon y de Jaime I para la Catedral de Tarragona.
- 2.- Pioger, L., La vida después de la muerte o sea la vida futura según el cristianismo, Barcelona, 1875, p. 88. Este mismo autor cita la siguiente oración: "Dios omnipotente y misericordioso, dignaos bendecir esta tumba, confiad su custodia a uno de vuestros ángeles...". Responde concretamente al ritual para la bendición de una tumba (Vid. nota 2, p. 88 de la obra citada). No nos extrañará en este sentido que la figura del ángel sea una de las que B. Conill elige de forma preferente, pues será uno de los temas requeridos y consagrados en la vertiente del culto destinada a los muertos, por el cristianismo.
- 3.- Virtudes teologales (Fe, Esperanza, Caridad) que nos traen a la memoria las que Domènech i Montaner proyectara para el "Hospital de Sant Pau" y que como se ha remarcado pueden suponer la perduración o persistencia en una valoración del concepto (Vid Cirici, A., Gargallo i Barcelona, Barcelona, 1975, p. 44). Perduración que en nuestro caso parece convertirse en exigencia del propio marco.

- 4.- Conill, B., El meu Mestre, Barcelona, 1903, p.18. Educación religiosa que puede considerarse más que suficiente si tenemos en cuenta la admiración que Conill sentía hacia su Maestro Mossèn Narcís, así como el resto de intereses del arquitecto.
- 5.- Conill, B., Impresions de Paris, en "Joventut", nº 335, 12 de Juliol de 1906, p. 443.
- 6.- Vid. Análisis del Panteón nº 6 . Por otra parte, la hija del arquitecto .M^ª Dolores Conill nos comentó el sistema de trabajo de su padre, atento a los detalles y predispuesto al trabajo y elaboración de las obras sobre el mismo terreno.
- 7.- A este respecto se puede considerar que en Lloret existen una serie de esculturas en la línea de este escultor , que fueron proyectadas por B. Conill. Podríamos remitirnos generalizando al tema del ángel.
- 8.- Publicado por Pons, Monumentos Funerarios , Barcelona, Lám. XXII. (Vid. lám. LXXXVII del Apéndice Gráfico).
- 9.- Como se ha indicado con anterioridad las obras consultadas que pertenecieron a la Biblioteca de B. Conill (Biblioteca del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona) se recogen en los Apéndices.

III. 8. 11. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 19

Junio, 1906 (Según consta en la sepultura)

Propietario: Narcís Zaragoza Amatller

Situación : Avenida de San José.
Cementerio de Lloret de Mar

Ilustraciones: 173 y 174 (Vol. III).

Materiales : piedra de Montjuic.

III. 8. 11. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 19

1906 podría proponerse como año en que se inician las obras de construcción de los Hipogeos situados en la Avenida de San José, segunda calle en importancia del conjunto del Cementerio. El primero de entre ellos sería el que seguidamente comentaremos, propiedad de Narcís Zaragoza Amatller y que respondería a una fecha próxima a Junio de 1906, ya que este dato aparece en la sepultura.

El Hipogeo responde a una forma de enterramiento que conecta con la tipología empleada por Vicente Artigas Albertí, arquitecto que realizó el Hipogeo contiguo a este dos años más tarde, y que ya había realizado, según hemos tenido oportunidad de observar un Panteón y un Hipogeo de los situados en el Paseo Central. Si bien la estructura utilizada refleja todavía el sistema que aplicaba Artigas en 1904, la escultura que se inscribe en el nuevo hipogeo responde a un criterio y a una morfología distintas. El cuerpo inferior tiene más interés en este sentido y puede estudiarse considerándolo simplificación del que constituía la base del Hipogeo nº 7. Ahora bien, como ahora no es posible el rodeo de la sepultura (sepulturas que a lo largo de esta Avenida se hallarán adosadas o condicionadas por la situación de uno de los muros de cerramiento que limitan los márgenes del Cementerio) se observan algunas variaciones. La lápida, en consecuencia, se coloca en la parte anterior, y la zona esculturada que rompe la simetría de la obra se desplaza hacia el fondo sin perder la frontalidad. Sobre la zona que correspondería al sarcófago encontraremos una cruz compuesta a base de motivos florales (ilustración nº 174), al fondo se puede leer: "ET EXPECTO RESURRECTIONEM MORTUORUM", sobre la filacteria aparece de nuevo el ángel, pero el tipo es distinto a los que hasta ahora hemos visto. En esta ocasión se recurre al ángel niño, frecuente en otros cementerios, portando

la trompeta del Juicio Final aguarda junto a la cruz. En actitud de espera, (se alude al tema del sueño (1)), el amorcillo, los "putti" de otras ocasiones, con la trompeta recostada aguardan el momento en que serán los encargados de dar la noticia de la resurrección: "Ainsi les Anges donnent la première nouvelle de la resurrection, comme ils ont donné la première nouvelle de la naissance du Dieu fait Homme" (2). Pero su tradición supera los límites del cristianismo, del mismo modo que lo hace el concepto de muerte asumida en tanto que sueño (3). Las victorias y las figurillas de Eros se estudian como precedentes, e Hipnos acompaña a Thanatos en la antesala que precede al "más allá", aún cuando este no es estrictamente cristiano.

NOTAS

III. 8. 11. Hipogeo de 1ª Clase nº 19

- 1.- "¿De que modo predica el cementerio la resurrección de la carne? El propio Cementerio se apresura a responder: "La predicó con mi nombre: me llamo dormitorio. Dormitorio supone sueño, y este supone despertar. No soy una tierra que devore a sus habitantes sino un relicario que los conserva. Todos los que están en mi seno estan dormidos ninguno es muerto". Gaume, Monseñor, El Cementerio en el siglo decimonono o la ultima palabra de los solidarios , Barcelona, 1878, p. 191.

- 2.- Guillemin, A. , Les anges de la Bible ou les anges auprès l'home, Paris-Dijon, 1854, p. 628.

- 3.- Se puede consultar al respecto la obra de Cumont, Recherchæ sur le simbolisme funéraire des romains, Paris, 1966. En este punto sobre todo el apartado dedicado a Creencias religiosas y doctrinas filosóficas (p. 351 sgg.) en que estudia la perspectiva de la muerte como sueño y el sentido dado al reposo de los muertos.

III. 8. 12. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 5.

Atribuido a Buenaventura CONILL i MONTOBBIO
(arquitecto).

1907 (aprox.)

Propietaria: Carme Vilallonga Vdª Mataró.

Situación: Paseo Central (margen izquierdo)
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustraciones : 51 - 55 (Vol. I)

Materiales : Piedra de Montjuic.

III.8.12. HIPÓGEDO DE 1ª CLASE nº 5

En el marco de los estudios sobre el Gaudinismo debe dedicarse un apartado a la obra de Bonaventura Conill i Montobbio y en particular a algunas de las sepulturas atribuidas a este arquitecto y situadas en la Nueva Necrópolis de Lloret (1). La influencia que ejerció A. Gaudí tuvo una de sus vertientes en la producción de B. Conill; si Puig i Cadafalch se reconocía discípulo de Domènech i Montaner, al que habría que sumar la figura de Gallissà; Bonaventura Conill manifiesta abiertamente la admiración sentida por Gaudí. Ya en 1901, en un artículo titulado El Temple de la Sagrada Família (2) que narraba una visita efectuada al Templo en Febrero de ese mismo año, Conill escribía: "posats davant la portada d'orient, que està acabant-se, la contemplàven mirant-la ab els ulls de l'anima tal com temps a venir ha d'esser; tal com l'ha concebut qui'ns l'explicava. Al contemplar aquell somni d'artista, aquell idili meravellós cantat en la pedra a l'infantesa de Jesús; imaginant-nos les harmonies de l'acompanyament, fet de colors y llum esblaimada, esbandida en l'atmosfera nos persuadirem una vegada més de que teniem en front nostre la pàgina de més empenta que s'ha escrit en l'història de l'Arquitectura". Veinte años más tarde Bonaventura Conill continuaría sintiendo la misma admiración, pero el carácter de esta se ha transformado, se trata de un interés más razonado y analítico que busca el porqué y el cómo de la obra del "Maestro" y se adentra en la explicación de sus recursos, de sus métodos de trabajo de su concepto de Arte..., a medio camino se sitúan las obras de Lloret.

El Hipogeo nº 5 de cuyo proyecto no tenemos noticia conjuntamente con el Panteón nº 14 son las producciones a que nos referimos. En ellas el arquitecto reorganiza lo aprendido de la creación gaudiniana, cuando intenta explicarla, al mismo tiempo, nos

proporciona las claves del sistema de curvas y formas alabeadas que el también utilizó y que concebidas a veces como formas exclusivas de Gaudí han propiciado incluso falsas atribuciones (3).

En primer lugar destaca la precisión de esa textura de la producción de Gaudí inscrita en su carácter orgánico, pero en modo alguno carente de ley. Para profundizar un poco en el tema es necesario recurrir de nuevo al artículo La serralleria d'en Gaudí, en el que se aprecia aquella actitud análitica comentada más arriba. A cerca de la visión orgánica o enmarcada en la posibilidad del organicismo nos aclara: "Entre aquets (hace referencia a los principios de la Estética de Gaudí), el més personal, el que dóna a son pensament el caràcter que té, és el de considerar la construcció com un conjunt orgànic, la bellesa del qual està en funció de la seva complexitat obtinguda amb la màxima senzilla" (4), con ello, continua diciendo, será posible que cada material ocupe el lugar que le corresponde según su cualidad y según la función que deba desempeñar. Poco después nos hablará de la ley artística y acto seguido se concreta en el tema de la ley geométrica que rige en las obras de Gaudí: "Sols que la seva geometria no és la elementalíssima que està a l'abast dels aprenents de manyà o arquitecte; sino la que s'amara en les curves de segon grau de les superfícies guerxes, que són per a ell les predilectes i les que donen l'aparència d'arbitràries i estranyes a les formes que sol usar, per tal d'ésser ben netament científiques i de que l'art que per elles va traspuant, és fill -més encara que d'elles- de llur combinació assenyada" (5). Estas citas quizá sean suficientes para hacernos una idea de esas formas "extrañas", o "arbitrarias" que parecen conformar esta sepultura y que intentan responder a la función que desempeñan así como al lugar en que se encuentran ubicadas. En cuanto a la situación se constata la misma problemática que afectó la construcción del Panteón nº 6, ya que la coordenada

nos remite al cruce del Paseo Central y una de las vías transversales. En consecuencia la simetría interna de la construcción no se dispone exactamente encarada al Paseo sino que se adapta al ángulo de ambas calles de la Necrópolis (Ilustración nº 5).

Por lo que a la función respecta B. Conill integra en esta estructura en la que difícilmente podemos advertir ya la idea de muerte a través de las formas del sarcófago, más o menos metamorfoseadas, más o menos ocultas, de las que se servía Vicente Artigas, una serie de símbolos que hacen alusión a la vida. Sin duda, entre ellos la espiga potencial y fecunda, de bien conocida significación en un contexto como el recinto católico de la Nueva Necropolis, remarcando el poder de la sagrada forma en la que se inscribe la cruz. Símbolo de resurrección y "camino de inmortalidad" que rodean las cabezas de tres angelotes. Estas podrían ser las anécdotas insertas en un marco que prescinde incluso de la lápida, situando las correspondientes inscripciones en la cara posterior (Ilustración nº 52) y respetando así la línea orgánica del proyecto tendente a la abstracción y eliminación de todo elemento secundario. La situación de estas inscripciones puede compararse con la del Hipogeo del propio B. Conill, nº 12, (Ilustración nº 141). En el último se inscriben sobre el plano, grabando en la piedra el nombre de la propietaria de la sepultura (Hay que tener en cuenta que aquí todavía no suprime la lápida en la que se inscriben, a su vez los nombres de las personas enterradas en la sepultura), en el primero aparece la problemática de la superficie volumétrica y al tiempo que se actúa con el grabado, se utilizan las letras en relieve (la escritura se torna más cursiva). "Està clar que aquests resultats no poden ser obtinguts dibuixant", advertía Conill hablando nuevamente de la producción de Gaudí (6), con ello queremos hacer referencia a su renovado interés por el volumen y por las formas

complejas que requieren de una constante intervención del proyectista, es decir, como proyectista en acción sobre el terreno.

Finalmente podemos comentar la datación de la sepultura, su realización responde atendiendo a las Autorización del primer sepelio a un periodo anterior al 8 de Marzo de 1907. Etapa de la creación de Conill que debe coincidir aproximadamente con la de realización del citado Panteón nº 14 y en la que se observan cambios sustanciales, bastante radicales si atendemos a sus primeros proyectos.

N O T A S

III. 8. 12. Hipogeo de 1ª Clase nº 5

1.- Ya nos hemos referido, al tratar la figura de B. Conill en particular a la existencia de un apartado destinado a su obra en el Archivo de la Catedra Gaudí.

2.- Conill, B., El temple de la Sagrada Familia, "Butlletí del C. E. C.", Barcelona, nº 75, Abril de 1901, pp. 105 - 109.

3.- Nonell, Carme, Las obras de Gaudí en un cementerio de la Costa Brava, en "A.B.C.", Madrid, edición de la tarde del 16 de Octubre de 1968.

No sólo la forma debiera tomarse como punto de análisis del Gaudinismo de B. Conill; aunque esta sea elemento primordial, también las ideas y contenidos expresados pueden girar entorno a los sistemas de especulación utilizados por Gaudí, a ese respecto la admiración ante la Sagrada Familia que profesara Conill nos sirve de mediación y de pauta para advertir que los conceptos versados en ella, formaban parte de su cualidad y del interés que pudo despertar en éste arquitecto. El simbolismo aparecía como una faceta del Arte religioso, con el B. Conill se aproximaba más al mundo de la metáfora que subyacía e irradiaba desde la obra de Gaudí. Uno de los aspectos que nos llaman la atención en el Hipogeo nº 5 es su "extraña" conformación. En todo caso, la idea representativa que puede deducirse de su composición es realmente ambigua, quizá sea preciso hablar de nave, arca o cuna. Conceptos que Joan Llach, en Gaudí (biografía mágica), Barcelona, 1982, p. 172, estudia interrelacionando sus significados. La cuna aparece como referencia al navío, a la barca, bajel o arca y pasa a considerarse medio de traslación del alma consignando la posibilidad de renacer de las cosas. La espiga que también apareciera en el Hipogeo será un nuevo medio de simbolizar renacimiento, cre-

cimiento y desarrollo.

4.- Conill, B. La Serralleria d'en Baudí, en "L'Art de la Forja"
Barcelona, Marzo de 1921., p. 212.

5.- Ibidem.

6.- Ibidem.

III. 8. 13. HIPOGEO DE 1ª CLASE n.º 13.

Proyecto anónimo

Any MDCCCXVII", según consta en el proyecto.
1907 (sobre la lápida del Hipogeo).

Propietaria: Reparada Roca Port.

Situación: Paseo Central (margen izquierdo)
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustraciones: 33 - 39 (Vol. I)

Materiales : Piedra de Montjuic.

III.8.13. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 13

Una probabilidad que pertenece a la tipología del Hipogeo exento es la que se manifiesta en la sepultura propiedad de Reparada Roca Port. En ella se reproduce el tipo de ascendencia ojival, por lo a que a sus elementos respecta se inscribe todavía en el marco de las resultantes del Historicismo, del Revival goticista. Se aproxima a la idea de pequeña arquitectura reduciendo la escala de los distintos factores que nos presenta. O más bien, alterando la proporción que existe entre esos elementos, concentrados ahora en un espacio reducido. Hay que observar la relación entre las columnillas torneadas que articulan la base y que son el punto de arranque de los cuatro pináculos que con ellas se corresponden, y el resto de la sepultura. El primer recuerdo deberá ser dada la variación de dimensiones que se aprecia respecto a cualquier tipo de edificación, para aquellas otras "construcciones" realizadas desde el marco de la orfebrería, custodias y relicarios en los que el concepto de espacio que conlleva la arquitectura, queda supeditado a otros valores funcionales. Desplazamiento que, claro está, también se manifiesta en el monumento conmemorativo de la muerte, aún en aquellos casos en que podíamos hablar de Capilla-Panteón con un espacio interior transitable, pues el margen que predomina también allí es el que parte de la expresión y connotación de una serie de valores que deben transmitirse y aleccionar al visitante. Otra de las funciones prioritaria tal vez es la señalización, convenientemente sacralizada y ritualizada, del lugar de enterramiento, que supone la abscipción a un determinado orden religioso. La cruz, convertida en pauta general rematará el edículo. La cruz de término o los calvarios podrían ser variaciones de este concepto que en cierto grado se manifiesta como complicación del monumento funerario constituido por el cipo al que se suma la cruz. Se trata siempre de un modo de señalización y preservación de un lugar que adquiere por ese mismo hecho

un especial valor. Interés que al margen de las particulares conformaciones que se vienen reseñando abre todo un campo de estudio a la Historia del culto funerario.

Pero volviendo a la presente estructura veremos los cambios que ofrece respecto al proyecto presentado para su aprobación en el Ayuntamiento. En primera instancia se suprimen una serie de figuras que debían situarse bajo los espacios abiertos entre la columnilla y el remate del pináculo (coronado por un florón), se trataba de tres ángeles más que pudieron acompañar al que sí aparece (bajo el dosel propiciado por el pináculo) en la cara del Hipogeo que se orienta al Paseo Central.

Esta estructura se concibe aislada, en su frente el ángel se funde, con las alas desplegadas y portando la trompeta del Juicio que ya hemos visto en otra ocasión, con la zona en relieve que enmarca una serie de cabezas de ángeles niños. La lápida a sus pies nos permite conocer la fecha en que fue realizada la obra, fecha que coincide con la que se inscribe en el proyecto ("ANY M.DCCCC VII"), 1907 será por tanto el año a tener en cuenta.

Por otra parte, el trabajo en hierro forjado que se concibe en el proyecto, poco tiene que ver con la verja que se sitúa en el Cementerio, sobre todo, en lo que pertoca a los remates. Dejando de lado los detalles, y a pesar de todo, se respeta la estructura general levantada sobre una base cuadrada dispuesta a modo de rombo.

III. 8. 14. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 20

Autor del Proyecto: Vicente ARTIGAS ALBERTI
(arquitecto)

Proyecto fechado en 1908

Propietarias: Francisca i Cristina Durall Maig

Situación: Avenida de San José.
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustraciones: 175 - 177 (Vol. III)

Materiales : Piedra de Montjuic.

III. 8. 14. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 20

Ya conocemos algunos de los trabajos del arquitecto Vicente Artigas Albertí realizados para el Cementerio de Lloret, así como alguna obra que consideraremos dependiente de esos trabajos y que en cierta forma se comporta como eslabón o como punto de giro hacia un nuevo criterio que integre las pautas de una nueva diferenciación en su estilo. El Hipogeo de 1ª clase nº 20, obra de 1908 (las primeras que realizó se sitúan en 1902 - 1904) se muestra en esa línea como renuncia a todo "exceso" Modernista. Si lo comparamos con el Hipogeo nº 7 este hecho será el más sobresaliente, la simplificación de la línea, así como la renuncia a la abundancia de elementos decorativos (el interés puesto en el mínimo detalle, la misma complejidad buscada en la base y en su temate, la especulación simbolista, se mitigan o desaparecen), se plantean de forma plena. Bastará con relacionar el diseño de las cruces de ambos Hipogeos para percibir el cambio o la evolución que se ha producido. (Ilustraciones nºs 175 - Vol. III - y 42 - Vol. I -). En la misma base, que ahora juega con la dimensión triangular más plenamente, el arco de herradura no presenta ya prolongación alguna y se acusa de forma mínima sintetizando todo elemento secundario. Algo similar podría decirse de los temas vegetales que unen o enlazan el cuerpo inferior con la cruz en cuyo centro aparecerá la nueva versión del Crismón, este caso se recurre también a los diversos tipos de textura del material, la piedra permite la utilización de este recurso en ambos casos, pero la diferencia en su tratamiento salta a la vista. (1)

Nos hemos referido a la composición triangular de la "fachada" del Hipogeo en este sentido cabe aludir a la concepción piramidal que acompaña con suma frecuencia a las obras en las que se quiere significar un contenido funerario. Se concen-

tran, por tanto, en la sepultura una serie de relaciones o disposiciones formales con un carácter mucho más genral, quizá se trate de alcanzar aquel "valor lo más universal y eterno posible" (2) que supere el simbolismo o la alegoría de la representación local destinada al olvido, y que según algunos debía ser el ideal del arquitecto al diseñar el monumento conmemorativo. "Aun con el universalismo del culto cristiano y su permanencia, muchas de sus representaciones de otros tiempos son ininteligibles para nosotros.(...)" Lo verdaderamente moderno es, pues, no querer mezclar la literatura con las artes plásticas, no querer expresar ideas literarias con piedra y bronce" (3).

La cruz escueta, y la plasmación del túmulo a modo de estructura piramidal combinada con la disposición del sarcófago con sus dos vertientes en este caso, se apartan claramente de la tendencia barroquizante del momento anterior, quizá todo ello coincida con la necesidad de establecer valores más generalizados y claros de la nueva época, quizá con el rechazo del Modernismo, quizá con aquel prescindir del tema figurado y de la anécdota ..., sin embargo en 1908 no se puede hablar todavía de una ruptura total o radicalizada del sistema de formas que precede. Podemos tener en cuenta el paso matizado del Modernismo al "Noucentisme"; y del recurso que este último halla en algunas de las vertientes de la manifestación plástica del primero (4).

N O T A S

III. 8. 14. Hipogeo de 1ª Clase nº 20

- 1.- En este hipogeo el motivo vegetal utilizado es el de la vid y las hojas de parra, cuyo simbolismo dentro del Arte Funerario no tiene pérdida, se implica la relación directa con la resurrección, más aún si se entrelaza con la cruz.
- 2.- Torres Balbas, Los monumentos conmemorativos, en "Arquitectura", Madrid, 1922, p. 170.
- 3.- Ibidem.
- 4.- "Prescindiendo del esquema simplista de la oposición entre el mundo modernista y el novecentista y mirando las cosas más de cerca, podemos observar que en el planteamiento, que revelan las obras de Puig, hay, en realidad tres etapas". Cirici, A. La Arquitectura de Puig i Cadafalch, "Cuadernos de Arquitectura", nº 63, Barcelona, 1966, p. 49. Las figuras que nacieron más tarde que Puig i Cadafalch y que sin embargo en el primer periodo de su actividad vivieron todavía el clima Modernista, entre ellas V. Artigas y B. Conill, no pueden considerarse, o no debe hacerse de su obra un todo homogéneo. Debemos admitir diversas etapas en su producción, ahora bien al no abordar aquí el tema de la monografía de estos autores y no contar con estudios de su producción en otros campos, el radio de relación con otras obras y el radio de esquematización de periodos se ve necesariamente reducido, casi por completo, a las muestras que conocemos como aportaciones al Arte Funerario.

III. 8. 15. PANTEÓN nº 14

Atribuido a Buenaventura CONILL i MONTOBBIO
(arquitecto).

1904 - 1909.

Propietaria: Gracia Esqueu Suris

Situación: Paseo Central (margen izquierdo)
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustraciones: 8 - 30 (Vol. I).

Materiales : Piedra de Montjuic y mármol de Carrara.

III. 8. 15. PANTEÓN nº 14.

El Panteón nº 14, atribuido al arquitecto Bonaventura Conill i Montobbio, se encuentra en conexión con el estilo que caracterizaba la obra también atribuida a éste arquitecto y que conocemos como Hipogeo nº 5. Muchas de las observaciones efectuadas en el análisis de aquella sepultura nos servirían para introducir la que ahora nos ocupa.

En todo caso, iniciaremos el comentario por el tema de la datación. El primer dato sobre el Panteón, o mejor dicho, sobre el solar que en su momento debía ocupar el Panteón, procede de una instancia, que debemos remarcar el dato, se encuentra firmada por Bonaventura Conill y que versa sobre la voluntad de la propietaria de uno de los solares del cementerio de permutar éste por el que corresponderá al panteón nº 14. D^{ca} Gracia Esqueu autoriza a B. Conill para que efectue el trámite: "Deseando permutar el solar nº 2 que actualmente poses en el cementerio de esta población, con el solar nº 14 de los mismos, a V. suplica se sirva concederle la oportuna autorización para el pago de lo que corresponde y demás formalidades precisas" (1), escribe B. Conill a 23 de Septiembre de 1904 en Lloret de Mar. Si el carácter del mismo Panteón no fuese suficiente para fundamentar la atribución esta podría ser una prueba más para demostrar la paternidad de la obra. Por otra parte, deducimos de la instancia que esta no pudo ser anterior a 1904, lo que no nos extrañará una vez conocidas las aportaciones del arquitecto en ese periodo (Hipogeos nºs 4 y 14, por ejemplo). Si la obra no es anterior a 1904, tampoco será posterior a 1909, ya que en Septiembre de 1909 se produjo el primer sepelio en este Panteón. Teniendo en cuenta que el Hipogeo nº 5 se realizó en una fecha próxima a 1907, podemos considerar que esta forma de enterramiento, la de mayor envergadura de las realizadas por B. Conill en el Cementerio, e incluso diríamos que

de la Necrópolis en general, en lo que pertoca a las construcciones encargadas por particulares, se encuentra más cercana al 1909 que al 1904.(2)

La ubicación de la misma es uno de los aspectos clave que deberemos tener presentes. Existe, en primer lugar, el precedente del cambio de solar lo que implica un cambio a su vez en el interés por la situación de la sepultura, se ha renunciado a la cercanía a la Capilla y se prefiere la construcción cercana a la entrada del Cementerio. La nueva ubicación permite aprovechar el desnivel que se aprecia entre el Paseo Central, a mayor altura, y las Avenidas (Avenida de San José) que se inician una vez traspasada la puerta principal de entrada al recinto Católico, hacia ambos lados y circundando toda la Necrópolis. El Paseo Central, para el que tuvieron que proyectarse unas escaleras que permitieran el correspondiente acceso, ofrece en el marco en que se levanta el Panteón nº 14 un punto de vista privilegiado, incluso desde el exterior del cementerio (Ilustración nº 1), punto de vista que iba a ser aprovechado por Bonaventura Conill para dar realce y proyección a la sepultura. Ya hemos tenido en cuenta la importancia que concede a la visión orgánica del conjunto en la creación gaudiniana, pero habrá que considerar también la resultante: "D'aquesta visió orgànica en resulta que la situació de cada element sia lo primordial; i després d'ella, el tamany, la mida, la qualitat més important a la qual ha de supeditar-se la forma" (3).

En este sentido, la forma que debía tener la sepultura era la adecuada al lugar en que se situaría, el cambio de ubicación favorecía las posibilidades del proyecto. B. Conill debía buscar el modo de poner en contacto los dos planos referidos, el del Paseo Central que le ofrecía una amplia plataforma y el nivel inferior constituido por el recodo que precede a la Avenida de San José. La transición se efectúa, en primer término, mediante las prolongaciones de la construcción más allá de lo que consideraríamos propiamente zona de la sepultura, es decir el pro-

yecto integra una escalera que parece nacer del Panteón (Ilustración nº 8), y al mismo tiempo, sobre el muro que pone en contacto la obra con la Avenida de San José, situa un banco, y remata este con una hilera de cruces (Ilustración nº 12) que dan continuidad al conjunto. El tipo de cruz utilizado aparece también en otras obras que podemos clasificar como pertenecientes al mismo momento, o a una etapa que se va consolidando a partir de ahora.

Si nos centramos en la concepción general de la obra, llama la atención el hecho de que B. Conill prescindiera de la forma de Capilla-Panteón, forma que es la más frecuente entre las sepulturas pertenecientes a esta categoría. Limitándonos al marco que se dispone en el Paseo sobresalen tres de los elementos que serán imprescindibles para efectuar una lectura del contenido del panteón: el dragón (Ilustración nº 24) que da la espalda al Paseo cerrando ese ángulo, la estructura sobre la que se eleva la representación del sarcófago, y por último el arco en parábola que se prolonga o sobre el que se eleva de forma orgánica la cruz rematada por la corona y a la que se supedita todo elemento. (Ilustraciones nºs 10, 11, 13). Ya se ha indicado como en el Hipogeo nº 5 Conill omite el concepto tradicional de lápida, en esta ocasión tenemos la oportunidad de observar también la nueva disposición, estudiada por el arquitecto, para las inscripciones que deben identificar la forma de enterramiento (Ilustraciones nºs 14, 15, y 23). Para ellas adopta la forma circular que le permitirá disponer a su entorno los citados elementos, las letras aparecen en relieve destacando la utilización de un material diferente al de la base en que introduce una notación de color distinta a la de la piedra de Montjuïc. Es decir, la zona que correspondería al túmulo se organiza de forma circular en busca siempre de la organicidad del planteamiento y de su coherencia en esta perspectiva. Pero como estas consideraciones se han reflejado ya en el caso

del Hipogeo nº 5, podemos pasar ahora a lo que resulta específico de esta obra. Si la pauta que domina o priva es el Gaudinismo, no con ello se pueden dejar de lado algunas de las premisas que elaboran desde dentro ese Gaudinismo. Si bien, nos encontramos ya en una fecha cercana al final de la primera década de siglo, el interés por lo medieval sigue manteniéndose en corrientes bien determinadas de la arquitectura, este interés que se adapta a morfologías como las que prolonga Puig i Cadafalch, halla una conformación distinta pero que le permite sobrevivir del mismo modo, en algunos seguidores de Gaudí. Bonaventura Conill da pruebas de su Medievalismo, entre las impresiones de una excursión a Tarragona y tratando en concreto el tema de las tumbas de Poblet y Santes Creus, así como de otros monumentos medievales escribía: "Va ser pera' l mi com una fuetada. Aquelles pedres parlaven un llenguatge que entenem millor que les inscripcions ibèriques y les mateixes lletres romanes. Ens parlaven directament a l'esperit de la nostra historia propia, de l'ànima que ha alletat la nostra ànima, parlaven la nostra parla" y continua más adelante "Les llegendes que sortien dels nostres llavis enderrocaven els records romans com destruïren la ciutat romana les onades d'alemanys o germanis, alans goths, sàrmates y parths (...)" (4). Las leyendas naturalmente nacían del tema de conversación que ocupaba a Conill y sus acompañantes: La Edad Media. Antes de concluir el recorrido era justa la referencia a la Catedral de Tarragona, en ese momento Conill se manifiesta una vez más seguidor de Gaudí: "Y una altra observació que he de fer-vos, y aquesta me la va fer l'arquitecte a qui més admiro, y em sembla que compendreu tots la meva admiració al dir-vos que es D. Antoni Gaudí" (5). Entre otras observaciones que aluden a las características de la Catedral, extraemos la que nos parece más significativa: "L'esperit cristià ab tota sa força; la foguerada que encengué Creuades y creà les modernes nacionalitats, forja la Catedral de Tarragona..." (6). En consecuencia será preciso con-

siderar la vía retomada, por un medievalismo, más que subyacente, en las aportaciones de Gaudí y sus seguidores, como una nueva perspectiva a añadir también a las aportaciones de Bonaventura Conill. Sobre todo, destaca la visión, de este arquitecto, de lo medieval, integrándolo en el mismo lenguaje en el mismo sistema de creencias de su actualidad, analizando en ello una línea de continuidad que permite explicar las bases de una cultura, un sistema de tradiciones, o en definitiva las raíces históricas del país: "Més, la reconquesta o, més ben dit, la creació de Catalunya, anava avant" (7).

Después de ofrecer estos elementos que nos facilitan la aproximación a la personalidad del autor de las obras que comentamos, podemos introducirnos en el análisis de los distintas partes de la sepultura que entra en contacto con el clima interno del medievalismo (que hemos intentado describir a través de los textos del propio Bonaventura Conill) y que convive enmarcando contenidos junto a un estricto Gaudinismo (nos concretamos al caso del Hipogeo nº 5 y del Panteón nº 14).

El dragón parece ser la nota que particulariza esta sepultura (Ilustraciones nºs 24 - 29) y le confiere especial carácter; con toda su carga de connotaciones negativas o con aquellas más ambiguas que le otorgan poderes de posibilidades alternativas, entre las que destacan funciones de guardian o protector, aparece aquí en uno de los extremos de la balanza que hay que sopesar. El Dragón perteneciente, sin duda, a los "hemisferios inferiores", a los mundos de lo subterráneo, o lo que es lo mismo, o viene a serlo, al "reino de las sombras", abre sus fauces de forma amenazadora mientras sostiene entre sus garras una calavera. Sobre ésta se hallan las tablas de la ley, partidas (Ilustraciones 27 y 28), divididas en dos fragmentos, que indican claramente una ruptura con la ley divina. (sobre la piedra puede leerse la palabra "LEX"). El Dragón será la figura negativa de una dualidad que acto seguido se establece, parece aguardar la alteración o el incumplimiento de aquella ley, para abalanzarse sobre el culpable. Por contraposición

o en el otro extremo de los caminos a elegir, se eleva la cruz, sobre el arco en parábola, abierto, recortándose sobre el cielo como si de una entrada se tratará; sobre la cruz que retiene un corazón sangrando y coronado de espinas (B. Conill no ha evitado la utilización del color rojo ni de los dorados) la inscripción: "EGO SUM VITA" (Ilustraciones nºs 11 y 30). Pero todavía falta un elemento, en un nivel intermedio a la derecha de la estructura que sostiene la cruz se alza la representación del sarcófago. En cierta forma es el homenaje a los enterrados en aquella sepultura, sobre todo si tenemos en cuenta su especialmente cuidada colocación. El Dragón queda fijado a modo de advertencia a los pies de la sepultura en el margen izquierdo de la cruz y a una distancia que marca la jerarquía de los espacios y que es preciso respetar. El sarcófago realzado se aparta del lado, de la zona en que domina la idea contrapuesta a la luz. La luz en el centro del cementerio se concebía como la imagen de Cristo "es la misma que ha vencido a la muerte y que es la resurrección y la vida, es la primogénita de entre los muertos protegiendo con su tutelar sombra a sus hijos y a sus hermanos adormecidos" (8). No se ahorrarán por tanto, los elementos que permitan acceder a la luz (Ilustración nº 18), las lámparas y candelabros, cuando no el fuego, las llamas representadas en la piedra, forman parte de los elementos que se inscriben en el ámbito del Arte Funerario como lógica consecuencia de un mundo de creencias. El cirio apagado es símbolo del hombre muerto, cuando se enciende tiene lugar la resurrección: "enciéndense las velas como anuncio de resurrección, cuya certeza viene á proclamar en el teatro mismo de la muerte" (9). Asimismo, Joan Amades explica otra vertiente de la importancia concedida a la luz: "Si hom deixa un difunt sense llum, la seva anima no troba el camí del cel i vaga per l'espai, on aviat els mals esperits se la fan seva. Per manca de llum els àngels no la veuen i no la poden guiar; en cambi, el diable, que està avesat a la fosca, li es facil trobarla i se n'apodera" (10). A parte de la

creencia popular, no hace falta insistir en la clásica contraposición o dualidad que se superpone entre luz y tinieblas, dicotomía que sirve de imagen a la existente entre los conceptos de bien y mal, aparejados por el cristianismo (en el marco que nos pertoca) a premio y castigo. Ideas que quedan simbolizadas y lo suficientemente explícitas en esta sepultura.

Otros detalles de este conjunto se disponen en su nivel inferior. El banco, con su respaldo efectuado en mármol de Carrara (una nueva nota diferencial) donde aparecen las cabezas de dos "putti", motivo que ya se descubría en el Hipogeo nº 5; o el motivo del cardo frecuente en el contexto funerario (ilustración nº 17).

N O T A S

III. 8. 15. Panteón nº 14

- 1.- Instancia que se encuentra entre los Expedientes relativos al Cementerio de Lloret (Archivo Municipal de Lloret de Mar)
- 2.- El primer sepelio tuvo lugar el 23 de Septiembre de 1909 (Sepelio nº 604), y el estilo de la obra se halla mucho más cercano al del Hipogeo nº 5 que a las obras anteriores.
- 3.- Conill, B., La Serralleria d'en Gaudí, en "L'Art de la Forja" Barcelona, Marzo de 1921, p. 212.
- 4.- Conill, B., Impresions d'una excursió a Tarragona, en "Butlletí del C.E.C.", nº 138, Barcelona, Juliol de 1906, p. 449.
- 5.- Conill, B., Op. cit. p. 250
- 6.- Conill, B., Op. cit. p. 251
- 7.- Conill, B., Op. cit. p. 249
- 8.- Gaume, Monseñor, El Cementerio en el siglo decimonono o la ultima palabra de los solidarios, Barcelona, 1978, p. 91.
- 9.- Gaume, Monseñor, Op. cit., p. 93.
- 10.- Cull, Joaquina, dita de la Nena calcetera, de Barcelona, 1904, citado por Joan Amades, La mort, costums i creences, Barcelona 1935, p. 17 (nota 61).

III. 8. 16. H I P O G E O D E 1 ª C L A S E nº 2 2

Atribuido a Bonaventura CONILL i MONTOBBIO
(Arquitecto)

1908 (aprox.)

Propietario: Agustí Pujol Conill

Situación: Avenida de San José.
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustraciones: 183 - 190 (Vol. III)

Materiales : Piedra de Montjuic.

III. 8. 16. H I P O G E O D E 1 ª C L A S E n º 2 2

También este Hipogeo, propiedad de Agustí Pujol Conill, puede atribuirse a Bonaventura Conill i Montobbio (1). La autorización del primer sepelio fue concedida en Marzo de 1908, hecho que, como en otras ocasiones, nos permite situar la cronología de la obra.

Por otra parte, cabe añadir, todavía en el marco de las atribuciones que el tipo de letra utilizado para indicar el nombre de la familia (CONILL Y SURIS) nos remite al Panteón nº 14 (JOSEPH ESQUEU VILALLOGA), sepultura que también se atribuye al citado arquitecto. (2)

En este Hipogeo Bonaventura Conill retoma desde un nuevo ángulo su preocupación por el organicismo, organicismo que debe adecuarse a unos bien determinados contenidos, que en el presente contexto, debe responder a unas concretas exigencias doctrinales, a una teología específica. De la piedra moldeada por las curvas conformando superficies alabeadas o arcos en parábola, concavidades y convexidades heterogéneas, nos trasladamos a la dominante del tema vegetal, al sistema de enredadera que trepa por la cruz metamorfoseada y vital, convertida en pauta de vida y crecimiento, y enraizada en el suelo extendiendo sus floraciones para configurar un marco en que enclavar la lápida. Sumándose a los elementos florales y vegetales se introduce el tema de la concha, asociada al agua, que a su vez es fuente y origen de valores positivos, tales como la fertilidad que revierte de nuevo en el contenido expresado por la vegetación. En definitiva, inmortalidad, como fuente de vida eterna (o de vida garantizada para el futuro) y la fe en esa vida futura, se integran en la sepultura de forma bastante clara; enclavadas en un tipo de cruz multiplicada como árbol de vida, una vez más, que proyecta su particular morfología integrada por la vertical dominante, sobre el resto, y que fue restaurada en su zona superior.

N O T A S

III. 8. 16. Hipogeo de 1ª Clase nº 22

- 1.- Debemos señalar aquí que la atribución se confirma si tenemos en cuenta el origen de la familia del arquitecto. En ese sentido las sepulturas que pertenezcan a unas u otras rama de los Conill en Lloret debieron ser encargadas a Bonaventura Conill i Montobbio. Hecho que confirma también la hija del arquitecto, M^a Dolores Conill.

- 2.- Pueden compararse las ilustraciones nºs 14 y 15 y 182. También consignando un sistema similar para las inscripciones Vid. Hipogeo nº 22 (Ilustración nº 184). Todas estas obras serían con cierta seguridad atribuibles a B. Conill.

III. 8. 17. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 2.

1909. (según aparece en la lápida).

Propietario: Agustí Gelats Durall

Situación: Paseo Central (margen izquierdo)
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustración nº 85 (Vol. I)

Materiales : Piedra de Gerona, mármol de Carrara y "Bardiglio" de Italia.

III. 8. 17. HIPOGEO DE Iª CLASE nº 2

El Hipogeo nº 2, nos presenta una complicación de aquel tipo en que aparecía simplemente el pedestal sobre el que enclavar la cruz. La asociación de una joven a ésta es un recurso frecuente en el ArteFunerario del periodo. La joven, que según el autor y el momento puede reflejar de la tristeza a la melancolía pasando por la más absoluta serenidad, acompañada en unos casos y otros por la cruz, o bien sentada sobre el sepulcro..., aparece en este caso como modelo casi estandarizado, en el que no se juega ni con la estilización sublimada de una representación ideal ni con un sistema de formas caracterizado por el equilibrio (entre la joven y la cruz se ha creado una desproporción que no se supera de forma convincente). Podríamos pensar, que los temas tratados por Clarasó o Llimona tienen también su versión industrial, en ella se adoptan una serie de convenciones : la cruz, la joven, la corona de flores, temas exigidos o que parecen ser imprescindibles, pero que en realidad han perdido ya todo su carácter inicial, es decir, han perdido buena parte de la ambigüedad que multiplicaba sus posibilidades de significación.

La sepultura propiedad de Agustí Gelats Durall, encuadrable en 1909 según figura en el Hipogeo, dispuesta en el solar nº 2 en razón de su proximidad a la Capilla de la Necrópolis, se concreta como una ejemplificación de la figura estática apoyada en la cruz que sostiene en la mano derecha una corona de flores y que permanece pasiva, con los ojos cerrados, recogiendo la alusión al sueño, o a la muerte definida como sueño. Como es sabido, tanto la cruz como la corona ratifican la idea de salvación y consiguiente inmortalidad del alma.

III. 8. 18. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 16

Autor del Proyecto: Vicente ARTIGAS i ALBERTI
(arquitecto)

Proyecto fechado en Lloret el 8 de Mayo de
1909.

Propietaria : Concepció Casanovas Macià.

Situación : Paseo Central (margen derecho)
Cementerio de Lloret de Mar

Ilustraciones: 119 -122. (Vol. II)

Materiales : Piedra de Montjuic.

III.8.18. HIPÓGEO DE 1ª CLASE nº 16

La sepultura de la familia Carreras obra de Vicente Artigas Albertí según prueba el proyecto (en este aparece la planta y el Alzado -Perspectiva del conjunto visto del frente principal -), presenta una serie de caracteres tipificados en la obra inmediatamente anterior de este mismo arquitecto, siempre claro está que nos situemos en el Cementerio de Lloret de Mar. Vicente Artigas, que junto a Bonaventura Conill es uno de los artífices mejor representados en este centpo, afirma de nuevo en la tendencia a la síntesis y el abandono del detallismo (1). Las líneas se tornan más rígidas y frías, los perfiles más duros, y ello no tan solo en la estructura general, el mismo hecho puede constatarse para el motivo ornamental (Ilustraciones nºs 120 y 121, y 161, 162, 45). En estas ilustraciones puede observarse la diferencia entre las obras efectuadas entre 1902 y 1904 y la creación de 1909. Sí bien el motivo puede ser el mismo el tratamiento ha variado, ahora la simetría se hace más rigurosa y la ordenación interna se percibe de forma más clara, también se limita la variedad. Por otra parte, podemos observar el abandono del arco en parábola, incluso del arco de herradura en favor del de medio punto algo peraltado. La dimensión volumétrica de la piedra se limita a la cara del frente principal (Ilustración nº 119) que contrasta con la cara posterior concebida en el plano (ilustración nº 122), visión que puede a su vez compararse con la perspectiva que ofrecen las aportaciones de B. Conill (ilustración nº 123).

En consecuencia volvemos sobre aquel abandono progresivo y matizado de la estilística Modernista. En lo que hace referencia a la plasmación del tema y al orden compositivo adoptado con esta finalidad, Artigas recurre a la idea de tímpano. Un recuerdo cercano puede ser el que ofrece la fachada de la Cripta del templo Expiatorio del Sagrado Corazón de Jesús (Tibidabo), obra de Sagnier, nos referimos al tipo de composición adoptada

para el falso tímpano, aunque indudablemente puedan encontrarse múltiples precedentes, sobre todo en los marcos de la arquitectura medieval o medievalizante, de la sepultura. Las posibilidades son muchas, pero en este caso se opta por la construcción de un sistema de arquivoltas en que se encierra un círculo horadado para conformar la cruz, sobre la cual se situará la figura de la Virgen sentada y con las manos cruzadas sobre la falda, cobijada por el dosel a modo de corona que retiene la clave del arco. El círculo descrito por la cruz se repite en la corona, que a su vez, traspasa los brazos de la cruz (Ilustración nº 120). Cruz de Malta que se decora con tema floral, temas que en las distintas variedades utilizadas, se amoldan a la forma del espacio, adaptándose al marco existente.

La Virgen en Majestad, de rasgos simplificados y genéricos, domina el eje central de la sepultura. Su papel como intercesora o mediadora puede ponerse en contacto con el operado por el ángel. Considerada Soberana de cielo y tierra y en calidad de "Reina" de los coros angélicos (2), no se aparta de los esquemas utilizados por el Arte funerario. Ello sin tenerla en cuenta como testimonio del "dolor" en tanto que categoría abstracta o ejemplificada en la Piedad o la Mater Dolorosa. Representación del "Dolor" ante la muerte que veremos ejemplificado también en los monumentos conmemorativos de otros Cementerios bajo figuraciones similares. Sin embargo, en la Necrópolis de Lloret no es el Hipogeo de Vicente Artigas el que nos proporciona el tipo más acabado, sino el que tendremos ocasión de analizar más adelante, obra atribuida a B. Conill.

En cuanto a la composición puede compararse con la que idearon los arquitectos Erdmann y Spindler para la familia Hartmann (3), aunque en ella el tema utilizado es el del ángel.

N O T A S

III. 8. 18. Hipogeo de 1ª Clase nº 16

- 1.- Vid. Hipogeo nº 20 de la Avenida de San José (Ilustración nº 175).
- 2.- Vid. Albiñana, S. J. P. Josep, Els Sants Angels, Barcelona 1914.
- 3.- Vid. Lám. LXXIX, (Apéndice Gráfico, Vol. IV).

III. 8. 19. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 3

Autor: Ismael SMITH MARI

Proyecto publicado en "Pequeñas Monografías de Arte" (Escultura).

1908 - 1911.

Propietaria: Ana Nonell Vd^a de Camps

Situación: Paseo Central (margen izquierdo)
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustraciones: 79 - 84 (Vol. I)

Materiales : Piedra de Montjuic y arenisca de la
Cenia de Tarragona.

III. 8. 19. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 3

En el solar nº 3 de los que fueron destinados a la construcción de Hipogeos de 1ª Clase, nos sorprende una de las obras más significativas o más destacadas del conjunto de Lloret de Mar. Esta obra atribuida en alguna ocasión a Bonaventura Conill (1), cuando no a A. Gaudí (2), no es creación de un arquitecto. Juan Bassegoda Nonell nos proporcionó la información precisa que permite afirmar que se trata de una escultura de Ismael Smith Mari. Al interesarse por la relación establecida entre la obra y la figura de Antoni Gaudí (3), Juan Bassegoda descubrió la existencia del proyecto para este Hipogeo, proyecto que se encuentra publicado en "Pequeñas Monografías de Arte" en los números dedicados a una serie de escultores entre los que cabía tener en cuenta la personalidad de Ismael Smith (4). "Proyecto de estatua para el monumento funerario de una joven", "Escultura por Ismael Smith" son los epígrafes que acompañan al dibujo que entre otras ilustraciones se integra en el texto de Héctor Oriol sobre el escultor. Texto que ofrece una nueva prueba, si fuera necesaria, de la relación con el Hipogeo de Lloret de Mar: "Siempre dentro de la misma modalidad, es notable el proyecto, no sabemos si en vías de ejecución, de enterramiento monumental para una señorita (también figura en estas páginas). Una figura femenina, de brazos deliciosamente contorneados y cruzados sobre el pecho parece elevarse sin esfuerzo bajo un dosel de rosas, cuyos tallos se enzarzan en forma vagamente crucial. Ni alas en la espalda, ni misticismo en el rostro, de Susana, del Panteón, sonríe entre intrigado y divertido (...)" (5) El proyecto se llevó a cabo, y lo que nos interesa saber ahora, es el momento en que se efectuó.

Para situar cronológicamente la escultura de Ismael Smith, disponemos de varios datos. La primera fuente de información procede de una Instancia en la que se demanda la autorización necesaria para conseguir el cambio de propietario del solar nº 3.

Narciso Bassas Durall el primer propietario del mismo vende el solar a D. Román Conill que actuaba en representación de D^a Ana Nonell Vd^a de Camps en el precio que a él le había costado el adquirirlo, "La mencionada D^a Ana Nonell Vd^a Camps, a la cual conviene un solar de la mentada clase acepta la cesión que le hace el señor Bassas. Se suplica se registre el cambio de dominio" (6). La Instancia se firma en Lloret de Mar el 29 de Agosto de 1908, en consecuencia la construcción no es anterior a la fecha consignada. Por otra parte, podemos acudir al Arbitrio sobre el Cementerio (7), en este consta que el 18 de Septiembre de 1911 fueron trasladados los restos de María Garriga del Antiguo al Nuevo Cementerio de Lloret de Mar, lo que limita nuevamente la cronología del Hipogeo.

Siguiendo la línea de los trabajos de Ismael Smith como dibujante en distintas Revistas de 1908 a 1911, observaremos que las colaboraciones más frecuentes son las de los años 1908, 1909 y 1910 (8), a partir de entonces el número decrece. A este hecho debe añadirse que algunos de los dibujos fechados en 1911 fueron realizados en París, según se hace constar en ellos (9). La estancia en aquella ciudad será por tanto otro de los límites a considerar, con lo cual la obra de Lloret de Mar pudo efectuarse entre 1909 y 1910, ya conocemos la fecha que cierra el margen superior de probabilidades.

La producción de Ismael Smith para el Hipogeo de Lloret plantea de entrada diversos problemas. En primer lugar, la cuestión de las interferencias entre Modernismo y "Noucentisme"; nos hallamos ante una pieza en la que se pone de relieve la importancia concedida a la vibración del Modernismo-Simbolista, así como todo un espectro de connotaciones que analizar en conexión con la dimensión iconográfica del monumento funerario.

Josep M. Junoy, amigo de juventud del escultor, nos ayuda a situar el momento cercano a la realización de la sepultura de Lloret: "Amb l'Ismael Smith vàrem passar junts el que po-

dríem dir-ne el xarampió iconoclasta artístic i literari propi de l'edat. Les nostres paraules, els nostres gestos, les nostres corbates eren una provocació constant" (10). Ismael Smith, nacido en Barcelona en 1886, nos ofrece una versión estilizada, idealizada del tema femenino, interpretación de la mujer que se situa en una perspectiva que podría entroncarse con estímulos procedentes del movimiento prerrafaelita y con elaboraciones proyectadas desde el más puro Simbolismo. "L'Smith (-continua diciendo J. M. Junoy-) es decantava molt més que jo envers els preciosismes de l'època - -oh! aquells set anys incomparables de l'avant-guerra! que ens venien de França i d'Anglaterra" (11).

Si algo llama la atención en la etapa de desarrollo del "estilo 1900" es la constante interrelación y la deuda mutua que puede establecerse entre muchas de las creaciones efectuadas por artistas contemporáneos. Lo que ha dado en considerarse en faceta Internacional del Modernismo, de un "modernismo" que se manifiesta, a menudo, en su voluntad de ser cosmopolita, y que favorece, en consecuencia, los contactos y el conocimiento enriquecedor de lo realizado en otros países, quizá sea este uno de los momentos en que se empieza a manifestar más claramente la preocupación por estar al día en lo que a Arte se refiere. Las exposiciones Internacionales, los viajes, diversas publicaciones..., serán los principales canales de transmisión que mantuvieron la posibilidad de un Arte que condiciona toda una época de la cultura europea. "Era un fanàtic d'Aubray Bradsley" comenta Junoy en el artículo citado más arriba, Bradsley como una de las personalidades típicas del decadentismo fin de siglo, cargado con la herencia romántica y la posición marginal junto a la bohemia, es uno de los mejores representantes del "artista" tipificado del momento (entre el decadente y el dandy) (12), creador de un estilo propio basado en el dibujo, dibujo en el que se descubren el refinamiento y la elegancia máximos junto a unos personajes que enlazan con lo caricaturesco, es también una de las figuras clásicas en que se

cruzan Simbolismo y Art Nouveau. Una tal personalidad debía a la fuerza llamar la atención de I. Smith, dibujante también como ya hemos visto. El otro hito citado por Junoy es el de Rodin. A estas aportaciones deberemos añadir, sin duda, en lo que pertoca al Hipogeo de la Nueva Necrópolis de Lloret la ascendencia del mundo prerrafaelita, escuela por otra parte, suficientemente intródu-cida, y unida a esta la huella de Botticelli.

En 1906, Ismael Smith había expuesto ya en la Sala Parés un conjunto de más de cuarenta esculturas, Marcel Matas nos indica el carácter de estas piezas: "Ses petites estatuetes pregonament modernissimes tenen quelcòm de la gracia, quelcòm de la distinció que tenen les estatuetas italianas del segle XVI" (13). No podía faltar la alusión al Manierismo que aparece en más de una ocasión como antecedente a considerar entre los que se disputan las antesalas del Modernismo, o a aquellos movimientos que ejercieron una influencia real sobre el estilo fin de siglo, que sin duda tiene sus prolongaciones en el que comienza, y que pudieron incidir de forma más o menos acusada en la creación de Smith.

En cuanto a las particularidades de su estilo, o de su subestilo se destaca, a menudo, su capacidad irónica acompañada de un cierto escepticismo. Tono que se percibe tanto en sus dibujos como en su escultura. "Ell sab esculpir desitjos y sab escilpit passions. Mes les passions qu'esculpeix són fines y aristocràtiques, y els desitjos que cisella són perversos y gentils" (14).

Pasando al terreno del Arte Funerario, podemos mencionar la creación de Enrique Clarasó para el Panteón propiedad de D. Antonio Leal da Rosa (15), sepultura en la que se crea un tipo cercano al ideado por Smith. La figura de la joven asociada a la cruz tendrá, a pesar de todo dos soluciones distintas, ambas el contacto con el Modernismo-Simbolista y su vertiente Prerrafaelita. El tipo ideal de la joven del Hipogeo en la versión concreta de Smith,

se nos presenta como obra original e individualizada, como una traducción que se renueva en lo que podríamos considerar algo más que un nuevo idioma, en la escultura. La figura de la joven destaca gracias al tono blanco de la piedra en que fue esculpida, distinto al de la que se utilizó para el rosal trepador que la cobija y emmarca a un tiempo. Ella sobre el rosal-cruz adopta una actitud ambigua, sobre la que inciden el resto de los elementos de una composición que intentaremos descifrar. Las manos cruzadas sobre el pecho, los ojos cerrados, las flores ofrenda y simbolo dispuestas a modo de corona entorno al busto, todo nos situa en un mundo suspendido, expresión de la muerte, idea indispensable, que debe aparecer en todo monumento funerario (16), idea de la muerte que se ha asociado a la disposición del sarcófago, a diversas formas entre ellas la de la pirámide, pero que también puede sugerirse mediante la representación típica del personaje yacente. En nuestro caso la joven tan sólo recuerda vagamente esta última variante, esta disposición. La dominancia de la vertical contribuye a vertir de forma explícita la presencia de la cruz, que queda reseñada de nuevo en la parte posterior, en el cierre de la sepultura. Reverso libre de la configuración de rosal que advertimos como fondo de la figura, cuyo modelado insinúa levemente las formas del cuerpo, adoptando en todo momento un tono de representación sublimado. La mujer, tema esencial en este conjunto queda complementada y matizada, se hace significativa a través de los elementos que la acompañan. Entre estos y en su interrelación se evidencia la combinación del rosal y la cruz, en una versión particularmente sugestiva. La cruz adopta las formas orgánicas del rosal. La muerte adopta las formas del sueño.

La atmósfera que envuelve al personaje es sin duda la que permite suspender la muerte en sueño, no se trata evidentemente de una envoltura nueva (17), pero aquí la relación entre Hipnos y Tanatos se recrea desde el Modernismo. Se pueden asimilar o

descubrir en esta obra las tendencias al Espiritualismo o Misticismo que convive con un cierto Modernismo-Simbolista. Sin embargo, Smith, matiza estas tendencias con la suave ironía que recogía en el rostro de la joven. Su actitud podría compararse a la del éxtasis místico que implica la unión directa con la divinidad, para calcular la distancia que la separa de ella. Este nuevo plano, nos introduce de lleno en un segundo aspecto del Arte Funerario, en una de las claves de este tipo de obras, tan importante o más que la anterior cuando de creyentes se trata (analizamos el recinto Católico del Cementerio), como es lógico hacemos referencia a todos aquellos elementos de la Iconografía Funeraria que inciden en la idea de "Inmortalidad", aquellos elementos que contraponen a la idea de "muerte" la de una vida futura. Versión optimista que intenta poner al descubierto la cara positiva frente a la negatividad que supone la muerte. Síntesis entre lo caduco y lo que permanece eternamente, que se expresa en la "rosa" y en la "cruz" que precede a la salvación, y a través de ésta hace posible el propio renacer ("rosal - cruz " (18) que reestructura la capacidad del "árbol de la vida", "centro místico" y "eje del mundo" (19)).

Las relaciones que se establecen en los textos de principios de siglo entre la rosa, la muerte y la cruz son innumerables, sobre todo en el marco ofrecido por la Poesía, casi tanto como lo es el tema de la muerte. "La mort entrà y ha coronat de roses//la testa de la verge qu'alli jau, // (c.c.)// les roses son dels qu'en Jesus moriren// que may per may esfulleràn mals vents; // en els vergers del Paradís floriren//per coronar als aymadors morents. (20) escribía Xavier Viura en "Art Jove". La explicación dada por Pompeius Gener en "Joventut" se inscribe en un clima distinto, éste se interesa por el origen y tratamiento del tema, posteriormente, cuando pasamos del paganismo al Cristianismo. El Cristianismo, afirma, "al abolir la festa pagana en honor de Flora consagrà las roses dedicantles a una de ses festes, y aquesta fou la de la Santa Creu", más adelante describe las celebraciones que se daban ese día: "en

dit dia, talment com a les primeries del Cristianisme se guarnien els altars de roses, venentse a les portes dels temples; y en cada barri s'erigia una capella ab una creu, coberta materialment de flors" (21). No es por tanto, ilógica la asociación efectuada por Smith, sino al contrario una posibilidad que se ofrecia desde multiples ángulos, tal vez a la espera de su plasmación o de su síntesis plástica.

En nuestro caso, las exigencias formales de una iconografía Art Nouveau (22), reflejan al tiempo, las exigencias del Simbolismo Funerario, pero desde el núcleo de un periodo que se inserta ya en las coordenadas del "Noucentisme". Tampoco aquí se prescinde de una notación clásica, de un helenismo, reinterpretado en una y otra ocasión y que difícilmente se puede acotar, ya se trate de Modernismo o de la etapa subsiguiente. Dada la misma complejidad del espectro de influencias a que nos referimos, sumada a la de los momentos de cierre y apertura de dos etapas en las que restan muchos aspectos por definir y que dependen de forma inmediata la una de la otra, tan sólo reseñamos el hecho que permite abrir una perspectiva más al estudio de la obra de Ismael Smith.

Volviendo sobre la tumba proyectada por el escultor veremos como la suspensión de la joven en el Sueño, su viaje hacia el "misterio", se nos sugiere en la búsqueda de la elevación, de la ascensión, que hace posible que se desprenda de lo corporeo (aunque no deje de especular con lo sensible, con lo sensual), atenuando sutilmente la idea de peso. A continuación pasamos al rostro que demuestra un estado de total serenidad (quizá sonríe como ha afirmado H. Oriol, pero se trata de un gesto casi imperceptible), serenidad plasmada en las cadencias armónicas de una configuración ideal de sus rasgos, en que se amortigua cualquier perturbación. La joven ajena a lo exterior, concentrada en su transición se acoge al clima entre sentimental y melancólico que configura su pro-

pio homenaje. Su glorificación, que es también triunfo sobre la muerte, aunque tal vez I. Smith pensara en un triunfo del Arte. La cabellera de la "Nuvia", según se conoce popularmente esta figura, suelta, ondeante, establece un ritmo particular que contribuye a regular la linealidad simétrica dominante, es una nueva variante, entre las variaciones que Ismael Smith inscribe en su obra, a modo de notación que interrumpe y corrige toda monotonía. Ahora bien, siempre desde el fondo de un tipo de ejecución en el diseño, que tiende a la síntesis y a la estructuración global. Los ropajes del vestido caen hacia abajo, para recogerse hacia adelante y abrirse en abánico, base sobre la que se proyecta verticalmente la escultura. El rostro estructurado en planos, esquemático, de facciones bien perfiladas, es, sin embargo, elegante y sensual, altivo.

Ismael Smith produjo en este Hipogeo una de las obras más acabadas, más seductoras del Nuevo Cementerio de Lloret de Mar, acorde con la estética que dominó su producción en aquellos siete años a los que se refería J. M. Junoy, años que precedieron a la Primera Guerra Mundial y en los que llegó a tocar los resortes de un Modernismo-Simbolista de primera línea (23), sin omitir su deuda con el Prerrafaelismo de Dante-Gabriel Rossetti a Burne Jones, pasando por J. E. Millais y su "Ofelia". La línea de ascendencia inglesa queda fijada tanto en pintura como en escultura.

N O T A S

III. 8. 19. Hipogeo de 1ª Clase nº 3

- 1.- Hipogeo de 1ª clase nº 3 que Oriol Bohigas cita como "Panteón Camp i Nonell" (Vid. Reseña y catálogo de Arquitectura Modernista, Barcelona, 1973, p. 348). Atribución ratificada por este mismo autor en Los Cementerios como Catálogo de arquitectura, en "C.A.U.", Barcelona, Enero/Febrero de 1973, p. 65, tumba nº13 y 17 .
- 2.- Nonell, C., Las obras de Gaudí en un cementerio de la Costa Brava, en "A.B.C.", Madrid, edición de la tarde Miercoles 16 de Octubre de 1968. Tan solo a nivel anecdótico y sin que implique una visión de la obra de Gaudí por parte de Smith totalmente acabada podemos recordar uno de los pies a un dibujo del "escultor" en que se representaba la "Pedrera". El dibujo quedaba acotado de la siguiente manera: "Mamà ¿que també hi ha terratrèmols aquí?" ("Cu-cut", Barcelona, nº 349 21 de Janer de 1909).
- 3.- Juan Bassegoda Nonell indagó la cuestión y las razones de la atribución a A. Gaudí. De esta se deducía que en el extremo límite de las atribuciones, de no ser obra de Gaudí, la familia no habría encargado la obra a B. Conill. Por otra parte, se habló de una factura de puño y letra de Gaudí y de una fecha, 1910. En todo caso, la cuestión se halla ya zanjada.
- 4.- Oriol, Hector, Ismael Smith, en "Pequeñas Monografías de Arte". Escultura, Madrid. p. 3. Vid. Lám. XCIV del Apéndice Gráfico, Vol. IV. No existe fecha de publicación pero probablemente se trate de un texto editado hacia 1911 o 12.
- 5.- Oriol, Hector, Op. cit., pp. 6 - 7.

- 6.- Instancia que se halla entre los Expedientes del Nuevo Cementerio (Archivo Municipal de Lloret de Mar).
- 7.- Vid. Arbitrio sobre el cementerio, nº de sepelio 756.
- 8.- Smith, Ismael, "Cu-cut", Barcelona, 1908, 1909 y 1910.
I. Smith ya había publicado dibujos con anterioridad.
- 9.- Smith, "Picarol", Barcelona, 1912. El margen superior de la datación sería 1911, aunque el proyecto para la sepultura podría ser anterior.
- 10.- Junoy, Josep M^a, Ismael Smith, Barcelona, "D'Ací i D'Allà" nº 109, Gener, 1927, p. 29.
- 11.- Ibidem.
Sobre el tema del Prerrafaelismo en Cataluña debemos destacar el texto de Cerdà i Surroca, María Angela, Els pre-rafaelites a Catalunya, (Biblioteca de cultura catalana) Barcelona, 1981. En él se ofrece una visión sobre el movimiento enclavada básicamente desde la perspectiva de la literatura pero muchos de los aspectos que esta ofrece podrían conectarse con otros campos ampliando el margen de las artes plásticas, e introduciendo paralelismos más allá de las figuras o personalidades que trabajaron tanto en éste ámbito como en el de la literatura. Podría hacerse referencia expresa al capítulo dedicado a Raimon Casellas como apóstol del prerrafaelismo dadas las críticas favorables que este efectuó sobre la obra de Smith, sin embargo tendría interés el conjunto del texto.
- 12.- Figura que parece adecuarse bien a la personalidad de Ismael Smith y que dibuja uno de los tipos de la época. La obra de Smith parece estar más próxima a la idea de una religión del Arte que a la plasmación de la idea religiosa en el Arte. Adaptación que conecta perfectamente con el estímulo procedente del Prerrafaelismo. Las figuras más o menos magnificadas del

- Esteta y del Mago consagradas a un nuevo sacerdocio, el del Arte. Temas clásicos del "fin de siècle" que se introducen en el camino de las sublimaciones esteticistas e idealistas que no dejan de revertir en Ismael Smith, y que podemos reencontrar en el Hipogeo de Lloret.
- 13.- Mata, M., Esculturas de I. Smith, en "Joventut", nº 333
28 de Junio de 1906, p 409.
- 14.- Ibidem
- 15.- Vid. Lám. XCVI del Apéndice Gráfico, Vol. IV. Obra publicada en "Arquitectura y Construcción", Barcelona, 1903, p. 345, y en "Ilustració Catalana", nº 22, Barcelona, 1 de Novembre de 1903, p. 254. Esta obra de E. Clarasó aparecería como uno de los antecedentes más significativos dentro del campo del Arte Funerario de la época, la figura con los brazos curzados sobre el pecho, a pesar de romper la disposición simétrica que hallamos en Lloret, no puede menos que recordar aquella otra figura creada por I. Smith.
- 16.- Al respecto destacan las precisiones de Daly, M. César, Architecture funéraire contemporaine (Spécimens de tombeaux), Paris, 1871.
- 17.- Cumont, F., en su estudio Recherches sur le Symbolisme funéraire des romains, Paris, 1966, ya hace especial hincapié en el tema de Hypnos en relación con Thanatos, para trasladarnos a la Grecia Antigua (p. 351 sgg.). La idea platónica de la muerte, observa Cumont, se extenderá a toda la literatura de la Antigüedad, letargo temporal que quedará unido al efecto de inmortalidad que se implica y que ofrece de forma ambivalente y ambigua la obra de Ismael Smith Mari.
- 18.- Vid. Cirlot, J. E., Diccionario de Símbolos, Barcelona, 1979, pp. 154 -155.

Hay que indicar que la presencia conjunta de la rosa y la cruz es una de las asociaciones, o mejor dicho, la asociación que se identifica con el movimiento "Rose + Croix" y que habría que investigar para el presente caso. Sobre los rosacruces puede citarse el artículo de Maurizio Fagiolo: "Los grandes iniciados. El revival Rose + Croix en el periodo simbolista", en "El Pasado en el Presente", Barcelona, 1977 p.95. En esta misma recopilación (Argan, G. C. et alt.) también tienen interés los análisis de Marcello Fagiolo en La Catedral de Cristal. La arquitectura del expresionismo y la "tradición" esotérica, pp. 199 - 258.

- 19.- Sobre la utilización del rosal conformado como cruz, al tiempo que adopta la forma de dosel bajo el que cobijar una figura Vid. Lám. XCV Apéndice Gráfico, Vol. IV.
- 20.- Viura, X., Bella Mort, en "Art Jove", Barcelona, Nº 5, 15 de Febrer de 1906, p. 79. Entre la multitud de versos que recogerán el tema: "Jo veig brollar entre les espines/ les més flairosses i galanes roses..." de Tarré, en "La Costa de Llevant", Mataró, 23 de Mars, 1907.
- 21.- Gener, Pompeius, La Fira de les roses, en "Joventut", nº 325, 3 de Maig de 1906, pp. 275 - 76, p. 276.
- 22.- A cerca del Simbolismo del Art Nouveau, Tschudi, B., resume algunas notaciones esenciales (Il Simbolismo dell'Art Nouveau, en "Edilizia Moderna" nº 86, Milano, 1965, pp. 31-35), entre las que responden al tema del árbol y la vegetación adecuados a las exigencias del estilo; y a la que revierte en la particular caracterización de la mujer, en nuestro caso, del tipo derivado de la interpretación Prerrafaelita.
- 23.º Como ya se vió al considerar la dimensión conjunta de Smith de aquel "Preciosismo" que antecede a su decisión firme por el helenismo clásico.

Ya en la nota 19 nos remitiamos a la obra de Albert Toft, quizá sea preciso insistir en la conexión con la escuela de Glasgow, sobre todo en las derivaciones que parten de esta hacia la escultura y el dibujo. Dibujo que no se desprende tampoco de la irradiación que parte de Beardsley.

Vid. Lerner, Gerald and Cecilia, The Glasgow Style, Edinburgh, 1979. Podría destacarse el interés despertado en este momento por el diseño de ex-libris, interés que conecta nuevamente la figura de Smith con las reseñadas y que no puede desprenderse en lo que a Cataluña pertoca de firmas tales como Triado e Alexandre de Riquer. (Vid. Trenc Ballester, E., Les Arts gràfiques de l'època Modernista a Barcelona, Barcelona, 1977.)

III. 8. 20. HIPÓGEO DE 1ª CLASE nº 17

1909 (aprox.)

Propietaria: Mercé Garriga Bitlloch.

Situación: Paseo Central (margen izquierdo)
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustraciones: 31 y 32. (Vol. I)

Materiales : Mármol de Carrara y "Bardiglio"
de Italia.

III. 8.20. HIPOGEO DE 1.ª CLASE n.º 17

Esta sepultura fue proyectada conjuntamente con la situada en el solar n.º 18, propiedad de Josep V Gabruja Robert, en ambas se repite el mismo esquema : lápida, cipo y cruz, y en ambas se utilizaron unos mismos materiales: mármol de Cárara y "Bardiglio" de Italia. Ello pudo responder o favorecerse dada su situación, en el inicio de la Via principal que se abre al Paseo Central y que desde la entrada al recinto conduce a la Capilla de la Nueva Necrópolis. Proyectadas en este sentido, se disponían de forma simétrica en los márgenes izquierdo y derecho del Paseo.

Ya nos hemos referido a este tipo de estructura al tratar el caso del Hipogeo n.º 19 de los pertenecientes a esta categoría, las variaciones que se operan serán mínimas y tan solo pueden comentarse a nivel de detalles. Se introduce una base más compleja en la que sobre el cuadrado de la planta se conforma una alzado en el que sobresale la idea de frontón. Frontón que se repite en los cuatro lados del cipo reduciendo en la idea de pequeña arquitectura, sobre ella se elevará la cruz con el correspondiente monograma de Cristo, pero eludiendo en todo caso el crucifijo. En las caras del cipo pueden aparecer las iniciales de los propietarios de la sepultura como ocurre en este ejemplo (Ilustración n.º 32), cuando no se recurre a otros sistemas de significación particular de la familia (emblemas o heráldica).

Por otra parte, y a riesgo de insistir en exceso no se podía olvidar aquella orden recogida en numerosas publicaciones:

Les ornements païens à la tombe païenne!
 Chrétiens, plantez la croix sur la tombe chrétienne!
 L'Église donne au ciel rendez-vous à ses fils;
 Clef du ciel, sur la tombe ayez un crucifix!(1)

efectuando, sin embargo, las conocidas concesiones al lenguaje clásico, filtrado por los Cementerios Neoclásicos y que todavía se prolongaba a principios de siglo por los cauces de un cierto eclecticismo.

N O T A

III. 8. 20. Hipogeo de 1^a Clase nº 17

1.- Hoppenot, J., Les crucifix dans l'histoire et dans l'art
Paris, 1902, p. 346.

III. 8. 21. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 27

1909 (aprox.)

Propietario : Francesc Llobet Parés

Situación: Avenida de San José
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustraciones: 197 - 200 (Vol. III)

Materiales: piedra de Gerona y mármol de Carrara.

III. 8. 21. H I P O G E O D E 1 ª C L A S E n º 2 7

Si a lo largo del Cementerio podemos descubrir en más de un caso, la existencia del crucifijo simbólico, del crucifijo como árbol de la vida (1) "payant la dette de l'arbre de la mort" (2), metamorfoseándose de forma explícita en "árbol" o poblándose de vegetación, también tenemos oportunidad de observar aquellos casos en que se prefiere una formulación distinta, enlazada con tradiciones de representación que conectan con el clima medievalizante, familiar a tantas obras diseminadas por las Necrópolis, por las "Nuevas Necrópolis".

En lo que al Hipogeo de 1ª Clase nº 27 respecta, nos encontramos ante una ejemplificación de la cruz, conocida, a veces como ensanchada, dada la forma que adoptan los extremos de su brazos, que recoge en una serie de medallones los símbolos de los evangelistas, el tetramorfos que encuadra el monograma de Cristo, incluido en una forma tetralobulada (jugando por tanto nuevamente con el número cuatro). La obra que busca, en definitiva, el tono de lo medieval podría emparentarse con aquellas creaciones de Domènech i Montaner en que hallabamos inserto el mismo motivo, aspecto al que añadir el interés por la heráldica, reflejado también aquí (Ilustraciones nºs 199 y 200), así como el curioso torneado que nos lleva a la cruz. En todo caso, señalamos una posible línea o unos posibles modelos a los que dirigir la mirada, salvando la distancia que separa dichas formulaciones.

El Hipogeo situado en la vía o Avenida de San José es anterior al 20 de Enero de 1909 (3), a falta de otros datos sobre su construcción, puede compararse con la obra datada en 1912 de esta misma calle del Cementerio (Ilustración nº 192) en la que veremos un modelo mucho más simplificado en el que es difícil descubrir ya cualquier ascendencia enraizada en los Historicismos o en el Modernismo, recurriendo a una esquematización anodina.

NOTAS

III. 8. 21. Hipogeo de 1ª Clase nº 27

1.- Hoppenot, J., Les crucifix dans l'histoire et dans l'Art dans l'ame des Saints et dans nostre vie, Paris, 1902, Cap. "Crucifix, arbre de vie", p. 195 -197, p. 195.

2.- Hoppenot, J., Op. cit., p. 196.

3.- La datación se efectua como en otras ocasiones a partir de la fecha del primer sepelio.

III.B. 22. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 29 (1)

1910 (aprox.)

Propietaria : Cristina Domenech Vd^a Vilá.

Situación: Avenida de San José
Cementerio de Lloret de Mar;

Ilustración nº 201 (Vol. III).

Materiales : piedra de la zona, piedra de Montjuic
y mármol de Carrara.

N O T A

- 1.- El Comentario de este Hipogeo se efectua en función del realizado para los Hipogeos nºs 30 y 31.

III. 8. 23. H I P O G E O S DE 1 ª CLASE n º s 30 y 31

1908 - 1912 (?)

Propietario: Emili Fabregas Mataró.

Situación: Avenida de San José
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustraciones: 202 - 215. (Vol. III)

Materiales: piedra de Montjuïc, arenisca de Llerida
mármol de Carrara y piedra de la zona.

III.8.23. H I P O G E O S D E 1 ª C L A S E n º s 3 0 y 3 1.

Los Hipogeos nºs 30 y 31 deben ser analizados conjuntamente, ya que fueron ideados interrelacionando sus elementos y en dependencia el uno del otro. Perteneciente el primero a la familia Fàbregas y Mataró, mientras el segundo correspondía a M^e de las Mercedes Barnes y Mataró de Fàbregas, se trata de una misma producción atribuida a Bonaventura Conill i Montobbio. Esta obra enlaza, a su vez con el Hípogeo nº 9, que podemos tener en cuenta para la datación, pero marcando el límite respecto al mismo. (Ilustración nº 204). Si el proyecto de la sepultura corrió a cargo de Bonaventura Conill (1), debe inscribirse en la nueva etapa que abren en el marco de este tipo de obras, las concebidas para la Avenida de San José (Avenida en que se sitúan también las que ahora nos ocupan) o aquéllos casos señalados ya de construcciones más tardías que todavía se inscriben en el Paseo Central, que todavía tienen cabida en éste. Nos referimos a aquél periodo en que el arquitecto rompe con la composición estrictamente simétrica para buscar ejes y sistemas de equilibrar las masas y elementos que integran la escultura de forma más sutil y compleja.

Sabiendo por otra parte, que el mencionado Hipogeo nº 29 se realizó hacia 1910, los dos siguientes podrían considerarse efectuados en un momento próximo.(2).

La sepultura consta básicamente de dos partes, la que se resume en la figura del ángel y la que añade a ésta el motivo del sarcófago, alzado sobre un cuerpo de base que permite la colocación de la lápida (3). Todo ello protegido por la verja de hierro forjado, cuyo diseño debería relacionarse con las lámparas que aparecían en el Panteón nº 14.

El ángel que puede ser representado como "un espíritu de fuego y de llama" (4) entre una de sus atribuciones, es visto también como "un perfecto contemplativo" (5), sería esta segunda alternativa la que mejor situaría el carácter de esta sepultura. El ángel de rasgos femeninos, que tenía su precedente más inmediato en el del Hipogeo nº 14, rompe sin embargo con la línea estática que se determinaba la estructura de aquel, buscando la variedad desde la composición global, despliega las alas de forma asimétrica, y ya no juntará las manos, el cuerpo se ladea suavemente, el brazo izquierdo se dobla hacia arriba y el derecho se deja caer remarcando la línea de una de las alas. Estas caen hacia abajo, ampliamente, creando un marco destacado en que afianzar la vertical dibujada por la figura antropomorfa del ángel.

Un cierto Clasicismo rige toda la estructura, desde la indumentaria del ángel al interés por la síntesis y el modelo ideal. La figura parece privada de todo doblez, se intenta expresar claramente las connotaciones positivas del motivo, el autor no se detiene en la superposición de valores que dominaban en una de las vertientes del Modernismo-Simbolista; y que jugaban con la ambigüedad y la notación de potencias inferiores y ángeles del mal destruyendo las fronteras establecidas entre Paraísos e Infiernos. Aquí todo parece indicar la continuidad de la derivación "Blanca" del citado movimiento, no se puede olvidar el carácter aleccionador de todo Cementerio; a este carácter puede deberse buena parte del los aspectos de su programa iconográfico, cuyos contenidos a descifrar van redundando en unas mismas premisas. Ahora el Ángel del Sueño, el mediador predilecto en el momento de la muerte, contemplativo, recoge el lirio en sus manos, ofrenda floral que con sus típicas asociaciones, renueva las ideas de pureza, espiritualidad, delicadeza, dependencia del ciclo de vida y muerte en el que se busca el retorno la renovación permanente. El Sueño como etapa transitoria velada por el ángel del mismo modo que vela el viaje del difunto inunda el diseño, la modulación de la escultura.

Podemos recordar la idea de Belleza que subyace en la obra de B. Conill, y que se manifiesta claramente en su concepción de una Estética que admira y extrae buena parte de sus lecciones del Arte que llamamos Clásico o influido por aquel clasicismo estrictamente griego. Los grandes escultores griegos calificados por el arquitecto de "grandes moldeadores" (6) serían una de las pautas a seguir. Su interés por la síntesis por el motivo en que existe mucho de permanente, enfrentado a lo efímero de la representación demasiado concreta, demasiado particularizada en el detalle, su interés por reunir lo esencial en una imagen générica le llevan a ejemplificar el sentido de otras afirmaciones, que hemos venido reseñando o citando: "¡Cuántas arrugas que debieron existir en el modelo o modelos faltan, por ejemplo en el cuerpo de la Venus de Milo y en el lienzo que lo cubre! Y si este se extendiese con seguridad no aparecería plano, por faltar muchos pliegues en sus concavidades" (7). El Arte, en consecuencia, debe rectificar imperfecciones, debe sublimizar los temas que trata; el Idealismo nos conduce a través de las producciones de B. Conill y permite explicar varias de las pautas que se inscriben en aquella ley del Arte, que él veía como necesaria. *Passa amb l'art el contrari: aquest irràdia sa llum més resplandenta, quan arriba a donar les seves concrecions el segell de lo general, que és lo universal i que té per nom "la veritat", o el que és lo mateix, "la llei" (8).*

Junto al ángel se sitúa el sarcófago (ilustraciones nº 209 y 215), a la idea de muerte suma las que enlazaban con el Arte Medieval, no se prescinde de aquellas que aluden a la nobleza, el programa heráldico se completa con la referencia al paso del tiempo, (se utiliza el característico reloj de arena adjetivado con dos pequeñas alas) situada en los laterales del sarcófago ocupando el lugar dibujado por la cubierta de éste, solucionada gracias a una doble vertiente. Los escudos que se van repitiendo en las cuatro caras visibles del sarcófago, se inscriben en formas tetralobuladas.

N O T A S

III. 8. 23. Hipogeos de 1ª Clase nºs 30 y 31.

1.- Bohigas, Oriol, Los Cementerios como Catálogo de Arquitectura, "C.A.U.", Nº 17, Enero/Febrero, 1973, p. 64, nº 4.

Por otra parte se debe indicar que Emili Mataró, abogado de profesión fue amigo de Bonaventura Conill trabajando a menudo conjuntamente, según nos informa la familia del primero.

2.- El 7 de Octubre se efectuó el primer enterramiento en esta sepultura. Por tanto, Octubre de 1918 es una pauta orientativa para conocer la cronología de los tres Hipogeos, nºs 29, 30 y 31, enlazados por la verja de hierro forjado sostenida por una serie de sóportes a modo de lámpara.

3.- En la lápida situada sobre el suelo se resume el contenido de la primera ("María de las Mercedes Barnés y Mataró de Fabregas") aludiendo a las familias Fabregas y Mataró.

4.- Los Santos Angeles, Barcelona, 1844, p. 37.

5.- Ibidem.

6.- Conill, B., Enseñanza técnico-práctica de Yestería (especial para escuelas profesionales), Barcelona, p. 178

7.- Conill, B., Op. cit., p. 179

8.- Conill, B., La Serrallería d'en Gaudí, en "De l'Art de la Forja", nº 13, Barcelona, Marzo de 1921, p. 206.

Vid. III. 6. 2. 2. Doctrina y Estética: "La llei de l'Art".

Conill sin derivar estrictamente en el Prerrafaelismo, a lo Smith, adoptó algunas de las notaciones de este según se desprende de la figura del angel. Integrando aquella idea de mayor equilibrio y serenidad al tiempo que redundaba en un cierto clasicismo.

III. 8. 24. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 24

Realizado por FRANZI HOS
(Constructores, marmolistas).
Barcelona.

1911 (aprox.)

Propietaria: Concepció Campderá Vd^a Bernat.

Situación: Avenida de San José.
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustración nº 191. (Vol. III)

Material: mármol de Carrara y piedra de Gerona

III. 8. 24. HIPOGEO DE 1.ª CLASE nº 24

El Hipogeo de 1.ª Clase nº 24 perteneciente a Concepció Campderá y clasificable entre los situados en la Avenida de San José es una muestra clara del tipo de Arte Industrial creado entorno a los Cementerios. Realizado por los Sres Franzi, constructores-marmolistas, que tuvieron el taller en Barcelona (Ronda San Pedro 76). (1), para el Nuevo Cementerio de Lloret, debió encargarse en una fecha próxima a 1911, ya que en Octubre de 1911 se dió la autorización para el primer sepelio.(2).

Las producciones del taller de "Franzi H^{nos}" se aproximan a tipos de carácter o ascendencia Neoclásica. Se utilizan motivos repetidos hasta la saciedad, con sus respectivas significaciones propias del ámbito o del contexto al que son destinados. Concretamente este Hipogeo nos presenta la representación del sarcófago de pequeño tamaño sobre el que se eleva una cruz sobre la que, a su vez, se inscriben un par de angelotes; las figurillas del Eros clásico cuya presencia había importunado a más de uno, bastante tiempo atrás: "No le basta al paganismo moderno profanar los cementerios destruyendo los ornamentos cristianos, sino que los profanan colocando sus propios emblemas (...).Allá verás á Mercurio con alas y su caduceo, acá la muerte y el tiempo con su guadaña; más lejos columnas rotas, urnas cubiertas con un velo y cipos egipcios, aquí una piramide roja con adornos de oro (...); en otra parte dos cabezas de buho con follajes, una golondrina saliendo de una ventana (...), un Cúpido echando a volar con una antorcha vuelta hacia abajo" (3). Los angelotes debidamente cristianizados, aquí no tendremos oportunidad de ver las consabidas antorchas aunque no siempre se supriman, no dejaran de aparecer, con su larga tradición enmarcada también por la iconografía cristiana son un recurso de éxito asegurado en el catálogo del monumento funerario. La cruz enclavada en el sarcófago (actuando a modo de altar, altar del sacrificio y al tiempo fuente de resurrección) comprende las ideas de muerte y vida futura, siendo un tema tan repetido como pueda serlo el del ángel (4).

Una obra anterior de los hermanos Franzi nos permite observar las distintas posibilidades ofrecidas por el taller de estos Escultores-marmolistas. Trabajarón en la configuración de la sepultura proyectada por Leandro Albareda en el Cementerio del S. O. de Barcelona (5), en que también se empleó el motivo del ángel, ahora bien el tipo y el carácter de la obra establecen claramente la existencia de distintos modelos y categorías. Sistematización que obedece al mismo orden jerárquico de la Necrópolis.

N O T A S

III. 8. 24. Hipogeo de 1ª Clase nº 24.

- 1.- Vid. Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1900, sección de Anuncios p. 28.
- 2.- Arbitrio del Cementerio Nuevo Enero de 1907 - Febrero de 1914.
- 3.- Gaume, Monseñor, El Cementerio en el siglo decimonono o la última palabra de los solidarios, Barcelona, 1878, p. 37.
- 4.- Pueden verse las lápidas publicadas como ilustración en el artículo de Bohigas, O., Los Cementerios como Catálogo de Arquitectura, en "C.A.U.", nº 17, Barcelona, Enero-Febrero, 1973, p. 59.
- 5.- Pons, J., Monumentos Funerarios Lám. XLVIII (Vid. Lám. LXXXIX, Apéndice Gráfico, Vol. IV).

III. 8. 25. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 26

1910 (aprox.)

Propietaria : Josepa Sala Vd^a Rissech.

Situación : Avenida de San José
(Cementerio de Lloret de Mar).

Ilustraciones: 194 - 196 (Vol. III)

Material : mármol de Carrara y piedra de ~~Grota~~.

III. 8.25. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 26

"La mort que és el gran traspàs, s'expressa molt millor amb l'àngel alat, germà del somni dolç que no amb un entrecreuament d'ossos" (1). Esta premisa va a manifestarse nuevamente en el Hipogeo nº 26 de la Avenida de San José, que como venimos observando responde una cronología más tardía en relación con la del Paseo Central. Aunque, claro está, se concreten casos puntuales más o menos tardíos en ambas zonas del Cementerio, queda bien expresada la prioridad o la construcción más temprana de las efectuadas en el Paseo Central, como mínimo existe una prioridad en la elección del terreno que nos remite al Paseo Central como lugar preferente. 1910 (2) puede encuadrar aproximadamente la sepultura que ahora analizamos. Sobre un pedestal constituido por un haz de cuatro columnas floreadas, se situa la figura del ángel (caracterizado como un joven) portadora del libro y de una trompeta vuelta hacia abajo. Este tema tiene sus precedentes dentro de la misma Necrópolis, nos referimos a los también Hipogeos nºs 13 y 19.

La propiedad de Josepa Sala Vdª Rissech se ejecutó sobre la base de un proyecto presentado junto a la Intancia que pedía el permiso necesario para su construcción, proyecto anónimo en que se fijan las características que debía tener el Hipogeo, ofreciendo una visión frontal del mismo (podría destacarse la configuración de la base).

N O T A S

III. 8. 25. Hipogeo de 1ª Clase nº 26

- 1.- J. Les Dances de la Mort, en "Vell i Nou", Barcelona, nº 36, 1 de Novembre de 1916, p. 261.

- 2.- Exactamente el 11 de Septiembre de 1910 se produjo el primer sepelio.

III. 8. 26. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 21

Atribuido a Bonaventura CONILL i MONTOBBIO
(arquitecto).

1911 (aprox.)

Propietaria: Rosa Surís Vdª Conill

Situación: Avenida de San José
(Cementerio de Lloret de Mar)

Ilustraciones: 178 - 182 (VOL. III)

Materiales : Piedra de Montjuic.

III. 8. 26. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 21

Una de las preocupaciones de Bonaventura Conill i Montobbio fue la adecuación al caso particular de la arquitectura y del arte. Se debía aplicar un sello personal y personalizado a cada obra, cada nuevo trabajo debía serlo porque recogía un nuevo planteamiento, una nueva idea, precisada en función de su destinatario y de su función. En este sentido no nos extrañará la diversidad que se remarca en las obras a él atribuidas. No por ello carecen de algunas constantes, de una serie de planos que van aludiendo a los temas y detalles en que fijaba su interés.

El Hipogeo de 1ª Clase nº 21 es una muestra más de sus aportaciones al conjunto de Lloret, de aquel Lloret que el arquitecto había descrito y al que parecía pertenecer: "d'aquesta vila vila, en fi, que es per a mi com el cor de ma adorada patria" (1), decía en 1902.

En dicha sepultura aparecen combinados una serie de elementos que ya conocemos. Entre ellos cabe señalar el tipo de cruz que caracteriza algunas de sus sepulturas. La cruz de Malta aparece en este Hipogeo, pero también lo hacía en el Panteón nº 14 (Ilustraciones nºs 12 y 21, para el presente caso la nº 190), y lo hará en el Panteón perteneciente a la propia familia del arquitecto (obra muy restaurada que puede verse en la Ilustración nº 218). En otros casos su lugar en la sepultura es más marginal.

El banco hace también su reaparición (Panteón nº 14), pero, a hora, integrado plenamente en la temática de la obra. Su respaldo rematado en tres frontones, uno central y dos menores a los lados, introduce la composición en el marco de una estricta simetría, que va a ser interrumpida por la figura a la que servirá

de fondo. La figura, la escultura que se constituye en centro de atención del Hipogeo, parece desplazarse, girar su rostro hacia el muro, pero en el giro mantiene hasta cierto punto la posición frontal, sin llegar a dar la espalda a un posible espectador situado en la Avenida de San José. En sus manos, que tienden a juntarse, sostiene la ofrenda floral que concluye en el margen de su izquierda la desviación asimétrica, que, en el otro lado, compensa el manto de la Virgen, equilibrando, al tiempo, las líneas descritas por los brazos (Ilustración nº 186). Se puede, en consecuencia, descubrir una nueva simetría que rige internamente la composición de la figura, en busca de la "posición" y el orden más adecuado, del que haga más inteligible los valores representados.

Conill vuelve a la figura humana, y estudia la escultura para desarrollar su idea de lo que esta debe ser. La actitud tiene una importancia fundamental, ya que: "es lo más esencial en la expresión y las mutuas relaciones parciales y orgánicas de dichos puntos, en la cabeza, o en cada uno de los demás miembros, el "tipo" genérico del modelo" (2). La actitud se aliara a la "posición" y quedará así sintetizado el planteamiento inicial. Por otra parte, B. Conill, piensa que es preciso omitir los detalles que pueda ofrecer el modelo tomado del natural: "pueden y deben suprimirse, pues no hacen más que distraer y particularizar la obra de Arte" (3). Evidentemente, se trata de un nivel distinto de individualización, bien diferenciado de aquel al que nos referiamos al principio.

Si buscamos ahora la conexión con un determinado tipo de representación incluida en el contexto del Arte Funerario, la Virgen de este hipogeo, acompañada por la inscripción: "QUI: CREDIT: IN ME: E () SI: MORTUS FUUERIT: VIVET", resume las expectativas conocidas, de Dolor ante la muerte y de esperanza en la vida futura. Sobre el tema del "Dolor" y con este título se conocen algunas de las creaciones del Arte funerario de la época

que en su momento tuvieron una mejor acogida o de las que se hicieron eco algunas publicaciones. Entre ellas puede citarse la de A. Mercié, versión publicada en "Pel i Ploma", que más tarde también se utilizó como ilustración en la Revista "Catalunya Artística" (4). En la obra de este escultor se utilizó asimismo el tema de la mujer reclinada hacia el muro con una disposición similar de las manos, a la observada en este Hipogeo, todo ello bajo la dominante del clasicismo. En cuanto a la composición general, se podría comparar con la sepultura p Panteón de la familia Gassol (Cementerio del S. O. de Barcelona (5).

NOTAS

III. 8. 26. Hipogeo de 1ª Clase nº 21.

- 1.- Conill, B., El Meu Mestre, Barcelona, 1903, p. 6
- 2.- Conill, B., Enseñanza técnico-práctica de Yesería, Barcelona, p. 179.
- 3.- Ibidem.
- 4.- Antonin Mercié (Escultor), en "Pel i Ploma", nº 75, Maig de 1901. Escultura: El Dolor, "Catalunya Artística" nº 31, Barcelona, 23 de Febrer de 1905, p. 128.
- 5.- Vid. Lám. LXXXVIII (Apéndice Gráfico, Vol. IV)

III. 8. 27. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 25

Efectuado por R. PADRÓ
(Constructores, marmolistas)
Barcelona.

1912 (aprox.)

Propietaria: Dolors Campdera Rissech.

Situación: Avenida de San José.
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustración nº 192 (Vol. III)

Material: piedra de Montjuic.

III. 8. 27. HIPOGEO DE 1ª CLASE nº 25

Junto al Hipogeo nº 24 el presente tipo de sepultura ofrece una nueva muestra de los trabajos efectuados en aquellos talleres especializados en la producción de obras para Cementerios. Si en el primer caso la ejecución corrió a cargo de los Sres. Franzi H^{nos} en éste se debe a Ricardo Padró. En ambos el encargo de la obra nos remite a Barcelona. Ricardo Padró con su centro comercial situado en el Paseo de Colón 4, (1), se dedicaba tanto a obras en relación con la marmolería, en el ramo de las construcciones de edificios, como aquellos trabajos que nos interesan en particular para el presente caso, es decir a la "especialidad en obras artísticas para los Cementerios".

Como puede observarse se aplicó el tema de la cruz, tema que ofrece variaciones más o menos infinitas y posibilidades de fijación de un modelo no excesivamente complejo. De las tipologías minuciosas y recreadas en obras medievales de un Domènech i Montaner o un Puig i Cadafalch, pasando por todo tipo de elaboraciones debemos tener en cuenta, también la existencia de formulaciones como la presente. En ella se advierte la voluntad de ofrecer un tipo, (de mayor o menor interés, con mayor o menor acierto), pero acorde con el momento. Nos referimos a la importancia que pudo tener una relativa simplificación, tanto de la forma como del contenido, la búsqueda de la sobriedad que, a pesar de todo, no es capaz de prescindir del acabado de los brazos de la cruz en términos similares a los de las cruces florenzadas o treboladas. Nos situamos ya en 1912 (2), fecha a la que corresponden las últimas obras de un periodo en que se demuestra la continuidad en la construcción del Cementerio, de un periodo en que desde la "edificación" de los primeros Pantseones no se detendrá la elevación de sepulturas catalogadas como de 1ª Clase.

N O T A S

III. 8. 27. Hipogeo de 1ª Clase nº 25

- 1.- Vid. Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1905 (O para 1906-7), Barcelona, Sección de Anuncios p. 14. (Láms. XCII y XCIII del Apéndice Gráfico, Vol IV).
- 2.- En Junio de 1912 se produce el primer sepelio en esta sepultura.

III. 8. 28. PANTEÓN nº 9

Autor del Proyecto: Juan R. ROIG
(arquitecto)

Proyecto fechado en Julio de 1923

Propietaria: Sofía Astoul Vd^a de Roviralta.

Situación: Paseo Central (margen derecho)
Cementerio de Lloret de Mar.

Ilustraciones: 143 - 145 (Vol. II).

Materiales : Piedra de Gerona, mármol de Carrara y estucados.

III. 8. 28. Panteón nº 9

La visión general que ofrecemos de los Panteones e Hipogeos de 1ª Clase, o sepulturas de primera categoría en relación con la cronología 1901 - 1912 debería cerrarse antes de llegar a la realización del presente Panteón. Panteón del que tan sólo apuntamos la presencia como caso aislado en unas fechas en que la construcción de sepulturas de primera clase había dejado de ser frecuente o un hecho común.

Fue proyectado por Juan R. Roig en 1923 para la familia Roviralta, y responde al tipo de Capilla Panteón. Adopta formulas eclécticas de dominancia Historicista decantandose hacia los ejemplos que ya había recreado, mucho antes, el Neoclasicismo, nos hemos alejado ya totalmente de la perspectiva Modernista incluso de aquel momento de las transiciones que parece encontrarse en una etapa de revisión y profundización.

III.9. ORDENACION CRONOLOGICA DE LOS PANTEONES E HIPOGEOS DE 1ª CLASE.
 (Paseo Central y Avenida de San José).

-Atendiendo a la relación de propietarios de los Solares.

1901.-

Panteón nº 6. Propiedad de Francisca Terrats ("Hereus de Confiança").

1902.-

Panteón nº 4. Propiedad de "Savador Costa Maciá, Hereus de".

1901-1903.- (?)

Panteón nº 7. Propiedad de Josep Cabañas Puig.

1903.-

Hipogeo de 1ª Clase nº 8. Propiedad de Joaquim Domenech Vilallonga.

Hipogeo de 1ª Clase nº 4. Propiedad de Joan Durall Surís.

Hipogeo de 1ª Clase nº 14. Propiedad de Bonaventura Durall Mataró.

1904.-

Hipogeo de 1ª Clase nº 10. Propiedad de María Curradó Vdª Duran.

Hipogeo de 1ª Clase nº 6. Propiedad de Victoria Banchrich Boadas.

Hipogeo de 1ª Clase nº 7. Propiedad de Mercé Masferrer Vdª Pujol.

Panteón nº 14. Propiedad de Gracia Esqueu Surís.

1905.-

Panteón nº 3. Propiedad de Joaquim Serrahima Sureda.

Hipogeo de 1ª Clase nº 9. Propiedad de Josep Llobet Suñer

1906.-

Hipogeo de 1ª Clase nº 12. Propiedad de Clara Aldrich Lluhi.

1906.-

Hipogeo de 1ª Clase nº 19. Propiedad de Narcís Zaragoza Amatller.

1907.-

Hipogeo de 1ª Clase nº 13. Propiedad de Reparada Roca Port.

Hipogeo de 1ª Clase nº 5. Propiedad de Carme Vilallonga Vdª Mataró.

1908.-

Hipogeo de 1ª Clase nº 20. Propiedad de Francisca y Cristina Durall Maig.

Hipogeo de 1ª Clase nº 22. Propiedad de Agustí Pujol Conill.

Hipogeo de 1ª Clase nº 11. Propiedad de Narcís Marlés Coll.

1909.-

Hipogeo de 1ª Clase nº 27. Propiedad de Francesc Llobet Parés.

Hipogeo de 1ª Clase nº 16. Propiedad de Concepció Casanovas Maciá.

Hipogeo de 1ª Clase nº 17. Propiedad de Mercé Garriga Bitlloch.

Hipogeo de 1ª Clase nº 2. Propiedad de Agustí Gelats Durall.

1910.-

Hipogeo de 1ª Clase nº 26. Propiedad de Josepa Sala Vdª de Rissech.

Hipogeo de 1ª Clase nº 29. Propiedad de Cristina Domenech Vdª Vila.

1908 - 1911.- (?)

Hipogeo de 1ª Clase nº 3. Propiedad de Ana Nonell Vdª de Camps.

Hipogeos de 1ª Clase nºs 30 y 31. Propiedad de Emili Fabregas Mataró.

1911.-

Hipogeo de 1ª Clase nº 18. Propiedad de Josep Cabruja Robert.

Hipogeo de 1ª Clase nº 21. Propiedad de Rosa Surís Vdª Conill.

1911.-

Hipogeo de 1ª Clase nº 24. Propiedad de Concepció Campdera Vdª Bernat.

1912.-

Hipogeo de 1ª Clase nº 25. Propiedad de Dolors Campdera Rissech.

1923.-

Panteón nº 9. Propiedad de Sofia Astoul Vdª Roviralta.

III. 10. ORDENACIÓN CRONOLOGICA DE PANTEONES E HIPOGEOS DE 1ª CLASE.

(Paseo Central y Avenida de San José).

-Atendiendo a la participación de Escultores y Arquitectos.

1901 - 1902.

GALLISSA, A., arquitecto; y posible participación de ARNAU, Eusebi, escultor:

Panteón nº 6. Propiedad de Francisca Terrats ("hereus de confiança").

PUIG i CADAVALCH, J., Arquitecto, con la colaboración de ARNAU, Eusebi, escultor:

Panteón nº 4. Propiedad de "Salvador Costa Maciá, Hereus de".

1902 - 1903 (?)

ARTIGAS ALBERTI, V., arquitecto,

Panteón nº 7. Propiedad de Josep Cabañas Puig.

1903.-

CONILL i MONTOBBIO, B., arquitecto:

Hipogeo de 1ª Clase nº 4 (Escultura de J. M. BARNADAS). Propiedad de Joan Durall Surís.

Hipogeo de 1ª Clase nº 14. Propiedad de Bonaventura Durall Mataró.

1904.-

CONILL i MONTOBBIO, B., arquitecto:

Hipogeo de 1ª Clase nº 6. Propiedad de Victoria Bandrich Boadas.

ARTIGAS ALBERTI, V., arquitecto:

Hipogeo de 1ª Clase nº 7. Propiedad de Mercé Masferrer Vdª Pujol.

1905 - 1906.

RIUDOR, Ramon M^a, arquitecto.

Panteón nº 3. Propiedad de Joaquim Serrahima Sureda.

1906.-

CONILL i MONTOBBIO, B., arquitecto,

Hipogeo de 1^a Clase nº 12. Propiedad de Clara Aldrich Lluhi.

1907.-

CONILL i MONTOBBIO, B., arquitecto (atribuido).

Hipogeo de 1^a Clase nº 5. Propiedad de Carme Vilallonga Vd^a Mataró.

1908.-

ARTIGAS ALBERTI, V., arquitecto.

Hipogeo de 1^a Clase nº 20. Propiedad de Francisca y Cristina Durall Maig.

CONILL i MONTOBBIO, B., arquitecto (atribuido).

Hipogeo de 1^a Clase nº 22. Propiedad de Agustí Pujol Conill.

1907 - 1909.

CONILL i MONTOBBIO, B., arquitecto (atribuido)

Panteón nº 14. Propiedad de Gracia Esqueu Surís.

1909.-

ARTIGAS ALBERTI, V., arquitecto.

Hipogeo de 1^a Clase nº 16. Propiedad de Concepció Casanovas Maciá.

1908 - 1911. (?)

SMITH MARI, Ismael (escultor y dibujante)

Hipogeo de 1^a Clase nº 3. Propiedad de Ana Nonell Vd^a Camps.

1908 - 1912. (?)

CONILL i MONTORBIO, B., Arquitecto (Atribuido):

Hipogeos de 1ª Clase nºs 30 y 31. Propiedad de Emili Fabregas Mataró.

1911.

CONILL i MONTORBIO, B., Arquitecto (Atribuido):

Hipogeo de 1ª Clase nº 21. Propiedad de Rosa Surís Vdª Conill.

1923.

ROIG, J. J., arquitecto.

Panteón nº 9. Propiedad de Sofia Astoul Vdª de Roviralta.

III. 11. LOS HIPOGEOS DE SEGUNDA CLASE

Para advertir el orden que rige en estas obras basta con observar la perspectiva que ofrecemos en la ilustración nº 219 (Vol. III). El modelo de carácter neogótico elegido por J. Artau se reproduce sistemáticamente proyectando el tema de la fachada sobre las bases de este estilo. Podría relacionarse la idea con la del Panteón-Capilla que hemos visto como presentación exenta, como "maqueta" del templo, como alusión a la Iglesia. En este caso simplemente se ha cambiado de categoría y de costos, pero la valoración es similar, algo aplacada por la redundancia que convierte la hilera de Hipogeos en un todo bastante homogéneo en el que no se distingue el edificio "singular" representado por el Panteón-Capilla. No hace falta mucha imaginación para efectuar la traslación a un campo urbanístico más general y plantearse el tema de la vivienda.

Las variaciones que se operan en algunos Hipogeos nos remiten a las formas de decoración efectuadas a base de estucados. Podemos destacar algunos esgrafiados en los que se recoge el tema del ángel postrado adaptando la curva de las alas al marco ofrecido por la ojiva (Vid. Ilustraciones nºs 225 y 226). En otros casos será la corona acompañada de la filacteria, el florón, el tema vegetal más o menos estilizado, la cruz en sus múltiples facetas, el crismón e incluso a veces (Ilustración nº 236), la figuración compleja. En el relieve a que aludimos se adopta la forma de expresión narrativa, se nos cuenta un suceso o una actividad de las jerarquías celestes que también podía sintetizarse en aquella figura del ángel suspendida en el rezo. Se llega a ofrecer una representación de la divinidad, ante ella el ángel intercede: "Señor acoge en la gloria las almas de los difuntos de esta tumba", todo ello queda rematado por el reloj de arena dotado de alas, regido por la ley implacable del paso del tiempo que aboca en la muerte. No es preciso decir que aquí

(Avenida de San Francisco), se rompe con la formulación de ascendencia ojival, que veíamos en la Avenida de San José, en todo caso, el gótico sigue siendo el modelo preferido y a través de él se establece la línea de continuidad entre los hipogeos de segunda clase, ya se prefiera el remate a doble vertiente enclavado sobre la puerta de acceso o se adopte un tipo base de arco ojival repitiendo la estructura del elegido para dicho acceso en ambos casos. La formulación se repite asimismo en lo referente a las alturas intermedias constituidas por sendos pináculos coronados por florón y que se sitúan enmarcando el frontón de cada uno de los hipogeos, integrándolos en el ritmo que acentúa este mismo esquema.

En cuanto al modelo Neogótico aplicado a estas "arquitecturas" de carácter cementerial, podríamos remontarnos como nos indica R. Buendía, a algunos proyectos de Fontaine y Percier, arquitectos que diseñarían el tipo que más tarde iba a difundirse para ser utilizado ampliamente con más o menos variantes o en distintas versiones. Hautercoeur publicó el proyecto de origen gótico de Percier y Fontaine ("portique dressé devant Notre-Dame de Paris pour le sacré de Napoleon 1^{er}" (1)), por otra parte Benevolo apunta: "La experiencia de introducir el gótico en los proyectos corrientes viene de las restauraciones de edificios medievales, que empiezan en el primer Imperio y llegan a ser cada vez más numerosas durante la Restauración" (2). Más adelante comenta la restauración de Saint-Denis efectuada por Napoleón en 1813 para instalar las tumbas de su familia. En todo caso, tanto Inglaterra como Francia habían reivindicado el gótico en toda su extensión con menor o mayor fortuna repercutieron en su conservación y en su prolongación estilística que ofrecería una de las concreciones más abundantes y que más éxito tuvieron entre los Neomedievalismos.

N O T A S

III. 11. Los Hipogeos de Segunda Clase

1.- Hauteceur, L., Histoire de l'Architecture classique en France
Vol. V, Ed, Picard, Paris, 1953, p. 312 ("Gravure de Dupréel
d'après Isabey et Fontaine. Chalcographie du Louvre. 4109).

2.- Benevolo, L., Benevolo, L., Historia de la arquitectura Moderna
Madrid, 1963, pp. 99 - 100.

Puede observarse también la relación de este tipo de hipogeo con algunos proyectos de Nichos para contener una figura. En este sentido es interesante la lámina publicada por Luciano Patetta en L'architettura dell'Eclectismo, fonti, teorie, modelli, Milano, 1975, ilustración nº 26, que reproduce dos géneros de formulación gótica: la antigua y la moderna (François de Couvilliers -père et fils-). Las obras de Lloret, sin duda, estarían más próximas a las derivaciones del género moderno.

III. 12 LOS HIPOGEOS DE TERCERA CLASE

El tipo utilizado en el caso de los Hipogeos de 3ª Clase responde en principio a los proyectos que efectuó Joaquim Artau (Gerona, 25 de Abril de 1899).

Se trata de la configuración de un modelo a repetir a lo largo de las distintas Avenidas que responde sin duda a las necesidades de seriación y reducción de costes. Ya sabemos que la construcción corría a cargo del Municipio y que se trataba de cubrir las necesidades de aquellos que no podían adquirir una sepultura de 2ª o 1ª Clase.

Si se compara el proyecto para estos Hipogeos con los que fueron construídos en realidad se advierte la simplificación verificada en lo que respecta a la ornamentación (molduras, motivos decorativos, coronas, palmas). Dicha simplificación puede deberse, sin embargo, a las restauraciones llevadas a cabo en la zona, repintada en varias ocasiones (Ilustración nº 216 y nº 217). Los sistemas decorativos y simbólicos se concentran entonces en la lápida. Lápidas que se repiten también con cierta frecuencia, el tema de la cruz adaptando una forma u otra (cruz latina, cruz griega, entrelazándose con elementos de tipo vegetal o bien adoptando formas previstas de fijación oriental basadas en el entrelazo, o integrando otros temas paralelos (la Ilustración nº 216 permite observar el juego con el círculo y la cruz aludiendo a la Sagrada Forma - ...). En todo caso en la lápida va a darse el mismo criterio de seriación de los modelos, aunque en este caso halla más donde elegir.

En cuanto a la estructura general la raíz en lo egipcio es la nota dominante. La idea de sepulcro, de tumba queda adscrita a la egipcio como la de espiritualidad venía dada por lo gótico, en este caso el culto de la muerte profesado por los egipcios (más que el culto a la muerte culto a la existencia después de ésta), justifica la asociación.

Por otra parte, quedaba implícita la idea de cámara sepulcral en la misma palabra "Hipogeo", y no hace falta referenciar nuevamente el grado de interés de estas formas (en el Arte y la concepción de la vida de ultratumba en el mundo dependiente del Antiguo Egipto.

Con todo el modelo que se utilizó en Lloret, y sin duda en otros centros (puede verse la lám. LXVI), y a pesar de la relación con lo egipcio, también podría considerarse en función de su punto de apoyo en el Arte etrusco, en las Necrópolis del mundo etrusco, ámbito cuya conexión con el Arte Funerario es de primera línea. En ese sentido, se trata de una cultura más próxima que podía ofrecer modelos asequibles, en esa vía hablaríamos de Hipogeos de tipo etrusco o etruscos. El tipo de obertura responde al utilizado en algunas tumbas de la civilización que se constituyó en Etruria. (1)

N O T A

III. 12. Los Hipogeos de Tercera Clase

1.- Vid. Bianchi Bandinelli, R. y Giuliano, A., Etruschi e italici prima del dominio di Roma, Milano, 1979, pp. 362 y 363.

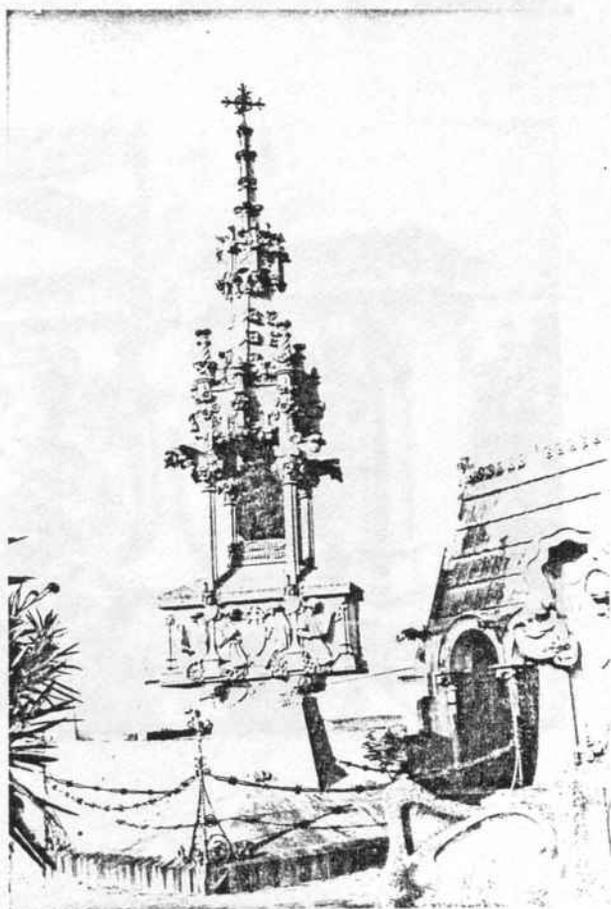
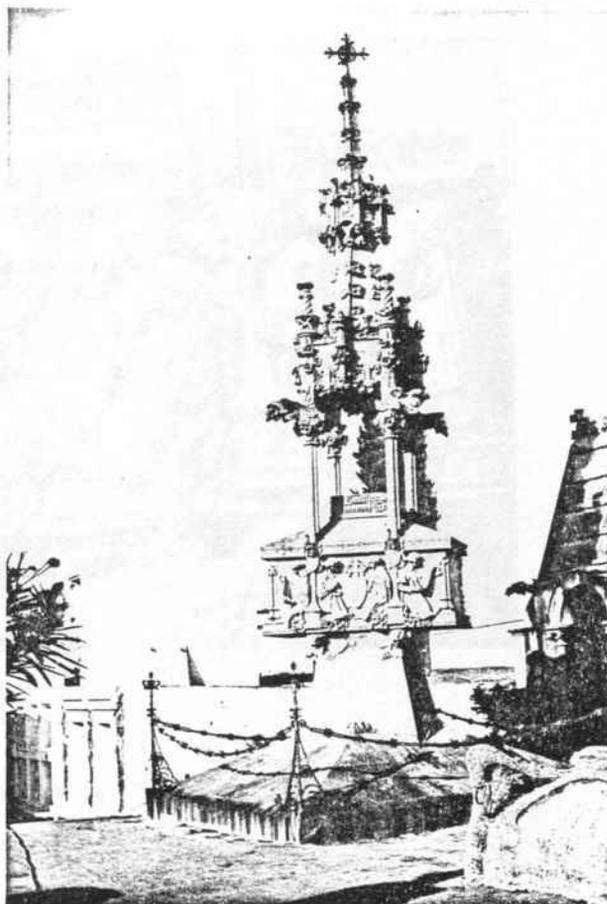
Sobre el Neogipcio puede consultarse: Pevsner, N. and Lang, S., The Egyptian Revival, en "The Architectural Review" Number 712, Westminster, May 1956, pp. 243-254. Y Patetta, L., L'architettura dell'Eclectismo, fonti, teorie, modelli (Gabriele Mazzotta Editore) Milano, 1975.

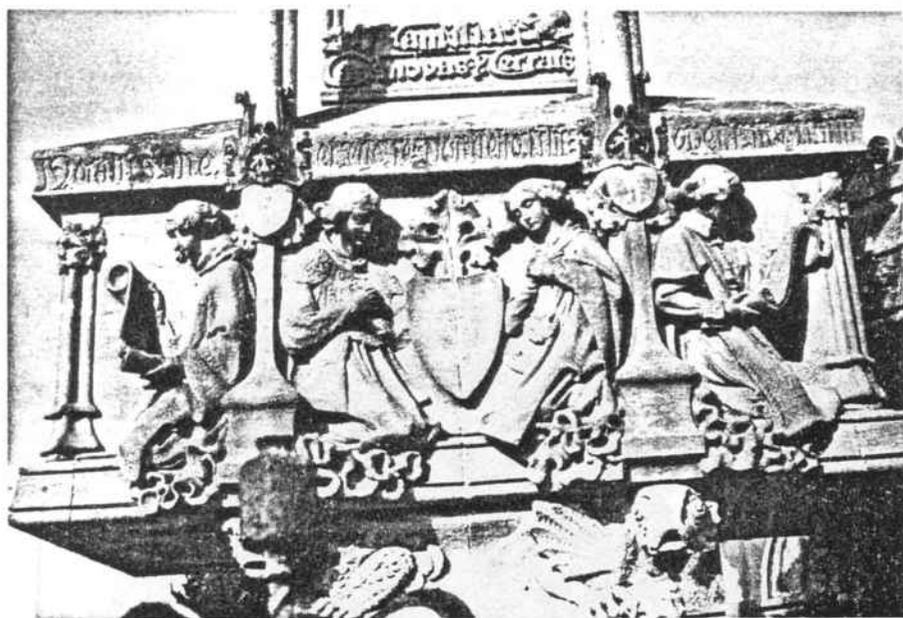
1.

2. Panteón nº 6 (Paseo Central).

Proyecto de A. GALLI-
SSA. (Barcelona, 23
de Maig de 1901).

Propiedad de Fca
Terrats ("Hereus de
confiança").





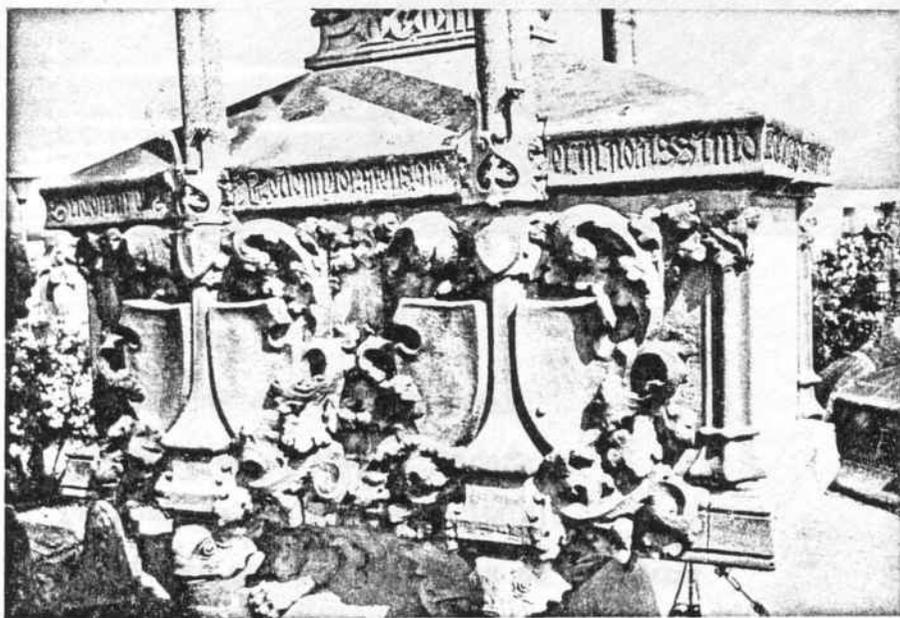
3. y 4. Panteón nº 6 (Paseo Central).

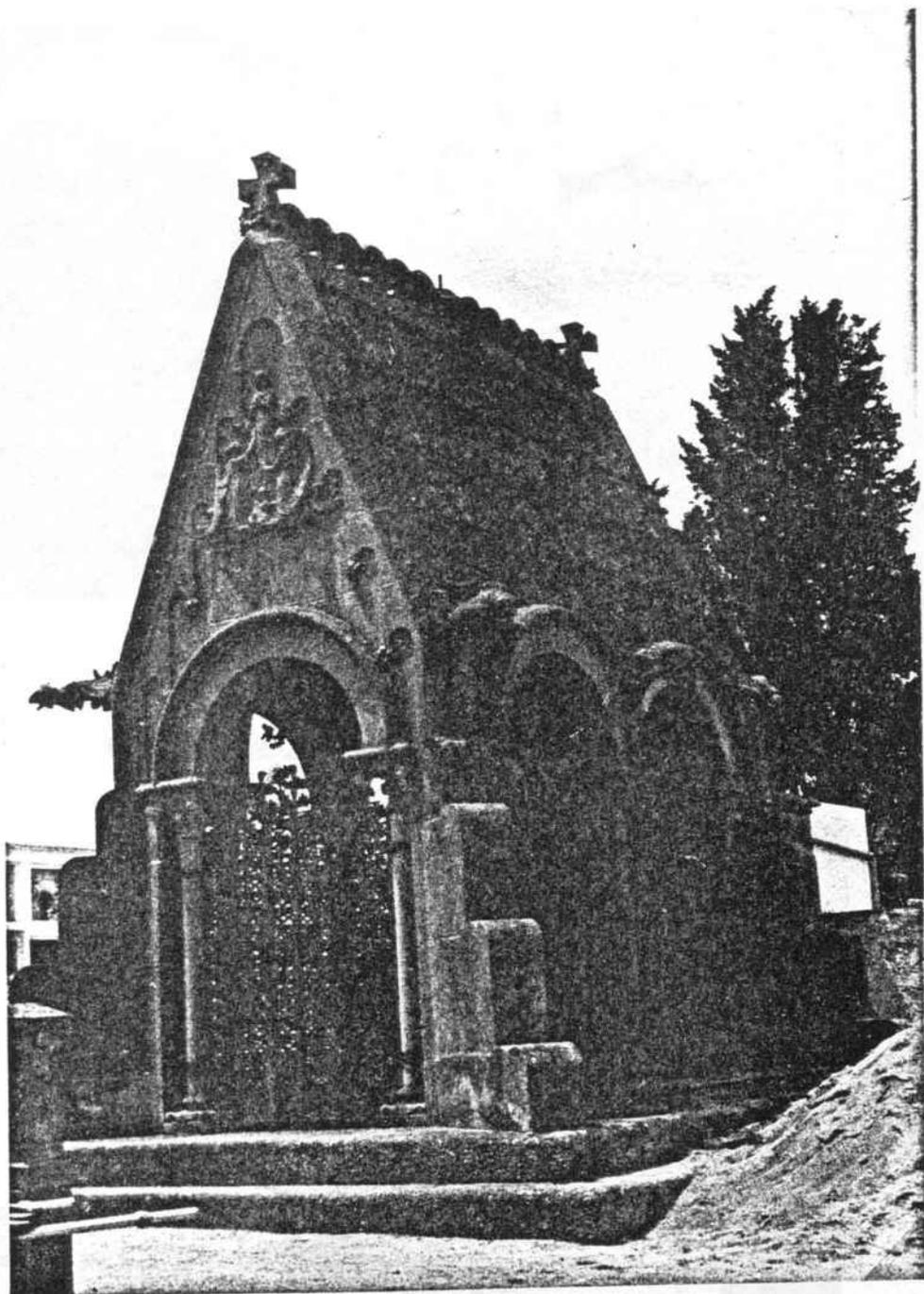
Proyecto de A. Gallissà

(Barcelona, 23 de Mayo de 1901).

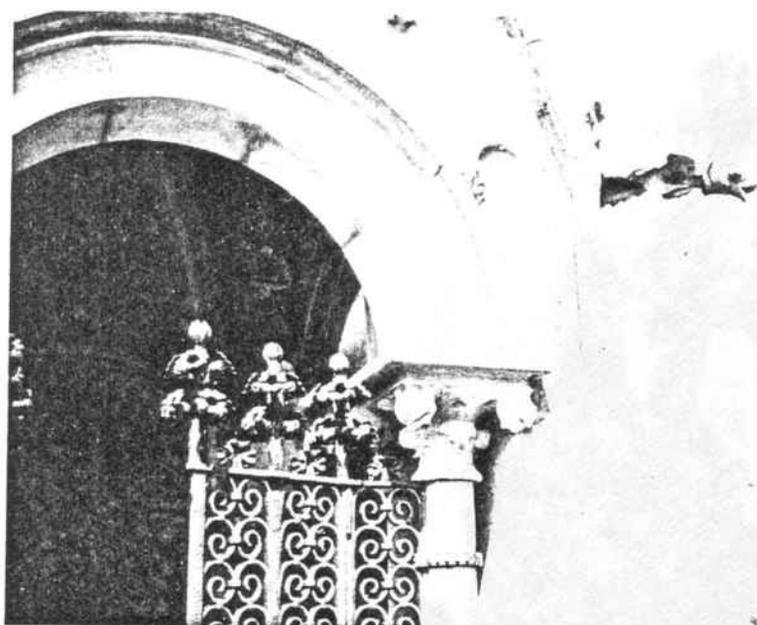
Propiedad de Fca Terrats.

Cara anterior y posterior del Sarcófago.





5. Panteón nº 4 (Paseo Central)
Proyecto de J. Puig i Cadafalch
(Barcelona, 2 de Abril, 1902).
Propiedad de los herederos de Salvador
Costa Macià.

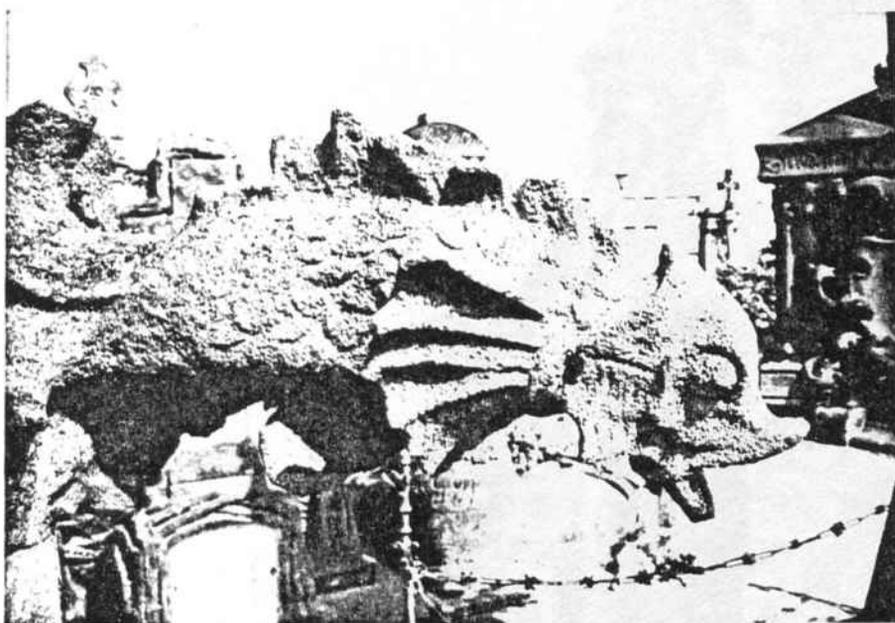


6. y 7. Panteón nº 4 (Paseo Central)

Proyecto de J. PUIG i CADAFALCH

Propiedad de los herederos de Salvador
Costa Macià.

Detalles. (Gárgolas de E. ARNAU)

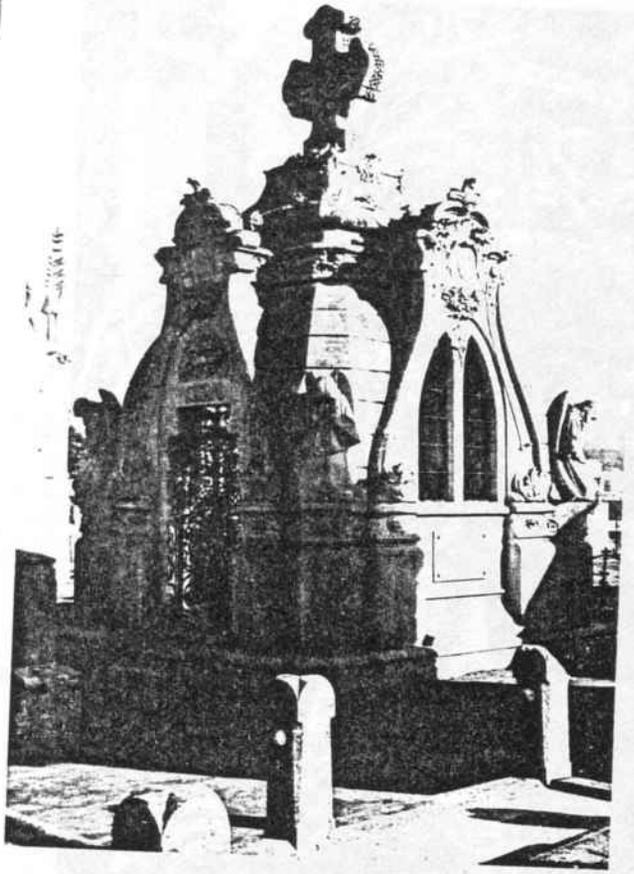


8.

9. Panteón nº 7

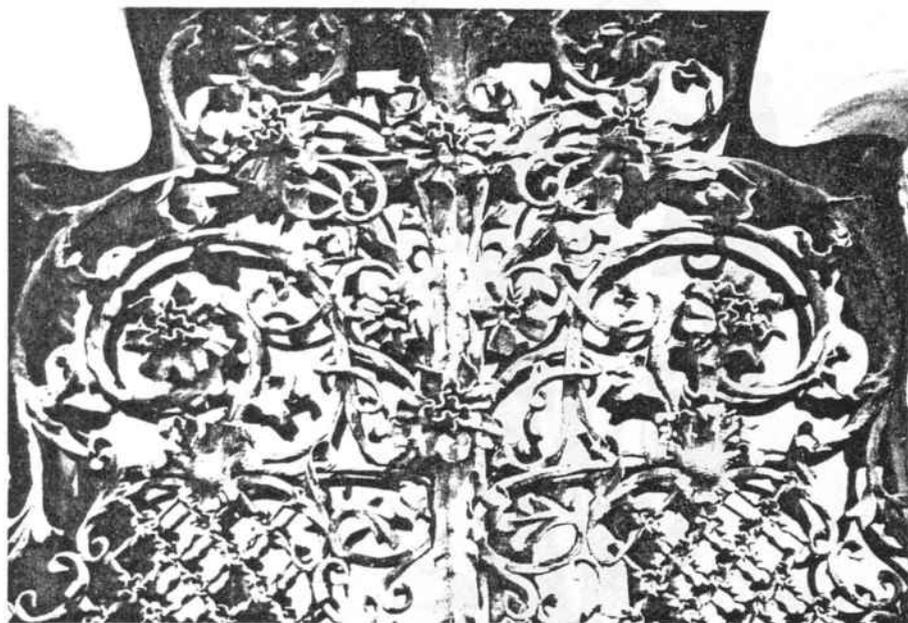
Proyecto de Vicente
ARTIGAS.

Propiedad de Josep
Cabañas Puig.



- 9.
10. Panteón nº 7
Proyecto de V.
ARTIGAS.
Propiedad de J. Cabañas
Puig.
Detalles.



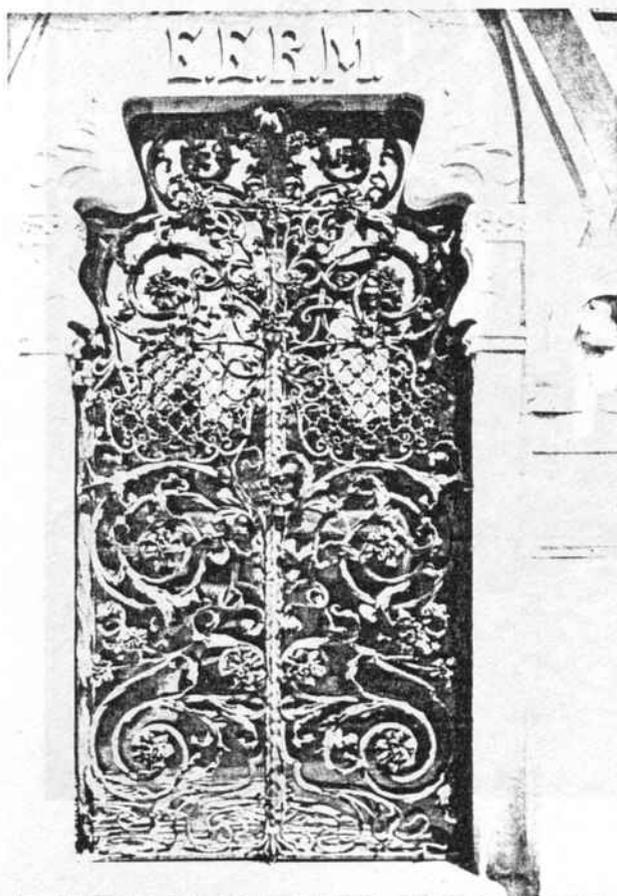


11. y 12. Panteón nº 7

Proyecto de V. ARTIGAS

Propiedad de Josep Cabañas Puig.

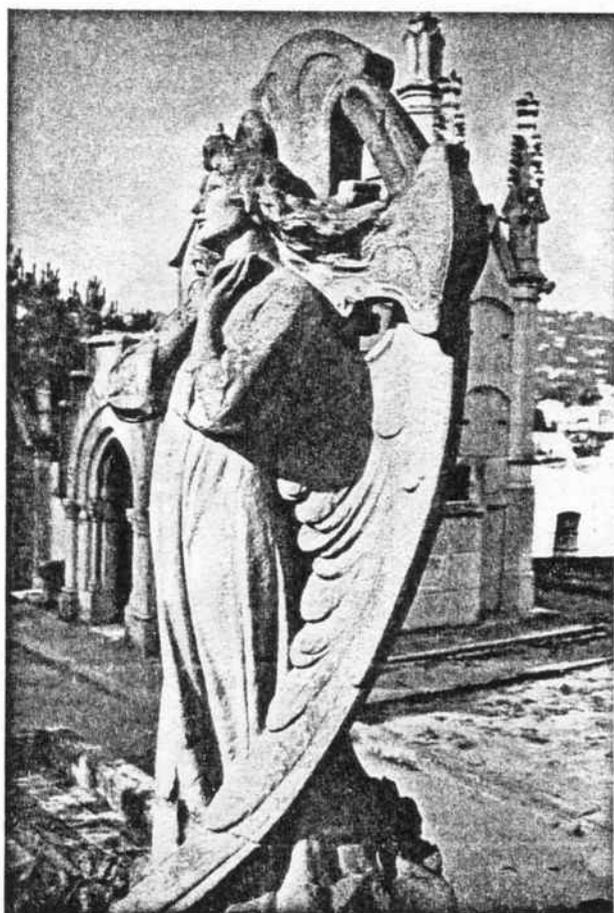
Detalles (verja ejecutada en los talleres
de R. PERPINYÀ).





13.

14. Hipogeo de 1ª Clase nº 4. (Paseo Central)
 Proyecto de B. CONILL.
 Propiedad de J. Durall.





15.

16. Hipogeo de 1ª Clase
 nº 14 (Paseo Central)
 Proyecto de B. CONILL
 Propiedad de B. Durall

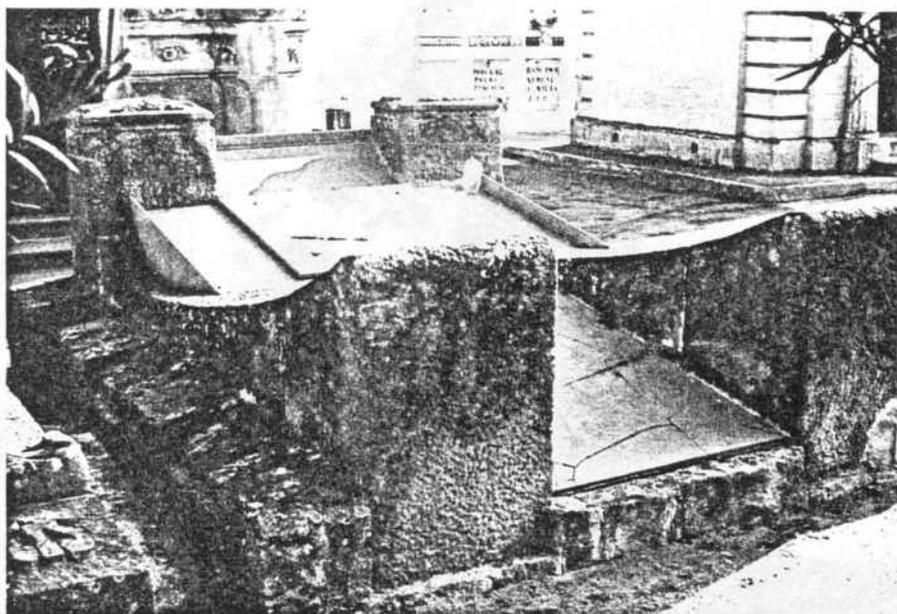




17.

18. Hipogeo de 1ª Clase
nº 14 (Paseo Central)
Proyecto de B. CONILL,
Propiedad de B. Durall.
Detalles.





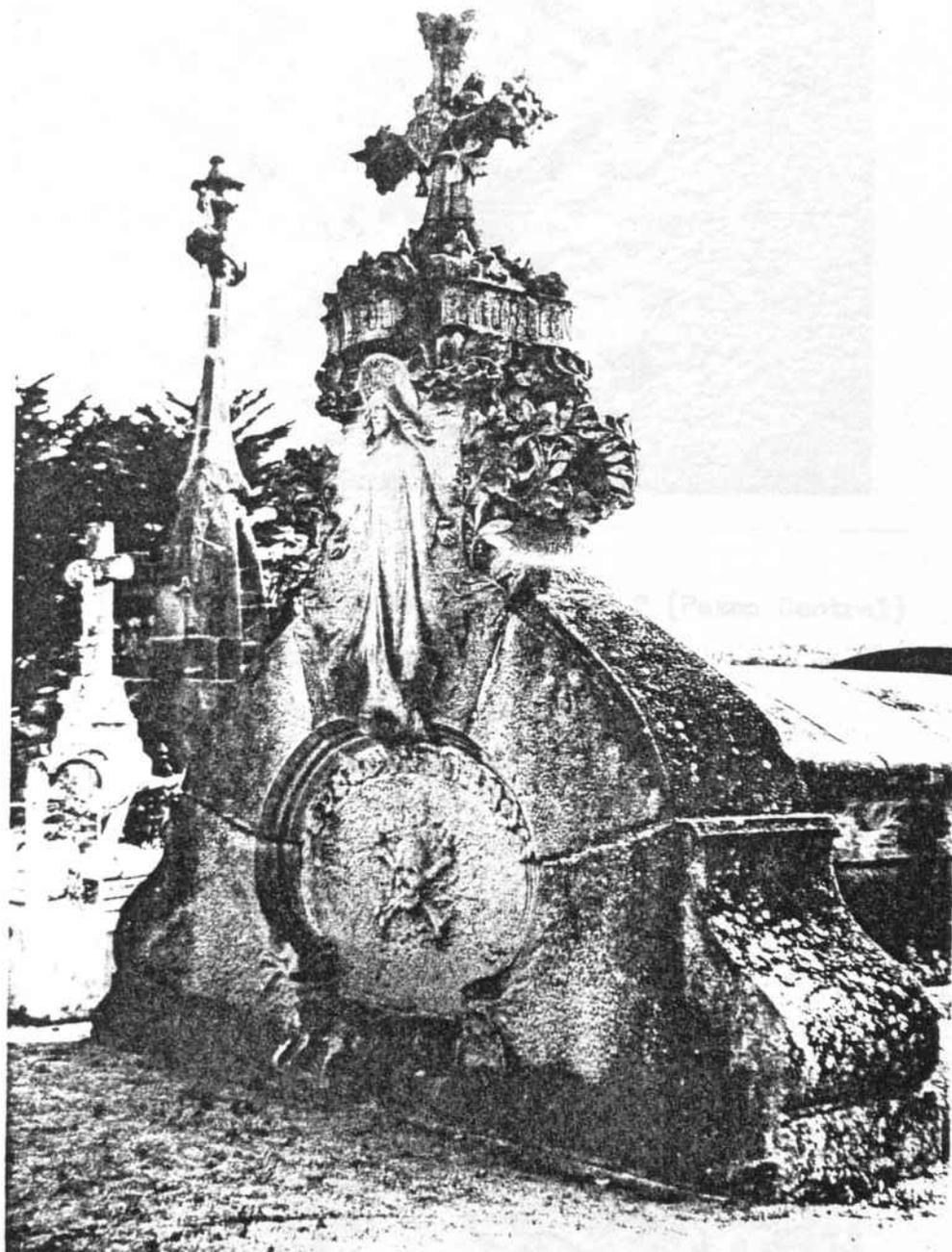
19. Hipogeo de 1ª Clase nº 6

(Paseo Central)

Proyecto de B. CONILL

(Lloret de Mar, Septiembre de 1904)

Propiedad de Victoria Bandrich Boadas.



20. Hipogeo de 1ª Clase nº 7

Proyecto de V. ARTIGAS ALBERTI

Propiedad de Mercé Masferrer Vdª Pujol

(Negativo cedido por E. Fàbregas).

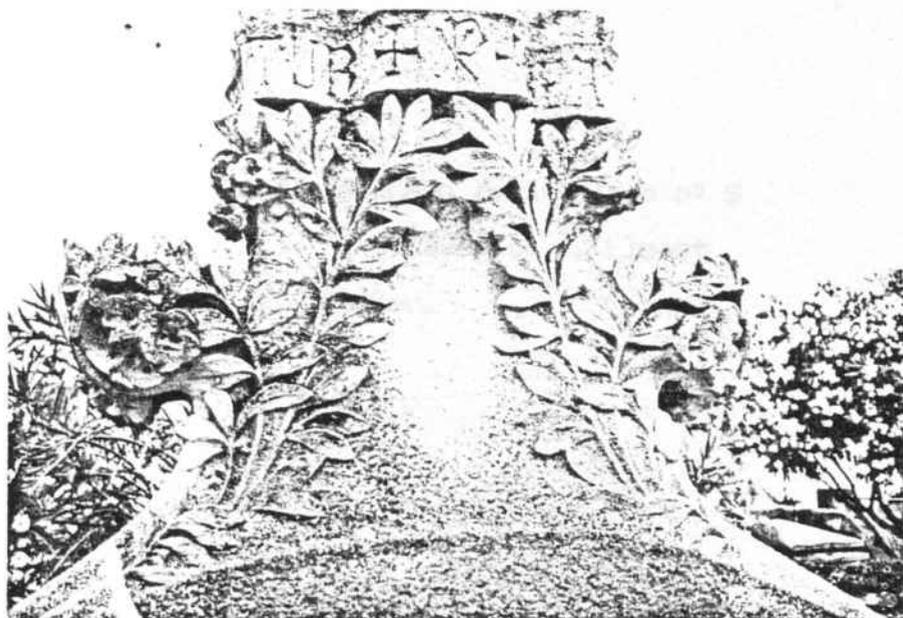


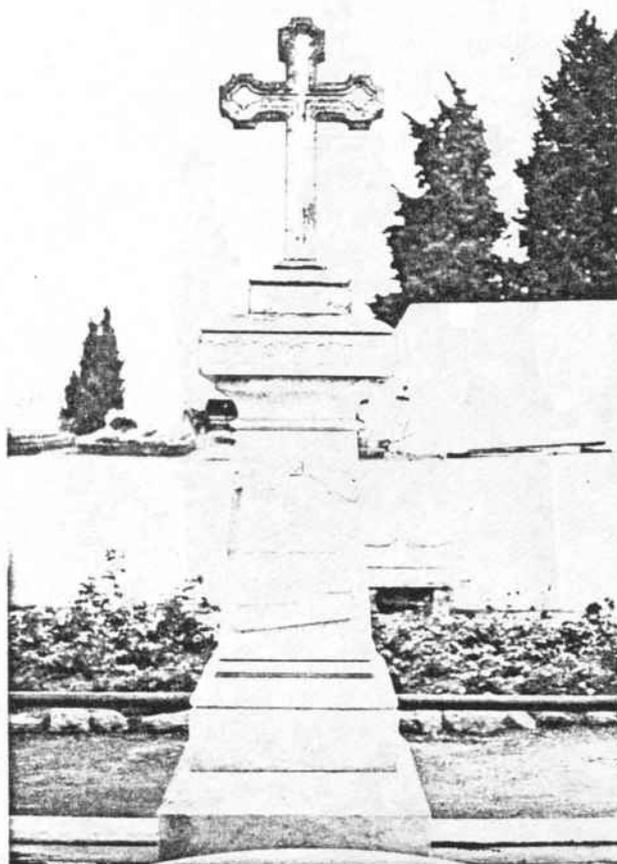
21. y 22. Hipogeo de 1ª Clase nº 7 (Paseo Central)

Proyecto de V. ARTIGAS

Propiedad de Mercé Masferrer

Detalles



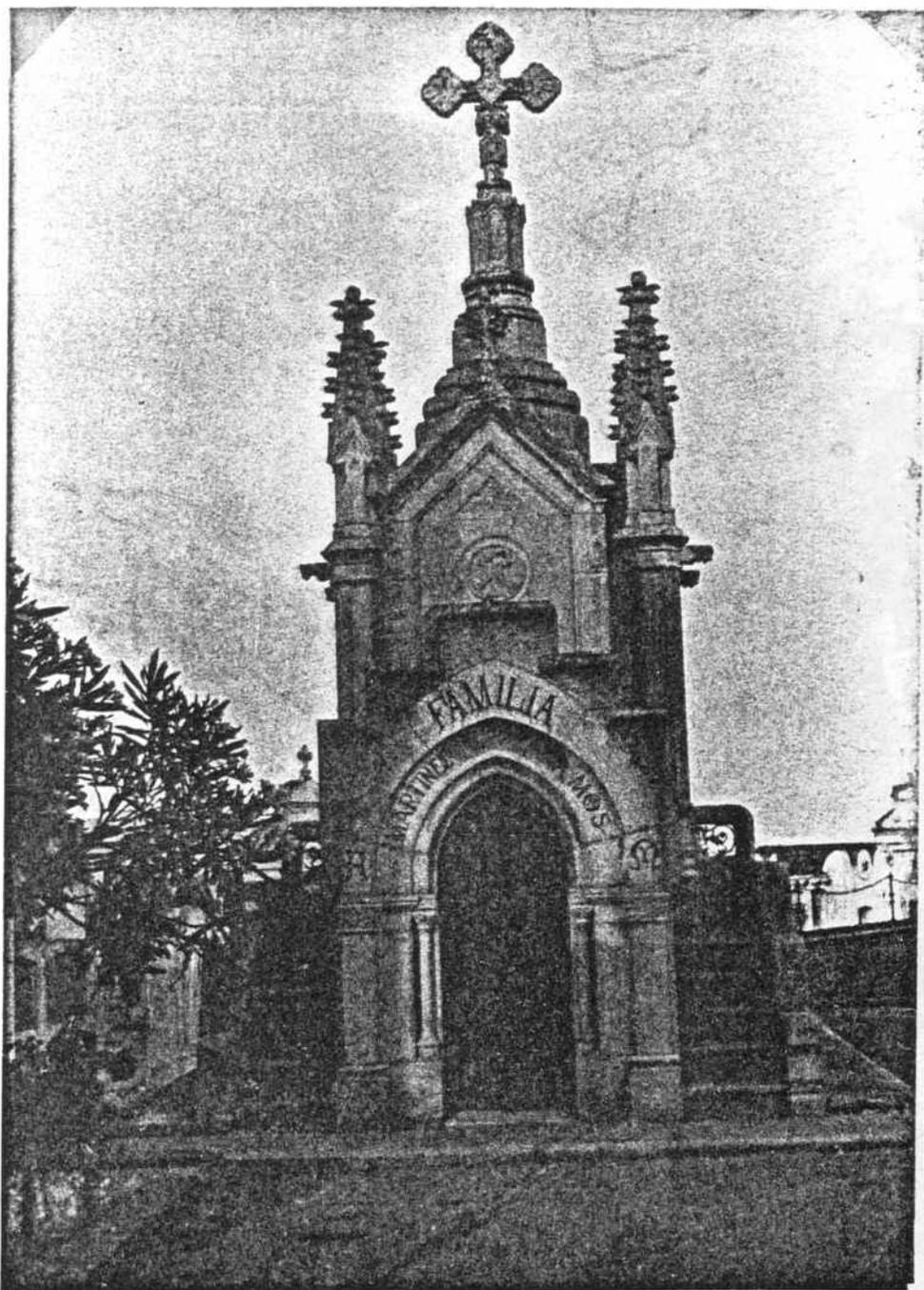


23. Hipogeo de 1ª Clase nº 9
Propiedad de J. Llobet
Suñer.

24. Hipogeo nº 3 (Piedad General)

Propiedad de J. Llobet

Propiedad de J. Llobet



24. Panteón Nº 3 (Paseo Central)

Proyecto de R. M. RIUDOR

Propiedad de J. Serrahima.



25. Hipogeo de 1ª Clase nº 12

(Paseo Central)

Proyecto de B. CONILL.

(Lloret de Mar, Abril, de 1905)

Propiedad de Clara Aldrich Lluch.



26.

27. Hipogeo de 1ª Clase
nº 12. (Paseo Central)
Proyecto de B. CONILL
Propiedad de Clara
Aldrich Lluhi

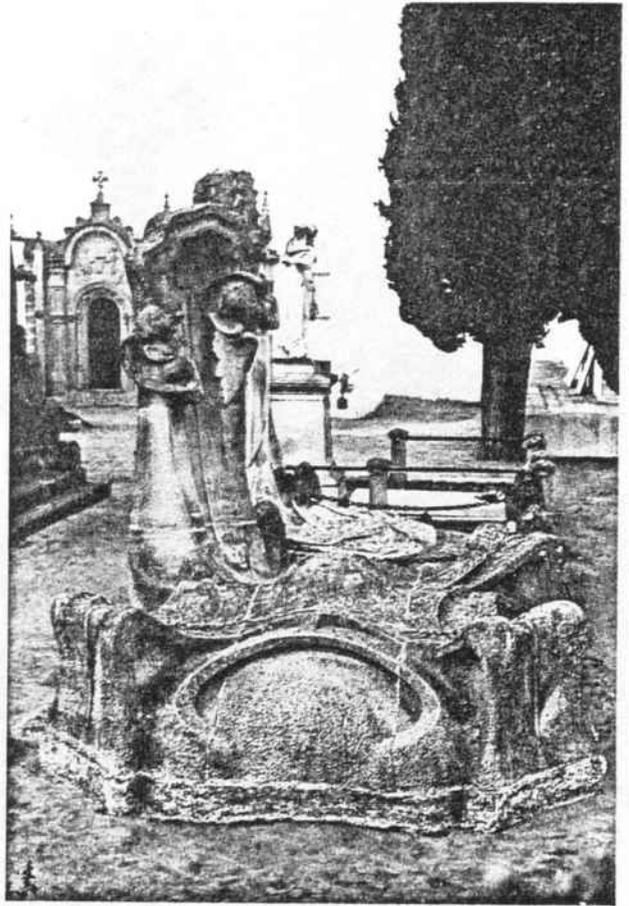




28. y 29. Hipogeo de 1ª Clase nº 19 (Avenida de San José)

Propiedad de Narcís Zaragoza Amatller.
Junio de 1906.

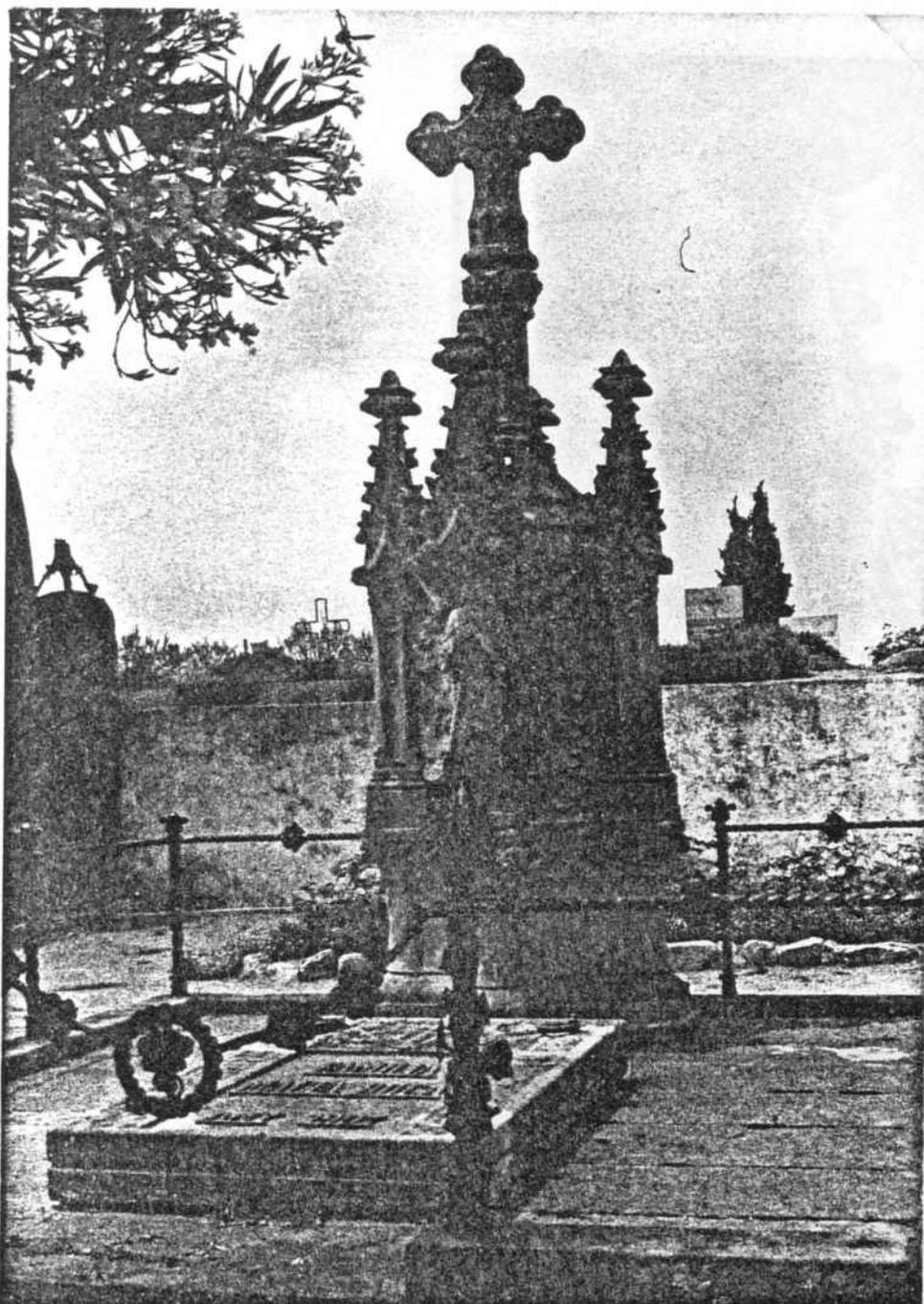




30.

31. Hipogeo de 1^a Clase
n^o 5 (Paseo Central).
Atribuido a B. CONILL.
Propiedad de Carme Vila-
llonga.





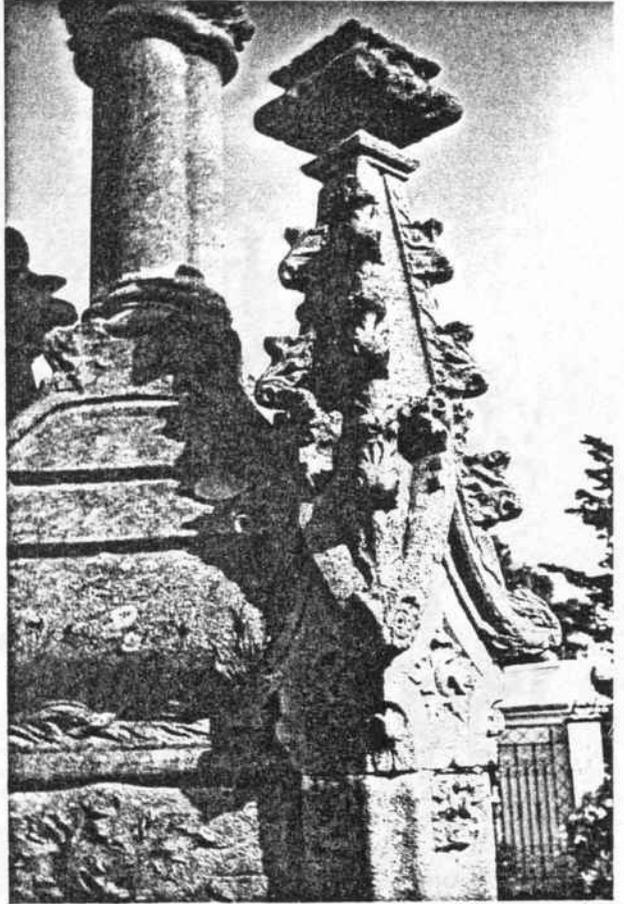
32. Hipogeo de 1ª Clase nº 13

(Paseo Central).

Familia Macià-Roca

Propietaria Reparada Roca Port.

1907.



33.

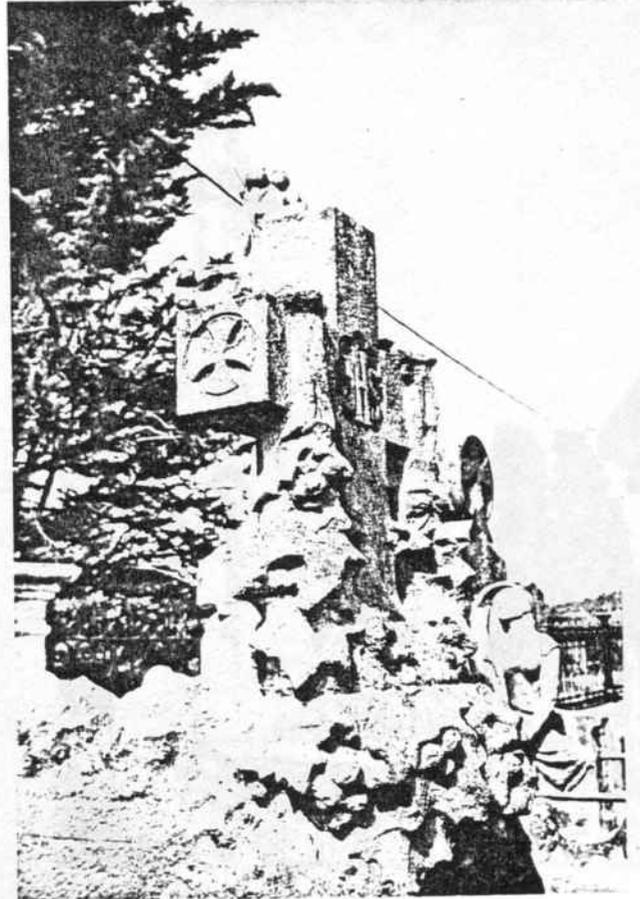
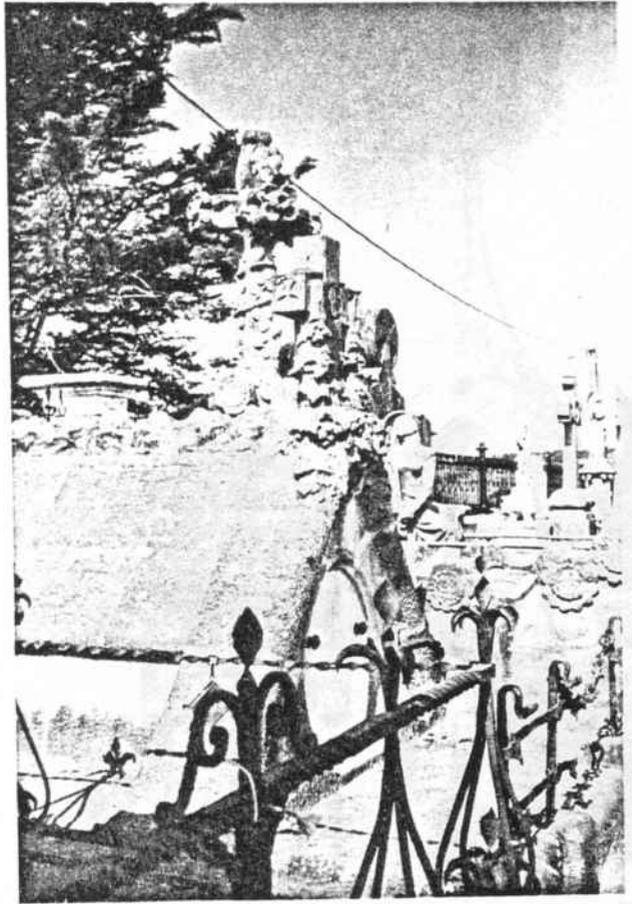
34. Hipogeo de 1^a Clase

n^o 13

Familia Macià-Roca.

Detalles cara posterior



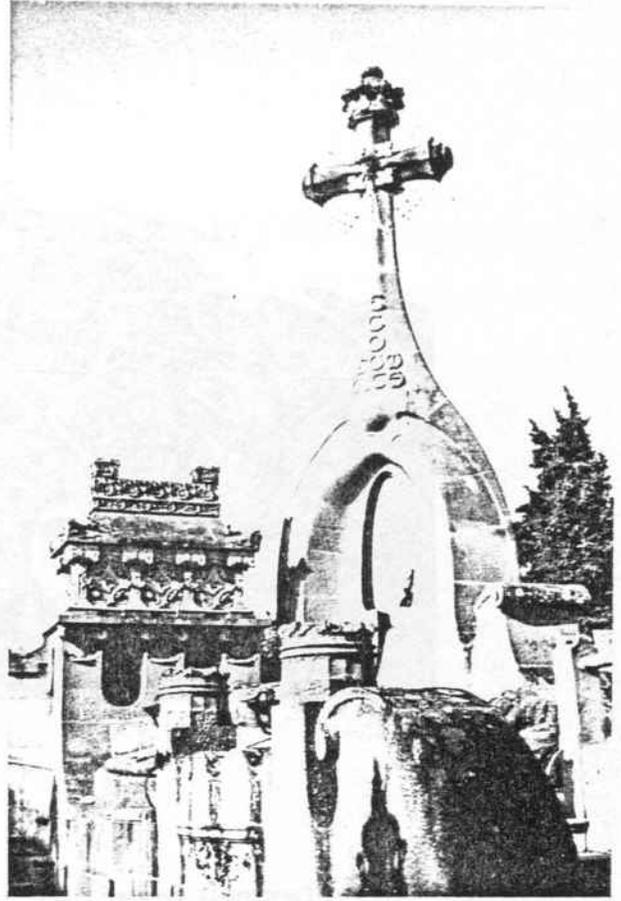


35.

36. Hipogeo de 1ª Clase
nº 20 (Avenida de S.
 José).

Proyecto de V. ARTIGAS

Propiedad Durall Maig.



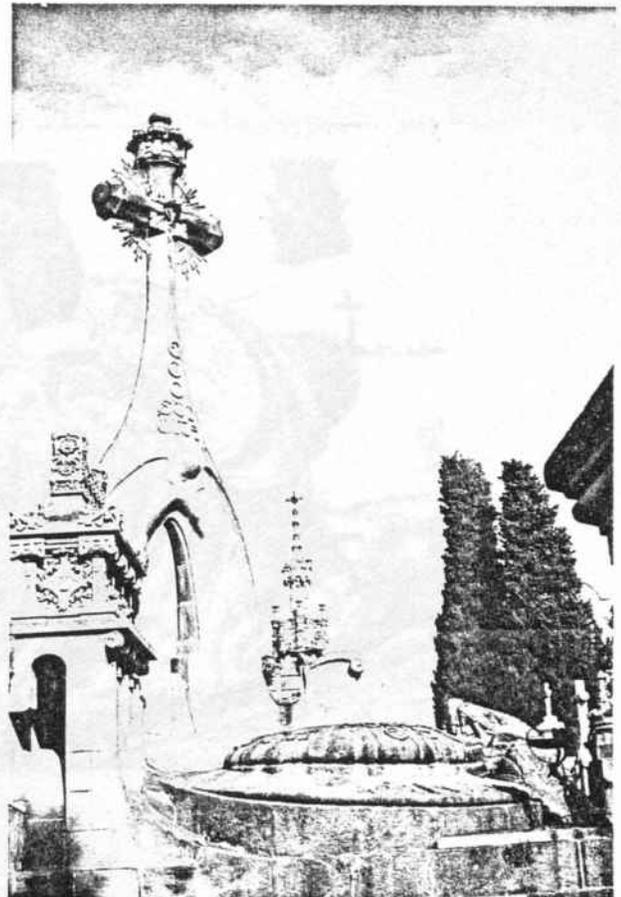
37.

38. Panteón nº 14 (Paseo
Central).

Atribuido a B. CONILL

Propietaria Gracia Esqueu

Suris.



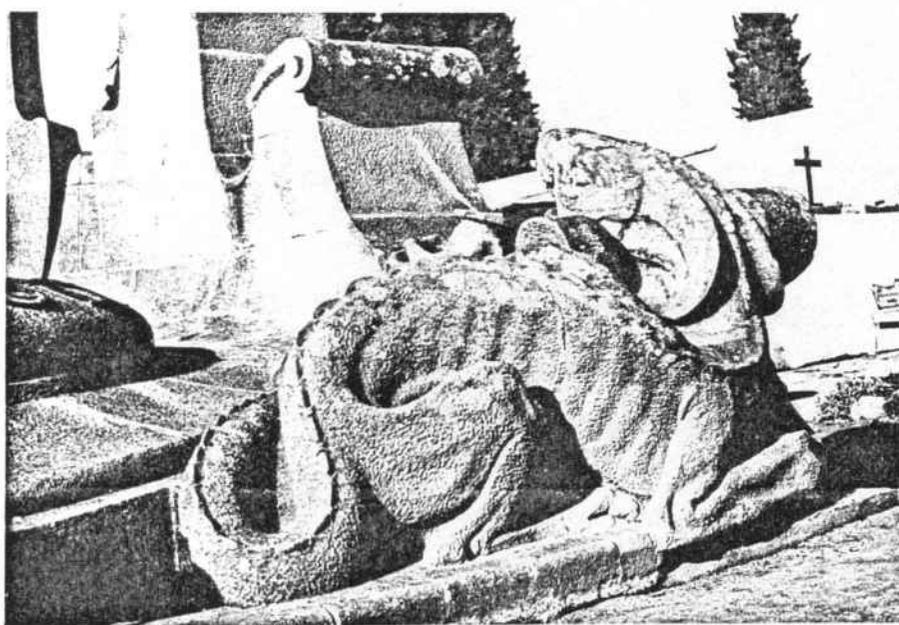


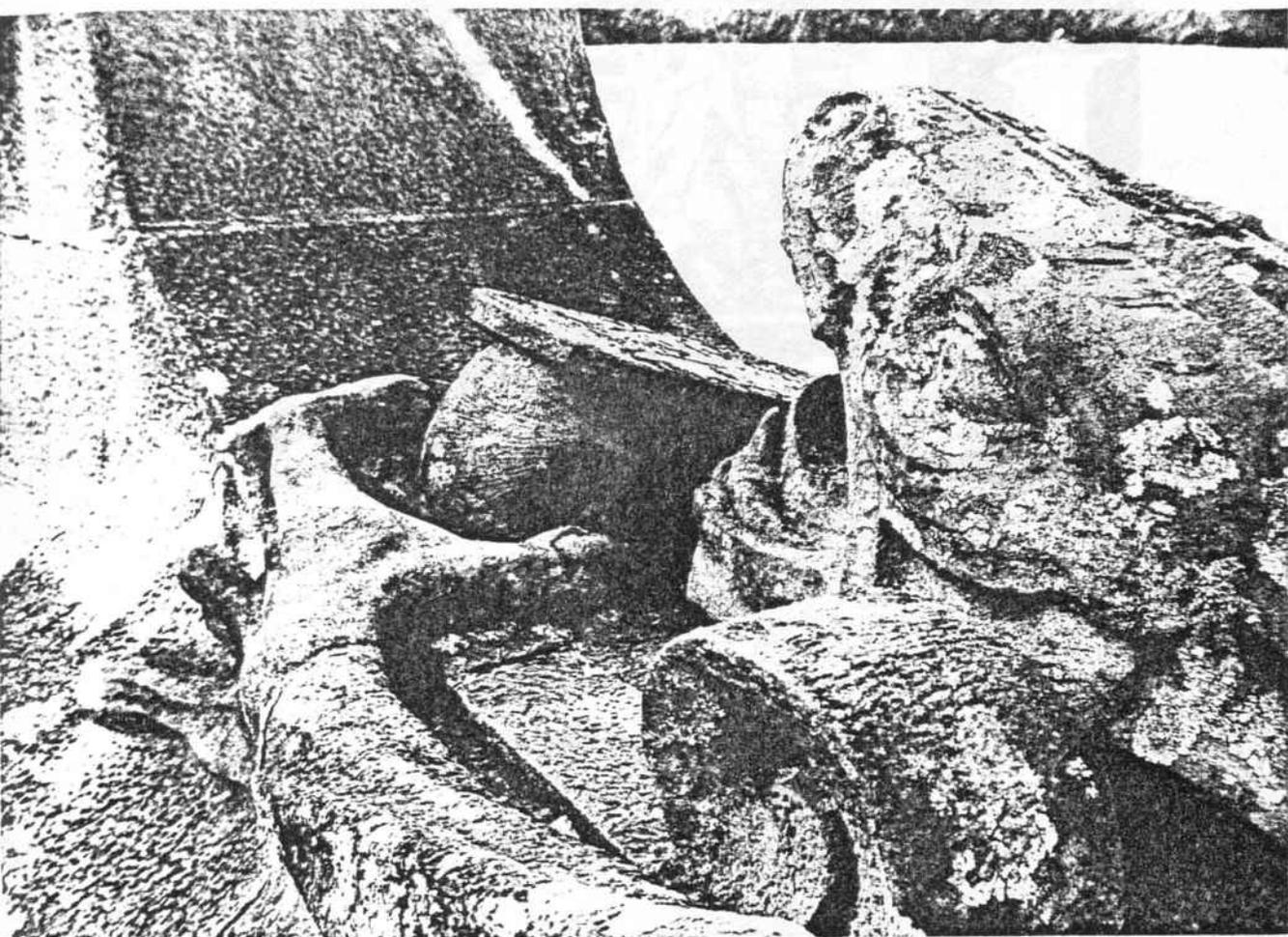
39. y 40. Panteón nº 14 (Paseo Central)

Atribuido a B. CONILL.

Propietaria Gracia Esqueu Suris

Detalles

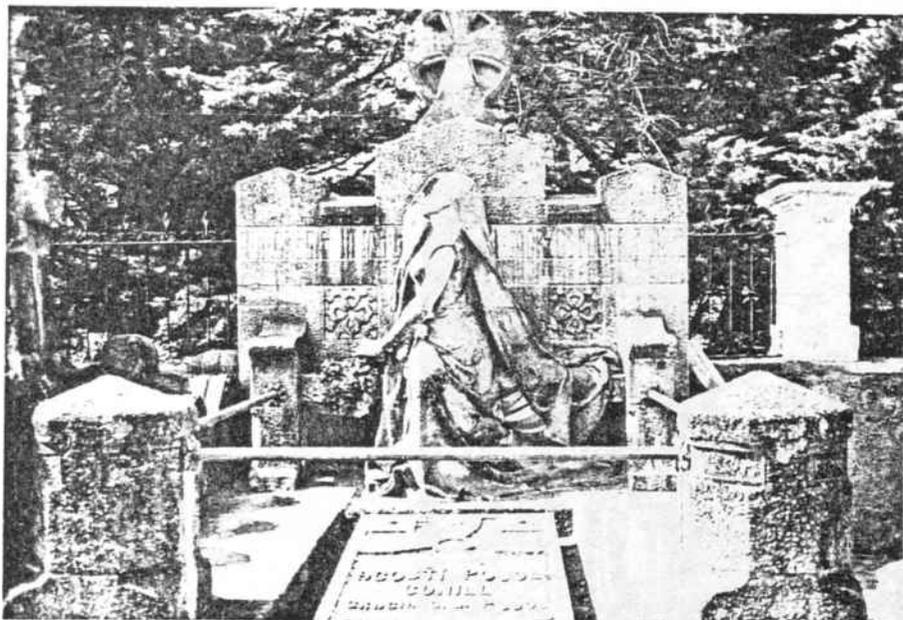




41. Pantsón nº 14 (Paseo Central)

Atribuido a B. CONILL.

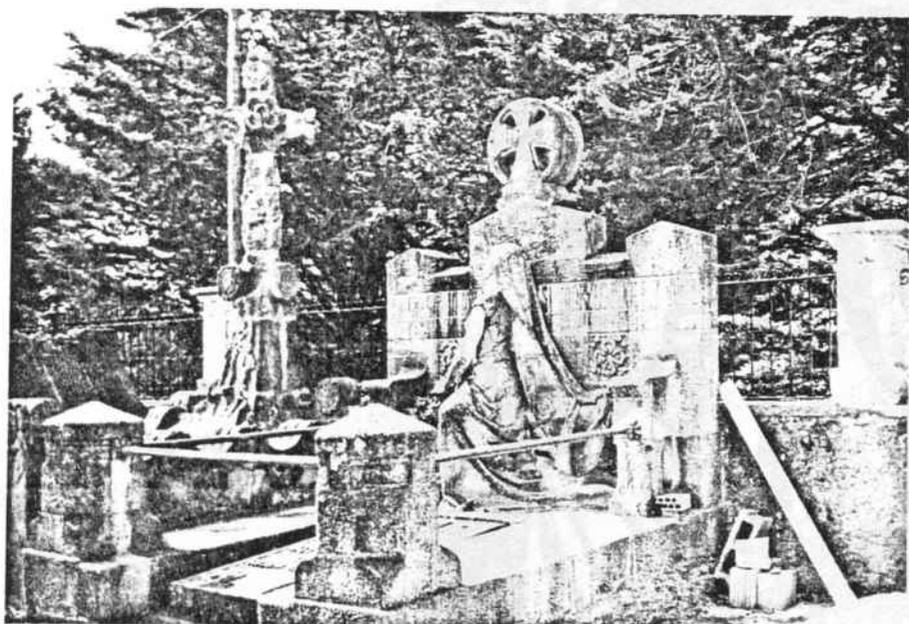
Propiedad de Gracia Esqueu Surís.

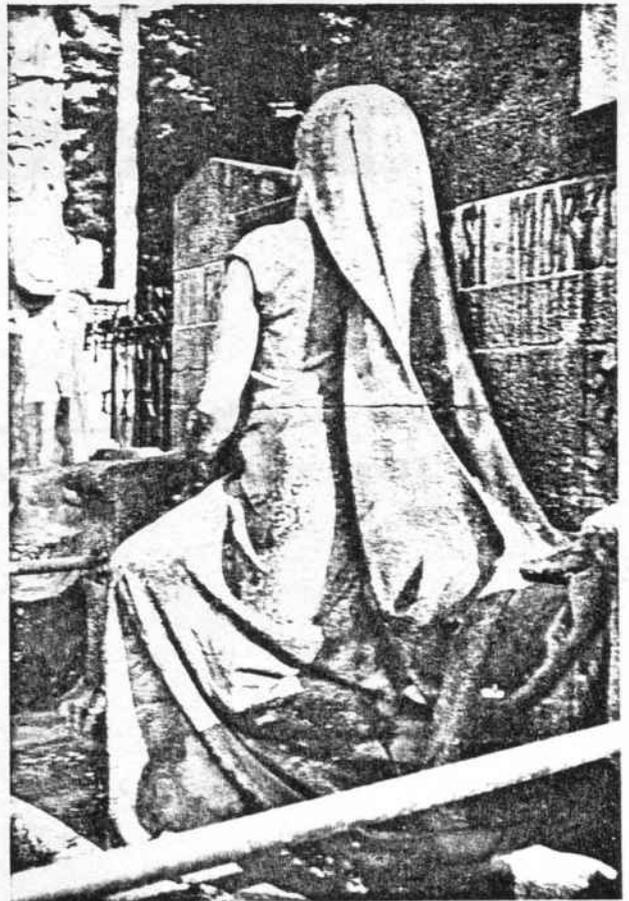
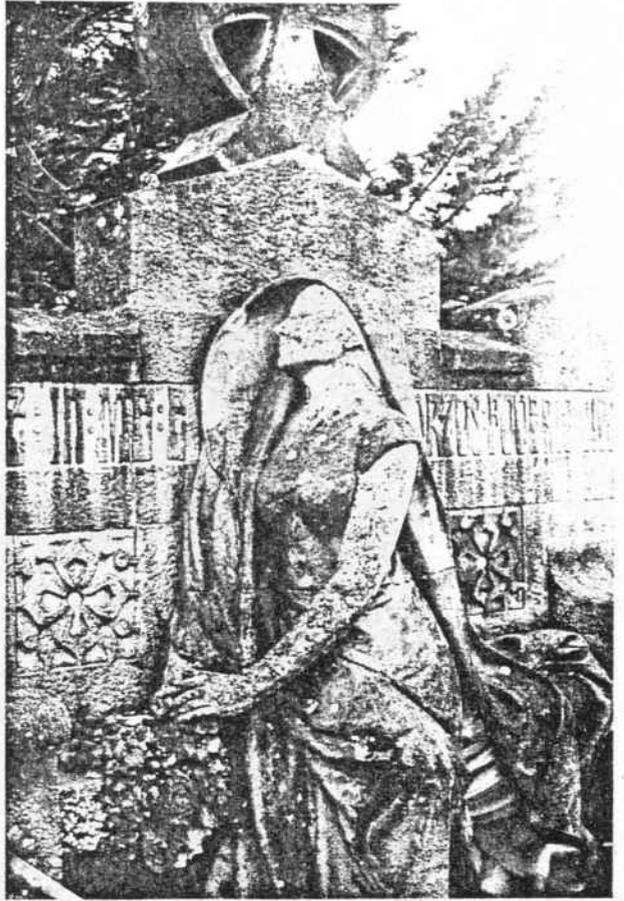


42 y 43. Hipogeo de 1ª Clase nº 22 (Avenida de San José).

Atribuido a B. CONILL.

Propiedad de Agustí Pujol Conill.





44.

45. Hipogeo de 1ª Clase
nº 22 (Avenida de
 San José).

Atribuido a B. CONILL

Propiedad de Agustí

Pujol Conill.



46. Hipogeo de 1^a Clase nº 2

Propiedad de Agustí Gelats Durall
1909.

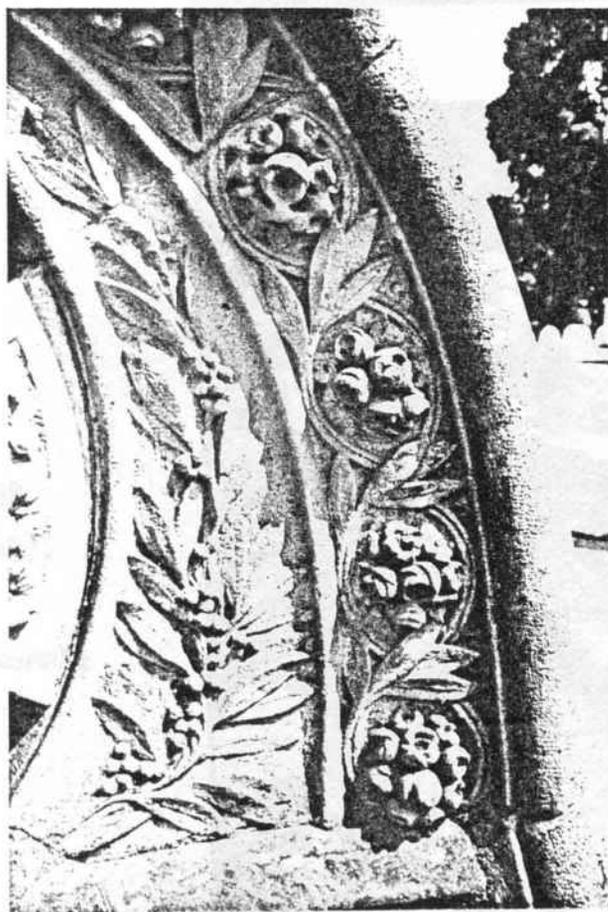


47 y 48. Hipogeo de 1ª Clase nº 16

Proyecto de V, ARTIGAS

Propiedad de Concepció Casanovas Macià

Detalles.





49.

50. Hipogeo de 1ª Clase
 nº 3 (Paseo Central),
 autor: I. SMITH
 Propiedad de Ana Nonell
 Vdª Camps.





51 y 52. Hipogeo de 1ª Clase nº 3

Autor: I. SMITH.

Propiedad de Ana Nonell Vdª de Camps.

Detalles.





53.

54. Hipogeo de 1ª Clase
nº 17 (Paseo Central
 Propiedad de Marcé
 Gárriga Bitlloch.





55. Hipogeo de 1ª Clase nº 27

(Avenida de San José)

Propiedad de Francesc Llobet Parés.

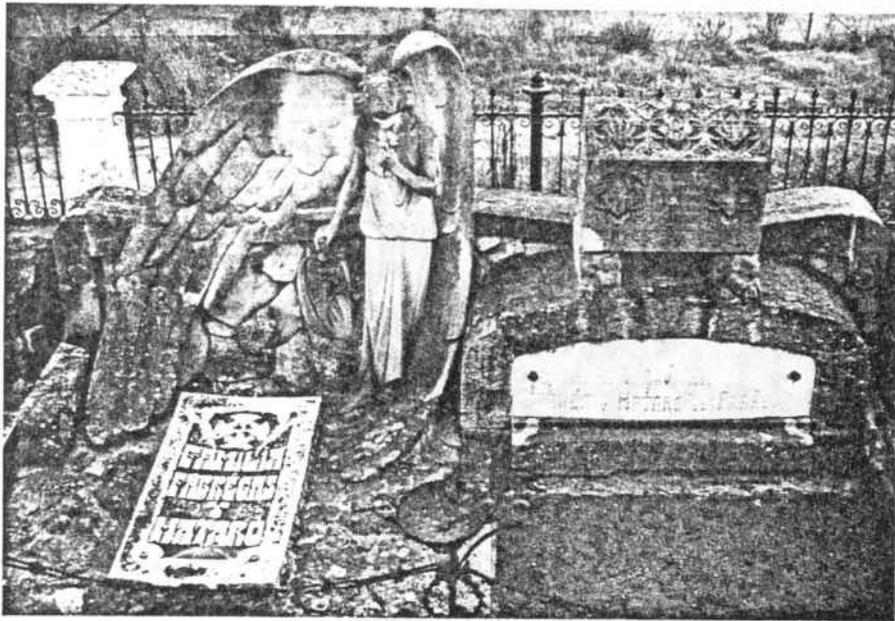


56 y 57. Hipogeo de 1ª Clase nº 30 (Avda de S. José)

Atribuido a B. CONILL

Propiedad de Emili Fàbregas Mataró.



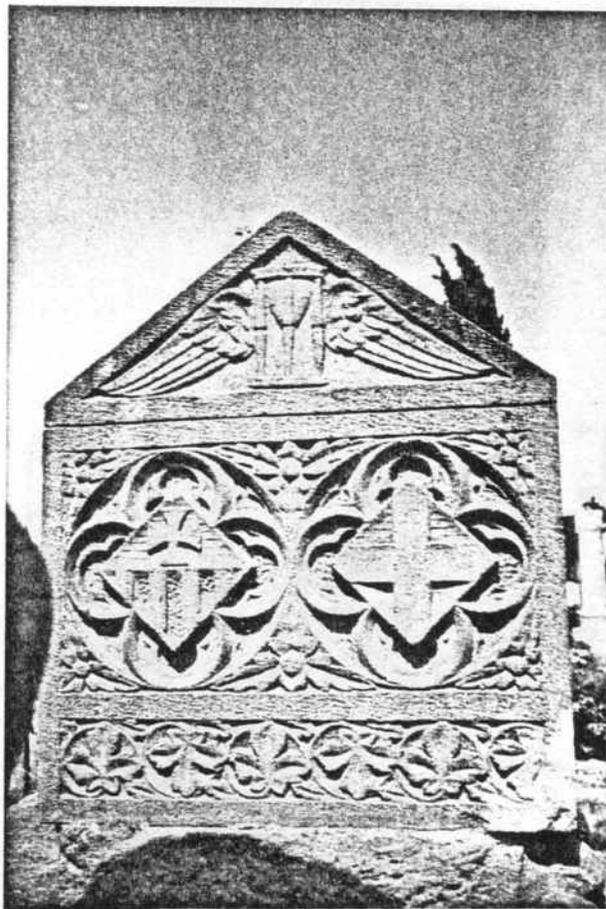


58 y 59. Hipogeos de 1ª Clase nºs 30 y 31

(Avenida de San José)

Atribuidos a B. CONILL.

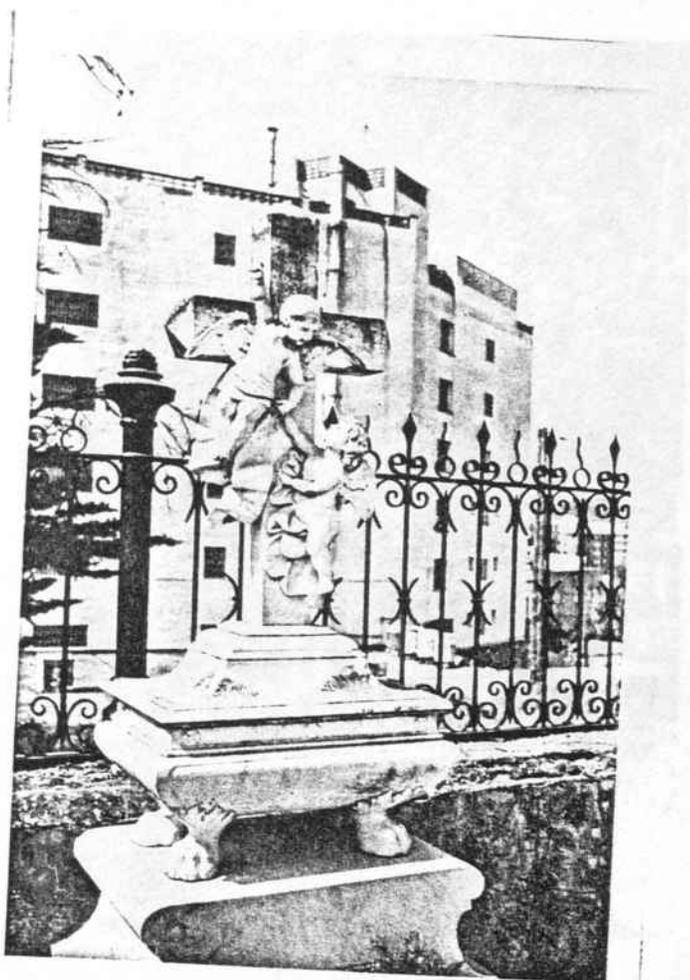
Propiedad de Emili Fàbregas Mataró.



60. Hipogeo de 1ª Clase
nº 24 (Avdª de San
 José).

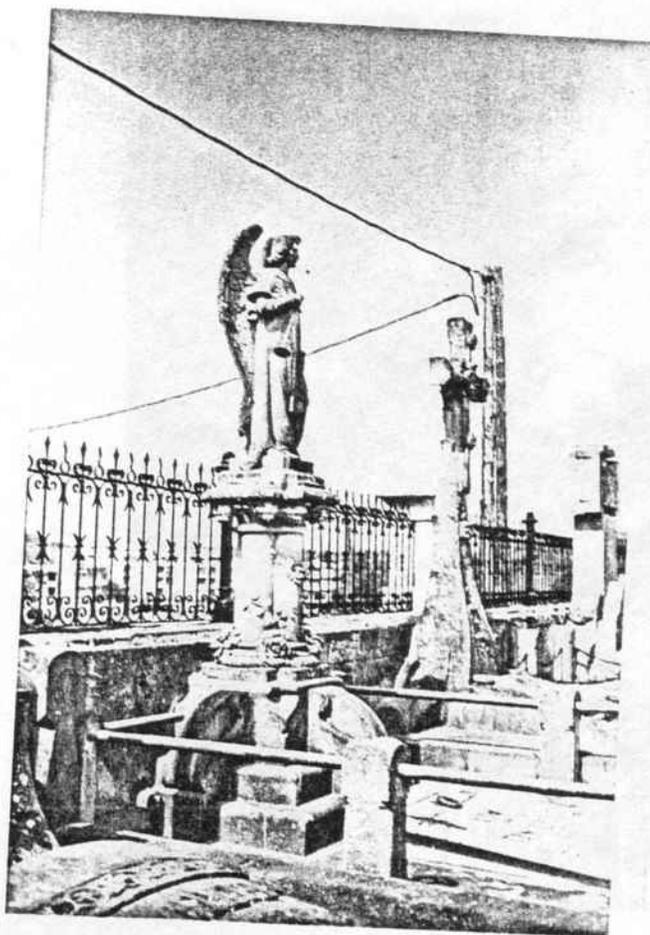
realizado por FRANZI
 HROS.

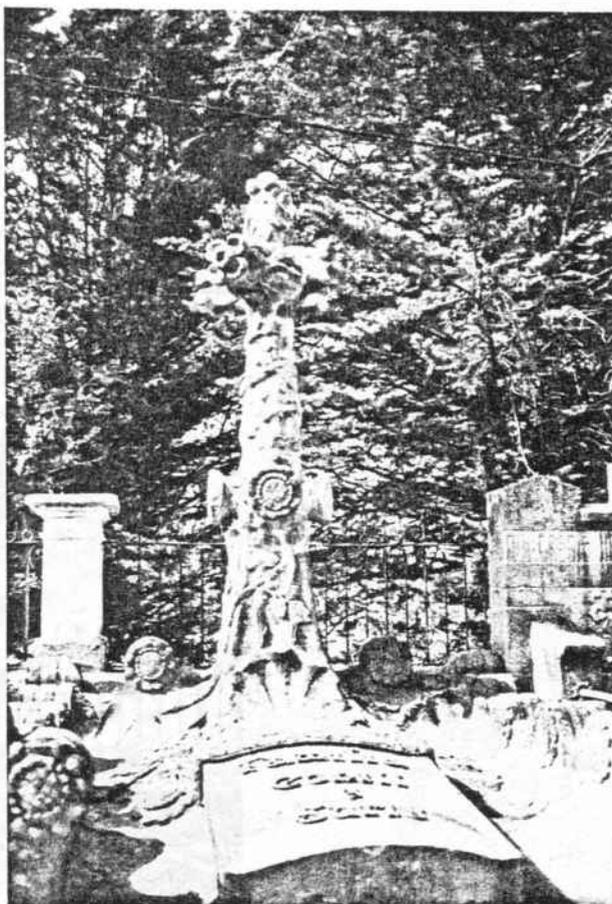
Propiedad de Concep-
 ción Campderá
 Vdª Bernat.



61. Hipogeo de 1ª Clase
nº 26 (Avdª de San
 José).

Propiedad de Josepa
 Sala Vdª Rissech.





62.

63. Hipogeo de 1ª Clase

nº 21 (Avda de San
José)

Atribuido a B. CONILL

Propiedad de Rosa Surís

Vdª Conill.





64. Hipogeo de 1ª Clase nº 25

(Avenida de San José)

realizado por R. PADRÓ.

Propiedad de Dolores Campderà Rissech.

Disegnado por J. J. Riera.

Realizado en Mar, Julio de 1920

Realizado en Barrio Arxali, Val de Arxali.



65. Panteón nº 9 (Paseo Central)

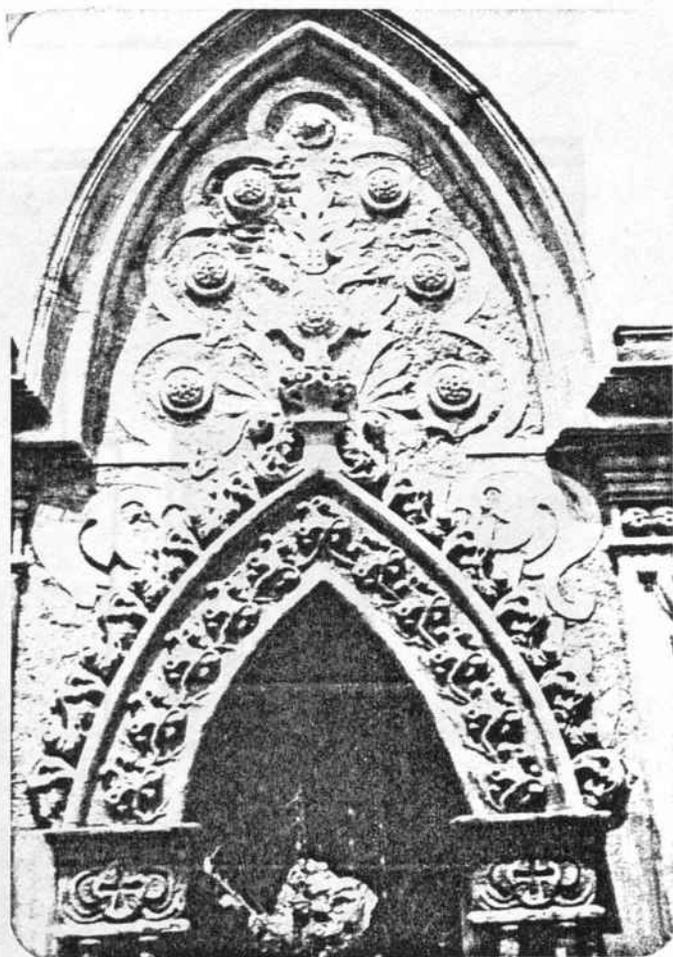
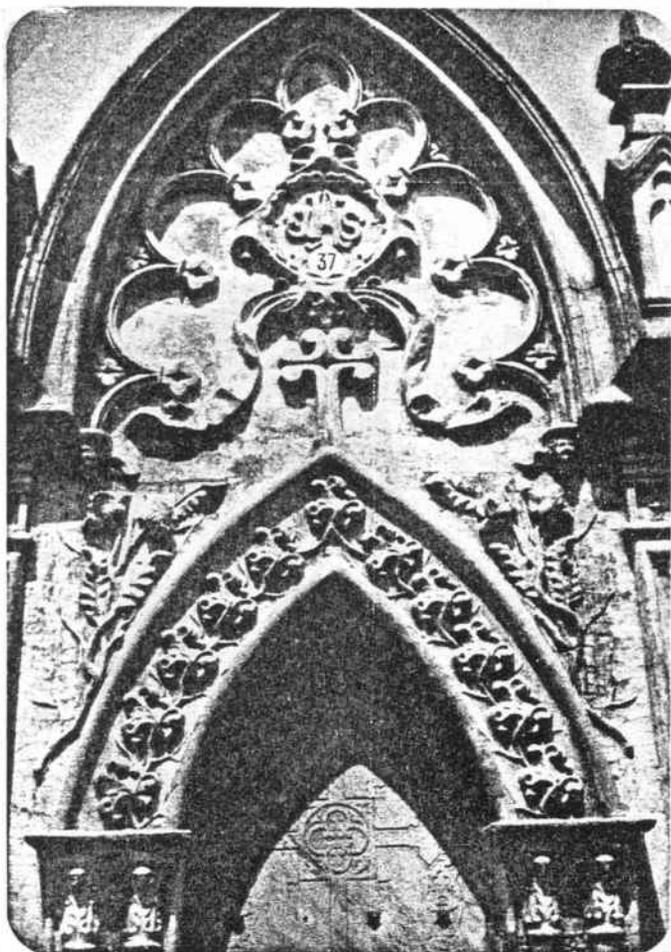
Proyecto de J. J. ROIG.

(Lloret de Mar, Julio de 1923)

Propiedad de Sofia Astoul, Vd^ª Roviralta.



66. Visión general de la Avenida de Santo Tomás (Hipogeos de 2ª Clase).



67.

68. Hipogeos de 2ª Clase

Avenida de Santo

Tomás.

Detalles.

14



69.

70. Hipogeos de 3ª

Clase (Avenida
de San José).

III. 14. CONCLUSIONES

En un número del "Cu-cut" correspondiente a 1902 (1), y sirviendo de pie a un dibujo en que vemos la representación de un cementerio metamorfoseado hasta adquirir una contextura gaudiana, se podía leer:

"Si prospera el modernisme
com ara va prosperant
prou veurém el cementiris
totalment modernistes."

Sin duda, el Modernismo prosperó y hemos tenido oportunidad de trabajar sobre uno de los conjuntos que se ofrecen a modo de resultante de aquel estilo que penetrara todas las Artes y todos los ámbitos, incluido el de las zonas de enterramiento. La irradiación del estilo se prolongó a lo largo de la primera década del siglo y desde los primeros años en que hemos comprobado la presencia de un Gallissà y un Puig i Cadafalch interviniendo directamente en el terreno del Arte Funerario, a la conclusión del periodo a enmarcar (1901- 1912), la constante 1900 ha sido una manifestación dominante o base. No se trata de negar ahora, ni mucho menos, los particulares matices que va cobrando el Modernismo a medida que transcurren los años, ni de omitir el proceso que le hará perder su entidad, tan solo de apuntar el interés de una persistencia más o menos clara, que adquiere distintos matices que sobrevive en su caríz simbolista teñido de prerrafaelismo en la obra de Ismael Smith, o que se decanta hacia la búsqueda de un equilibrio de ascendencia helénica en algunas obras de B. Corià, que se revuelve desde el interior de la connotación y denotación gaudiana en otras producciones de este mismo arquitecto, o que busca la fijación alterada de modelos del Rococo y Barroco francés en las definiciones de Vicente Artigas.

El Arte cementerial ofrece pues sobradas muestras de "Modernismo", y es una fuente y un objeto a la vez que abre nuevas perspectivas al momento y que permite enriquecer ese radio general, que caracterizó al movimiento, apuntalando una más de sus facetas de proyección y positivación plástica. El centro de Lloret de Mar no quedó al margen del nuevo orden y ya fuese a través de las aportaciones de arquitectos, escultores o artesanos llegados de Barcelona, ya fuese gracias a la particular unión de algunos de estos artifices a la Villa, el ángulo que permitiría el paso y el desarrollo a las corrientes fin de siglo y a las consecuencias que seguirían iba a encontrarse dispuesto de forma favorable, se hallarían los cauces necesarios para la estructuración y construcción de un Nuevo Cementerio, fondo sobre el cual tendrían cabida aquellos monumentos funerarios que hemos venido analizando.

Si no totalmente Modernista, como rezaba el epígrafe del "Cu-cut", sí por lo menos bajo la dominante que nos permite observar y comprender una de las pautas que dieron origen al conjunto de Lloret de Mar, el Cementerio de la Villa, es la ubicación elegida que implica la elevación de una serie de "monumentos" en un plazo breve de tiempo realizados por una estilística comprometida todavía con el Modernismo pero que se adentra ya en la nueva época, el Novecentismo hará suyo el lenguaje modernista o el Modernismo se encauzará hacia las nuevas exigencias, en todo caso se trata de fenómenos paralelos que no tienen porque ser considerados incompatibles y que en determinadas ocasiones explican la complejidad de las primeras décadas del siglo, a las que sumar aún la incidencia y repercusión de los llamados a veces movimientos "modernos".

"Modernismo" específico y adjetivable el de los Cementerios, capaz de adecuarse a las reglas del contexto, hecho que cobra fuerza cuando el contexto se halla tan predeterminado como en el presente caso. El recinto Católico es hasta cierto punto toda la "Necrópolis", el resto no contó demasiado, realidad que recu-

pera y resume los principios que rigen la mecánica de una sociedad, no hace falta insistir nuevamente en la jerarquía que asiste y atraviesa el recinto, de la que depende cualquiera de sus parcelas. De la polémica sobre el lugar de enterramiento, desde el cambio y sobre ese cambio vuelven las mismas sistematizaciones, o se advierten distribuciones equivalentes, la igualación no es nunca el criterio de partida quizá impensable dados los cauces de financiación del Cementerio reflejo de aquella sociedad a la que aludíamos. La disolución de las vertientes de "distinción" de la sepultura no podía ser en modo alguno el camino elegido, debían ser las perspectivas absolutamente opuestas las que llevarían a la configuración de un lugar más en que establecer separaciones, subdivisiones y jerarquías, categorías o clases de raíz o matiz cuya causación devuelve siempre al terreno del marco social (tal vez deberíamos matizar lo de la igualdad ante la muerte).

Pero pasando ya al fenómeno concreto de la Villa de Lloret y para intentar reseñar aquellos aspectos que venimos abordando a lo largo de todo el trabajo, en primer lugar puede tener sentido exponer los datos que aparecen como novedad de forma breve y concisa. Aceptando la guía que nos facilita la cronología tendremos en cuenta la existencia de un Panteón (nº 4), obra de Puig i Cadafalch; obra inédita que tiene especial interés no exclusivamente debido a la firma que se esconde detrás de ella, sino como Capilla-Panteón que contiene un acabado programa iconográfico, obra en la que con seguridad trabajaron E. Arnau (modelista) y M. Ballarín (trabajos en hierro forjado). Junto al Panteón de A. Gallissà supone el inicio de las construcciones de este tipo en el Cementerio de Lloret.

Poco después (1902-1903) se sumará Vicente Artigas, arquitecto del que hemos podido referenciar distintas obras nacidas sobre la base de proyectos conservados y que prueban

que su intervención en la Nueva Necrópolis es la segunda en número de obras realizadas, siguiendo a Boneventura Conill. Todavía en el plano de análisis de las sepulturas diseñadas por Vicente Artigas Albertí hay que insistir en que el Hipogeo nº 7 es obra suya y no de B. Conill, según anteriores atribuciones, a este Hipogeo se suman otros dos de los que no tenemos referencia publicada y un Panteón que se tuvo en cuenta en la prensa de la época (sobre todo gracias a la verja ejecutada por el Sr. Perpiñá), pero que ha pasado desapercibido como obra de V. Artigas.

A continuación no se podía pasar por alto la figura de B. Conill, que sí bien no es el autor de algunas obras que se le atribuían pudo muy bien serlo de otras que no constan entre sus producciones. Si el Hipogeo nº 3 y el nº 7 nada tienen que ver con este arquitecto, los Hipogeos nºs 22 y 21, sin contar los que ya han sido atribuidos acertadamente (según se comprueba mediante los proyectos) y aquellos que pueden ser también observados como creación de Conill, aunque no exista proyecto que ratifique la afirmación, y que se han señalado o clasificado en este sentido con anterioridad, serían dos sepulturas más que sumar al catálogo de obras de este arquitecto. B. Conill se destaca como autor de un elevado número de sepulturas y como colaborador del Ayuntamiento en las tareas de conservación y mejora del Cementerio, ha sido la figura tratada más ampliamente, hecho que justificamos en base a este razonamiento. Se trata de un representante claro de los rumbos complejos que debía tomar el Modernismo en sus vertientes plásticas conectado claramente a Gaudí por un lado y limitando por otro las corrientes en "exceso" espiritualistas de estilización radical que abocaban en aquel Arte como religión atacado por Torras i Bages y al que nuestro arquitecto, atendiendo a una necesaria "llei de l'Art", no podía aspirar. B. Conill que paulatinamente se alejaría del estilo 1900 aun bajo la pervivencia de una deuda no totalmente zanjada con

el Modernismo renueva las posibilidades de estudio desde el momento en que nos aproximamos a sus textos, a su interés por la Estética, la educación y la enseñanza, por la asociación como garantía de consecución de determinados ideales..., desde el momento en que tenemos noticia de las obras y libros que pudo consultar, que estudió o tuvo a su alcance.

Junto a B. Conill trabajó J. M. Barnadas escultor-modelista que ejecutó con seguridad el proyecto del Hipogeo nº 4 y que pudo asimismo intervenir en otras producciones ubicadas en este Cementerio. (2)

Si abandonamos el tema B. Conill, tan sólo resta ya un nombre por citar: Ismael Smith Mari. El autor del Hipogeo nº 3 que nos introduce en un ámbito de cohesión e ideales diferenciados cuyas rimas atienden a las componentes llegadas de Inglaterra. Nos ofrece un replanteamiento del tema de la figura yacente, la figura que se podría ver como tendida, echada, emerge sobre la sepultura verticalmente suspendida sobre el rosacruz, entre la Ofelia de J. E. Millais y algunos tipos de Dante Gabriel Rossetti, disposición y fisonomía dan el sentido del alcance de las producciones inglesas. A pesar de todo la obra de Smith en su trasposición a la piedra es una sepultura sorprendente y que merecía toda la atención, que subraya las entradas y salidas al Simbolismo, que se recrea en cada rodeo, incluido el de la cruz, señal y símbolo que en la mayoría de las ocasiones se intenta evidenciar a toda costa, y que aquí subyace se insinúa bajo la dominante del rosal concebido como dosel que va a cobijar la escultura de la joven del Hipogeo. No se trata, sin embargo, de repetir nuevamente el análisis de la sepultura, sino de señalar la importancia de esta pieza tanto para el conjunto de Lloret, como para el estudio de los trabajos del escultor y dibujante, Ismael Smith Mari.

No todo en la Nueva Necrópolis de la Villa de Lloret podían ser obras "únicas", Hipogeos de 1ª Clase y Panteones, basa-

dos en proyectos encargados de forma expresa en cada caso. En consecuencia, debíamos tener presentes también aquellas otras muestras que van desde los Hipogeos de 1ª Clase confeccionados con criterios más o menos industriales de seriación y repetición de un modelo, a los Hipogeos de 2ª y 3ª Clase en los que no cabe la menor duda de las bases de recurrencia a un prototipo que posibilita la coordianción de las hileras de sepulturas, y la unificación y sujección a unas mismas instancias de todas y cada una de las construcciones pertenecientes a estas clases. Tal vez no estaría demás aplicar aquí la distinción que subraya G. C. Argan entre "tipo" y "modelo", al carácter de modelo, al inmovilismo del modelo deben supeditarse sepulturas de 2ª y 3ª clase (por no hablar de los nichos), las sepulturas de 1ª Categoría se hallarán favorecidas por la mayor libertad ofrecida por el "tipo", "Il tipo è per contrario un oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere che non si assomiglieranno punto tra loro" (3). De la sumisión al modelo al ejercicio que propone el tipo, las modulaciones que permite clasificar la Necrópolis responden al curso y las sucesiones que toda Arte puede conllevar planteando tanto la problemática del diseño y del proyecto como la derivada de Arte e Industria en un periodo que no era indiferente al tema y sobre el que gravitaba necesariamente la personalidad de W. Morris y las "Artes y Oficios", desatándose también la vía de renacimiento de las artesanías en toda su extensión.

La Nueva Necrópolis de Lloret de Mar (1891 - 1912) no es un acontecimiento aislado o independiente de los ideales y realidades de la época, es un ejemplo claro y contundente de la adscripción a aquellas vías de realización y desarrollo, con notaciones particularizadas cual puede ser la intrahistoria de la construcción del Cementerio, los sistemas de financiación, la intervención o papel jugado por el "americano" después de la crisis del 98, y aun antes, la actitud de las clases en que

radicaban las posibilidades de inversión..., los mismos matices de la polémica sobre el lugar en que debía efectuarse el enterramiento. Todo nos permite reconstruir una imagen inserta en un curso, en un proceso en que los acontecimientos se hallan interrelacionados, en que existe una cierta dependencia entre los hechos y distintos niveles de causación, en que es difícil admitir las cadenas de casualidades prolongadas y en el la que restan muchos matices que definir y diversas perspectivas que analizar, áreas que quedan por investigar abiertas todavía a cualquier revisión del tema.

N O T A S

III. 14. Conclusiones

- 1.- "Cu-cut", nº 44, Barcelona, 30 de Octubre de 1902, p. 723
- 2.- Para concretar este tema y los que venimos apuntando debemos remitirnos a los capítulos correspondientes al estudio de cada uno de los Panteones e Hipogeos, lugar en que especificamos y hacemos referencia a las fuentes que nos han permitido llegar a estas conclusiones, matizando aquellos puntos que deben mantenerse todavía como hipótesis.
- 3.- Argan, G. C., Tipologia, en "Enciclopedia Universale dell'Arte" Istituto per la col.laborazione culturale, Vol. XIV, Venezia- Roma, 1966 (columna 3).

APÉNDICE

IV. 1. "SOLARS PER PANTEONS = PASSEIG CENTRAL" (1).

- 1 : _____
 2 : Gracia Esqueu Suris.
 3 = Joaquim Serrahima Sureda.
 4 = Salvador Costa Maciá Hereus de
 5 = Berenguer Palau de Comasema. ("No se encuentra")
 6 = Francisca Terrats (hereus de confiança)
 7 = Josep Cabañas Puig
 8 = _____
 9 = Sofia Astoul Vidua de Roviralta.
 10 = _____
 11 = _____
 12 = _____
 13 = _____
 14 = _____
 15 = Lluís Sala Coll. ("no lo hizo").

"HIPOGEOS DE 1ª CLASE".

- 1 = Agustí Cabañas Font
 2 = Agustí Gelats Durall
 3 = Ana Nonell Vidua de Camps
 4 = Joan Durall Suris.
 5 = Carme Vilallonga Vd^a Mataró
 6 = Victoria Bandrich Boadas.
 7 = Marcé Masferrer Vd^a Pujol
 8 = Joaquim Domenech Vilallonga.
 9 = Josep Llobet Suñer.
 10 = Maria Curradó Vd^a Duran
 11 = Narcís Marlés Coll.
 12 = Clara Aldrich Lluhi.

- 13 = Reparada Roca Port
- 14 = Bonaventura Durall Mataró
- 15 = Catarina Cabruja Robert
- 16 = Concepció Casanovas Maciá
- 17 = Marcé Garriga Bitlloch
- 18 = Josep Cabruja Robert

"A V I N G U D A D E S . J O S E P = H I P O G E O S D E
1ª C L A S E.

- 19 = Narcis Zaragoza Amatller
- 20 = Francisca i Cristina Durall Maig
- 21 = Rosa Suris Vdª Conill
- 22 = Agusti Pujol Conill ("por disposición del difunto no
se puede inhumar ningún cadaver
más en esta sepultura").
- 23 = _____
- 24 = Concepció Campderá Vdª Bernat
- 25 = Dolors Campdera Rissech
- 26 = Josepa Sala Vdª Rissech
- 27 = Francesc Llobet Parés
- 28 = Esteve Parés Ribas
- 29 = Cristina Domenech Vdª Vilá
- 30 = Emili Fabregas Mataró
- 31 = El mateix
- 32 = Cristina Llobet Parés Vdª Durall
- 33 = Joan Bª Marlés Coll
- 34 = Hereus de Joan Bª Marlés Coll
- 35 = Joaquim Ball - Llatinas Domenech
- 36 = F^{Ca} Vdª Dome

NOTA:

- 1.- La numeración atribuida a los Panteones e Hipogeos de 1ª Clase se corresponde con esta lista, en la que se recogen los distintos propietarios de los solares destinados a los tipos de sepultura anteriormente citados y que ha sido extraida de los Expedientes relativos al Nuevo Cementerio de Lloret de Mar (Archivo Municipal). La numeración a que hacemos referencia es la misma que puede verse en el "plano de Reforma de la Necrópolis de la Villa de Lloret de Mar" (Gerona 25 de Febrero 1899), realizado por el Maestro de Obras Joaquim Artau, por tanto se trata del sistema de localización, que con algunas excepciones señaladas en cada caso particular, nos permite situar los Panteones e Hipogeos de 1ª Clase construidos en el Paseo Central, y aquellos que se levantaron en la llamada Avenida de San José, al tiempo, que nos remite al propietario inicial de los respectivos solares.

Al efectuar la transcripción hemos respetado la grafía original y las notas marginales manuscritas.

IV. 2.

Anuario para 1903 de la Asociación de Arquitectos de Cataluña: Selección de los arquitectos que aparecen en sus índices y que participaron de forma directa en la configuración del Nuevo Cementerio de Lloret de Mar.

Arquitectos asociados.

Entre los residentes en Barcelona:

D. Ramón M^º RUIDOR Y CAPELLA (Arquitecto Municipal de Tiana), Gerona 13 y Ausias March 39, 1^ª, 2^ª (p. 398).

En la lista general de los Arquitectos españoles (sección correspondiente a Barcelona):

ARTIGAS Y ALBERTI, D. Vicente (B); Puertaferrisa, 17, 3^ª (3 Septiembre 1900).

CONILL Y MONTOBBIO, D. Buenav. (B); Paseo de Gracia, 46, 1^ª, 2^ª (17 - Agosto - 1898)

GALLISSA Y SOQUE, D. Ant. (B); Gignás, 39, 1^ª (19 Feb., 1885). Profesor interino de la Escuela Superior de Arquitectura.

PUIG Y CADAFALCH, D. José (S); Cortes 604, 3^ª, 1^ª. (5 Octubre, 1891)

RUIDOR Y CAPELLA, D. Ramón M^º (B); Ausias March 39, 1^ª (20 de Agosto de 1890)

Entre paréntesis se indica la fecha en que dichos arquitectos obtuvieron el título que los acredita.

IV. 3. Actas de Las Sesiones del Ayuntamiento de Lloret de Mar.

IV. 3.1. Censo electoral de 1898: Elecciones a senadores (30 - Enero - 1898). Lista de los mayores contribuyentes (citamos los que tienen sepulturas de su propiedad en el Cementerio Nuevo, indicando el tipo y nº correspondientes a dichas formas de enterramiento).

Propietarios de Panteones:

	pts.	
- Joaquim SERRAHIMA SUREDA	70, 90	(31)
Panteón nº 3.		
- Jose CABAÑAS PUIG	92, 18	(20)
Panteón nº 7.		

Propietarios de Hipogeos de 1ª Clase:

- Agustín CABAÑAS FONT	48,30	(no tiene derecho a ser elector).
Hipogeo nº 1.		
- Josep LLOBET SUÑER	420,67	(2)
Hipogeo nº 9.		
- Narcís ZARAGOZA AMATLLER	271,76	(5)
Hipogeo nº 19.		
- Agusti PUJOL CONILL	77,04	(29)
Hipogeo nº 22.		
- Francesc LLOBET PARES	208,10	(9)
Hipogeo nº 27.		

IV.3.2. Información procedente del Libro de Actas de las Sesiones del Ayuntamiento de Lloret de Mar. (síntesis).

1891:

Sesión del 10 - Diciembre. Se considera la construcción del Cementerio Nuevo, con la consiguiente elección para la compra de un terreno.

1895:

Sesión del 8 - Mayo. Hasta este momento no se llega a un acuerdo sobre la adquisición de los terrenos para el Nuevo Cementerio.

1896:

Sesión del 29 - Junio. (Se pone la primera piedra del Cementerio). "Congregado el magnífico Ayunt^o, el Cura (...), Juez y Fiscal Municipal, comisiones de las sociedades benéficas y recreativas y una numerosa representación de estos habitantes en el lugar conocido vulgarmente por Viña de Bianchi adquirida por el Municipio en 10 de Mayo del 1895 por venta que le hizo ante el notario D. Manuel Bellido y Mecias con residencia en Blanes el vecino de Barcelona y natural de ésta Don Salvador Bianchi y Garriga para emplazar en él la Nueva Necropolis.(...) previas algunas oportunas frases pronunciadas por el señor Alcalde interino D. Felix Torras Mataró procediose a inaugurar las mencionadas obras asentando el propio Sr. Alcalde la primera piedra junto a la cuál colocose el frasco de cristal que encierra una copia de esta acta y el último número del periódico de la localidad "El Distrito Farnense" correspondiente al día de Ayer (...) Acto continuo el señor Alcalde declaró inauguradas las obras que en una pequeña parte fueron adjudicadas en subasta pública celebrada el día 21 del corriente mes al Maestro albañil D. Juan Soliguer". (...)"

1897:

Sesión del 28 de Noviembre: Aprobación por parte del Obispo del proyecto de Nuevo Cementerio.

1898 :

Sesión del 22 de Diciembre: Planteamiento sobre las necesidades de la población, necesidades a las que deberá acomodarse la construcción de hipogeos en el nuevo

cementerio de modo que sean suficientes durante un largo número de años.

1899 :

Sesión del 12 - Enero. Consideraciones entorno al Nuevo proyecto, sobre la idea de un replanteamiento parcial.

16 - Febrero. Se aprueba el Nuevo proyecto de J. ARTAU, basado en el primer plano de reforma del Cementerio de Lloret de Mar. Se acuerda que se tramite la decisión del asunto en Gerona.

23 - Febrero. Consultas en Gerona sobre el asunto de la nueva reforma.

16 - Mayo. Oficio del arquitecto provincial que aprueba los proyectos de reforma de la Necrópolis. Se encarga a Josep ARTAU el proyecto de la Capilla, así como la construcción de una serie de Hipogeos de 2ª y 3ª Clase, a fin de ensayo y estudio y de sacarlos a subasta. Se decide la venta a partir de la fecha de solares destinados a los Panteones e Hipogeos de 1ª Clase. Siendo esta una de las vías de recaudación de fondos que permite agilizar las obras de la Necrópolis. Los precios se establecen en : 30 pts m² para los panteones y 22,50 pts. para los Hipogeos de 1ª Clase. Se deciden las cuestiones de explanación y rasante, la profundidad máxima permitida será de tres metros. Se encomienda a ARTAU el calculo aproximado de los Panteones e Hipogeos que sería posible realizar en el terreno disponible.

6 - Abril. Se amplian los acuerdos del 6 de Marzo. Se formalizan el proyecto y el presupuesto del Depósito de cadaveres.

27 - Abril. Se presentan los proyectos para la Capilla e Hipogeos encargados, así como sus respectivos presupuestos. Se acuerda encargar la construcción de los Hipogeos de 2ª y 3ª clase a los Maestros albañiles de la localidad más idóneos. La construcción de la Capilla debe limitarse a lo más puramente indispensable, sin molduras y sin revocado y enlucido exterior, de manera que quede la Capilla escueta, sacandose cuanto antes a subasta. Se encarga la verificación de la explanación del terreno a Valentín Soliguer, bajo la supervisión de Artau.

Se acepta la renuncia de Sebastian Coll a unos trabajos adjudicados el 24 de Octubre de 1897. El coste del explanamiento es de 209, 43 pts.

1899 :

Sesión del 8 - Junio: Acuerdo de explanación de los Hipogeos de 3ª y 2ª clase (ala Noroeste).

15 - Junio. Venta de los solares nºs 5, 7, 14, 16. Acuerdo de venta a Cabanyes del nº 7, en 750 pts; a Palau de Comasema del nº 5, en el mismo precio; Vdª Durall i Mataró, nº 14, 242, 6 pts.; y a Concepción Casanovas, nº 16, 242,6 pts.

18 - Junio. Subasta de la Capilla.

20 - Julio. Venta de diversos solares. Hipogeos de 1ª Clase: Durall Suris, 9m. 84 cm, nº 4 (220,40 pts.); Ramón Pujol i Llovet (Mercé Más Ferrer Vdª de Pujol), nº 7 (246,6 pts); Agustin Cabañas Font nº 1 (221 pts.); Reparada Roca Port, nº 13 (246,6 pts.). Y para Panteones: J. Serrahima Sureda, nº 3 (750 pts.) y el nº 6 vendido a (Fª Tarrats, VDª Casanovas), J. Tarrats (herederos de confianza de ...) en el mismo precio.

27- Julio. Sobre la venta de otros solares para Hipogeos de primera clase: a Carmen Vilallonga Vdª Mataró, nº 5 (221, 40 pts); a Catalina Cabruja, nº 15 (242, 6 pts); a Joaquim Domenech Vilallonga, nº 8 (242, 6 pts); y a Narciso Marlés, nº 11 (242,6 pts.)

3 - Agosto. Venta de los solares par Hipogeos de 1ª clase: nº 3 comprado por Narciso Bassas (221, 40 pts.); nº 9 por Josep Llovet Suñer (242,6 pts); y nº 12 por Clara Aldrich Lluhi (242, 6 pts.).

- Agosto. Venta de los solares para Hipogeos de 1ª clase: nº 2 a Agustí Gelats Durall (221, 40 pts.); nº 6 a "iquel Bandrich (Victoria Bandrich Boadas), (221, 40 pts).

24 - Agosto. Modificaciones en el reglamento destinado a regir el nuevo cementerio. Adelantos en la obra de la Capilla. A partir de los ensayos previos se decide pasar a la construcción de nuevos Hipogeos de 2ª y 3ª clase. Se hace constar la necesidad de un estudio previo del reglamento. Se advierte que de acuerdo con Artau los Hipogeos realizados tienen una cabida excesiva, se decide en función de ello la reducción de la cabida general de dichos Hipogeos. Lo que implica una reducción simultanea de los precios para cada una de las clases señaladas en el reglamento. Los Hipogeos de 2ª y 3ª clase son construidos por el Ayuntamiento

1899 :

y cedidos a particulares a título perpetuo o no, corren a cargo del particular verjas, lapidas, cruces... Los Hipogeos de 2ª clase tendrán cabida para 9 cadaveres y los de 3ª para 4. El precio no será inferior a 150 pts., ni superior a 300 para los Hipogeos de 2ª clase con cabida para 9 cadaveres, en el caso que la cabida sea de 6 cadaveres, los precios oscilarán entre las 150 y las 250 pts. Los Hipogeos de 3ª clase costarán entre 100 y 175 pts. Por lo tanto queda modificado el artículo 15. En el caso de un cadaver menor los pagos del arbitrio municipal quedarán reducidos a la mitad...

Sesion del 31- Agosto. Venta de solares: nº 18 a José Cabruja Robert (221,40 pts.), Panteón nº 4 a Salvador Costa Macià (750 pts.).

7 - Septiembre. Adelantos en las obras de la Capilla del Cementerio, se habla de una próxima inauguración. Se encarga a ARTAU la formalización del proyecto de entrada al recinto y un modelo de los Hipogeos a construir adosados a la muralla de la parte sur a partir del enlace con la muralla de la entrada a la izquierda del visitante (Hipogeos de 2ª clase). Por otra parte debe activarse la construcción de los Hipogeos de 2ª y 3ª clase que se acordó construir como tipos.

28 - Septiembre. Se establece que a partir de la inauguración del Nuevo Cementerio deberá procederse a un cambio en el tipo de traslación que venía dándose, del traslado a brazos al transporte rodado, mediante coches funebres. Se trata de un servicio caro que resultará gravoso para las familias. El Ayuntamiento no puede facilitar o cubrir totalmente dicho servicio. Se decide adoptar un sistema mixto, que presupone la adquisición de dos coches funebres por parte del Ayuntamiento. Uno nuevo de 1ª Clase y otro ya usado de 2ª clase, y la contratación del servicio de caballerías a una empresa privada. Existirán así mismo dos juegos de adornos uno lujoso para los pudientes y otro ordinario para los humildes.

Por otra parte se concede una prórroga solicitada en una instancia presentada por D. Juan Soliguer, contratista de obras de la Capilla, dada la interrupción de dichas obras a causa de una huelga de los albañiles que trabajaban en ellas, debido a un problema de salarios.

Sesión del 5 - Octubre. pago de 1.895 pts a D. Juan SOLIGUER, contratista de las obras de la Capilla, mitad de la cantidad objeto de remate.

19 - Octubre. El Gobernador Civil de Gerona sanciona la modificación introducida en el reglamento del Nuevo Cementerio. El Ayuntº expresa su gratitud. Reforma en la Capilla que prevee una disminución de su capacidad, se destina el espacio entre los primitivos cimientos y los del frente actual a cisternas.

30 - Noviembre. A partir del acuerdo del 27 de Abril de realización de dos Hipogeos de 2ª y 3ª clase, se conforman los pagos a los capataces Sebastian COLL y JUAN SOLIGUER. Se buscan soluciones y alternativas a una elevación del precio de los solares y construcciones funerarias, para evitar todo conflicto con los intereses particulares y los del Cementerio, huyendo así mismo del enterramiento común. Entre las soluciones se propone:

- 1º Venta de los solares que serán construidos según las posibilidades del que lo adquiera y sin perjuicio de los que el propio Ayuntº pueda construir y vender concluidos.
- 2º La supresión de las verjas en los Hipogeos de 3ª clase, en los de 2ª se indicarán las sepulturas en que será necesaria dicha supresión.
- 3º Construir nichos, introduciendo este nuevo tipo de sepultura omitida por el reglamento, como forma de previsión.

En función de todo ello quedan rectificadas los precios anteriormente propuestos:

- Solares para Hipogeo de 2ª clase: 75 - 150 pts
(9 cadaveres)
- Solares para Hipogeo de 2ª clase: 50 - 100 pts
(6 cadaveres)
- Solares para Hipogeo de 3ª clase: 40 - 70 pts
- Nichos : 50 - 100 pts. No podrán sobrepasar los Hipogeos construidos en cada uno de los extremos de la andanada. Además y en consideración a un posible caso de defunción en una familia que deseará adquirir un Hipogeo, se construirán nichos provisionales de poco coste (5 pts anuales), arrendados por un año. Plazo que se establece para finalizar las obras de no construirse en dicho plazo y una vez

agotadas las prorrogas el cadaver sería trasladado a la fosa común.

Sesión del 7 - Diciembre. Redacción de una serie de Artículos. Artículos 1º y 2º adicionales, autorizando la realización por parte de los particulares de Hipogeos de 2º y 3º clase según modelo de los dell Ayuntº, y aludiendo a los dos tipos de nichos: provisionales y definitivos construidos por el Ayuntº. Estos artículos deberán ser aprobados por el Gobernador Civil una vez sometidos a la Junta.
Pagos a D. Juan SOLIGUER, en función de las obras de la Capilla, un algibe o cisterna y dos hipogeos de 3º clase.

1900 :

Sesión del 1 - Febrero. Se hace notar la carencia de fondos para impulsar las obras de la Nueva Necrópolis. Apremia cerrar el antiguo Cementerio e inagurar el nuevo. Pero son necesarios nuevos fondos. Debe discutirse la posibilidad de un empréstito y hacer indagaciones para saber como sería recibida dicha idea por parte del público.

19 - Abril. Presentación del pliego de condiciones técnicas para la obra de manposteria de la entrada a la Necrópolis. Pliego de condiciones de la Subasta. Se aprueba la compra de una campana y ornamentos para el altar de la Capilla del Nuevo Cementerio.

10 - Mayo. Se construye un nicho en el Cementerio Viejo de Eloret.

31 - Mayo. Subasta de la obra de manposteria expuesta al público, Se acuerda la realización, coste de 5000 pts.

5 - Julio. Se da cuenta de la Subasta celebrada el dia 14 del mes pasado para la construcción del recinto del Nuevo Cementerio. Concedida a J. SOLIGUER. Noticia de que diversas familias han solicitado la adquisición de solar para Hipogeo de 1º clase, se debe solucionar la cuestión ya que no existen de disponibles. Se hace referencia a los Hipogeos de 2º clase, adosados a la pared.

20 - Septiembre. División del terreno en solares y venta de Hipogeos de 1º clase a las hermanas Francisca y Cristina Durall i Maig. Otro pedido es el de Dª Rosa Suris Vdª de Conill.
Venta del solar nº 2 para Panteones a Dª Rosario Suris Vdª Esqueu, 25 m² a 30 pts. m².
Se pone a Subasta la puerta de hierro de la Necrópolis.

1900 :

Sesión del 11- Diciembre. Pliego de condiciones para la subasta de la puerta de hierro del Cementerio.

3 - Noviembre. Término de las obras de mampostería que el contratista J. SOLIGUER estaba construyendo para la entrada del mencionado recinto.

Formalización del plano y pliego de condiciones técnicas de la escalera de la entrada principal y la central del paseo del mismo nombre.

Se cumple el acuerdo del 20 de Septiembre sobre la venta de solares para Hipogeos de 1ª Clase.

Venta del nº 20 a Cristina Durall y del nº 21 a Rosa Surís

8 - Noviembre. Sobre el proyecto de portada del Nuevo Cementerio y condiciones facultativas acordando la formalización de las condiciones de Subasta. Venta de solares para Hipogeos de 2ª clase a Vdª Terrats y Casimira Estiu, Mercedes Rodés Vdª j. Coll.

15 Noviembre. Suscripción provisional obra mampostería de la entrada al Cementerio. Se trata la cuestión del proyecto de la escalera para la Nueva Necrópolis.

13 - Diciembre. El Sr. Alcalde dice que antes que B. B. Bofill edifique el hipogeo en el solar que tenía adquirido deberá introducirse una pequeña modificación en el plano del cementerio. Supresión del Hipogeo nº 12, por necesitar dicho paso. El nº 12 se convierte en nº 13 y el nº 24 en 25.

27 - Diciembre. Adjudicación definitiva de las obras referidas a D. Juan SOLIGUER.

1901 :

Sesión del 17 - Enero. Aprobación de la Subasta para nichos, y la entrada al Nuevo Cementerio.

31 - Enero. Conclusión de las obras de la portería del cementerio y recepción provisional

7 - Febrero. Recepción de la puerta de hierro.

14 - Marzo. Sobre la situación de arboles en el Paseo Central.

21 - Marzo. Gallart ha llevado a su término las obras que le fueron encomendadas: escaleras (Paseo Central).

18 - Abril. Se considera la necesidad de poner en condiciones la Capilla del Cementerio. Otras cuestiones sobre la conducción de cadáveres.

1901 :

Sesion del 12 - Septiembre. Se encarga al establecimiento de cerámica de D. PABLO ARPI i GALI la construcción de jarrones, cruces y adornos para el Nuevo Cementerio. La cruz y emblema de la porteria, así como la cruz que remata la fachada de la Capilla.

3 - Octubre. Se acuerda la inauguración del Nuevo cementerio y bendición de la Capilla, señalando al efecto el día 2 de Noviembre de 1901.

30 - Octubre. Habiendo el Ilmo. Sr. Obispo de la diócesis autorizado la bendición del recinto católico del Nuevo Cementerio y Capilla, según comunicado del día 28, se estudia y aprueba el plan de actos a celebrar con tal motivo el día 2 de Noviembre.

2 - Noviembre. Reunión a las ~~once~~ y media horas, en las casas Consistoriales, los Sres. del Ayunt^o y Juez Municipal para concurrir en unión de las demás autoridades a la solemne bendición del Nuevo Cementerio (autoridades judiciales y religiosas de la localidad, Hermandades, de San Sebastian y San Roque, el Maestro público, el jefe de Correos y Telegrafos, las sociedades recreativas, el Circulo lloretense y Gasino Industrial, y el vedindario, por pregones. La comitiva se ha encaminado a la Iglesia parroquial donde se ha celebrado el oficio de difuntos y desde allí en unión del Rd^o cura-párroco D. Francisco Maggi... se han dirigido al Nuevo Cementerio y ya en él se ha procedido a practicar la solemne ceremonia que ha durado cerca de una hora. Tras la cual el cura-párroco ha pronunciado en voz alta para que lo oyera el enorme público que había concurrido frases relacionadas con el importante acto que acababa de realizar y con el respeto y consideración que a partir de aquel momento debía de considerarse aquel lugar destinado al descanso de nuestros cuerpos... Seguidamente regreso de la comitiva a la Villa. En las casas consistoriales se procede a levantar la consiguiente Acta.

7 - Noviembre. En consideración a haber sido el cadáver de D. Felix Maura y Robert el primero que ha recibido en el Cementerio, se acuerda, primero: condonar a la familia la parte que corresponda al Ayunt^o sobre el derecho de conducción del cadáver y segundo: ceder gratis el nicho en el cual ha sido depositado el cadáver, mediante que sus deudos consientan que en la lápida se grave la inscripción que indicará la Corporación.

1902 :

Sesión del 1 - Mayo. Presentación del proyecto de Panteón perteneciente a D^a Francisca Terrats (D. Joaquim Terrats, albacea).

8 - Mayo. Encargo de los títulos de propiedad litografiados a Enrique Bolces.

Autorización de un proyecto presentado por J. Cabañas Puig.

Autorización a D. Salvador Costa para la ejecución de un Panteón.

30 - Julio. Aprobación de diversas obras definitivas paracticadas en el Cementerio. 26 nichos adjudicados a D. José Gallart. Y portería a J. Soliguer.

23 - Octubre. Los sucesores del difunto J. Soliguer se encuentran concluyendo la Capilla del cementerio.

1903:

Sesión del 2 - Julio. Se da cuenta de una Instancia de D. Joaquim Domenech Vilallonga, en ruego de que en consideración al parentesco intimo que existe entre el dueño del solar nº 8 y los hijos de D^a María Curradó Vd^a Duran dueños del solar nº 10, ambos para Hipogeos de 1^a clase y contiguos, que se le consienta la edificación de los mismos con una sola verja o cerca y por consiguiente con supresión del pasillo intermedio. Instancia que se autoriza mientras se sujete al proyecto que presente junto con la instancia.

Venta del solar nº 28 para Hipogeo de 1^a clase, a Esteban Parés y Ribas.

17 - Septiembre. Se acuerda pintar puertas y ventanas de la Capilla del Nuevo Cementerio.

15 - Octubre. Solicitud de Rislloech y Reig y D^a Cristina Susís Ferrer, cesión de un hipogeo de 2^a clase.

23 - Diciembre. Juan Durall y Bonaventura Durall solicitan la aprobación de los respectivos proyectos para la construcción de Hipogeos de 1^a clase. Proyectos que se aprueban autorizando la construcción con arreglo a ellos.

1904.:

Sesión del 11 - Agosto. Dado el problema de la lluvia existente en el Nuevo Cementerio, se aprovecha la estancia

en la localidad del arquitecto D. Buenaventura CONILL, para invitarle a efectuar el proyecto de canalización del agua, formalizando los presupuestos de las obras.

Sesión del 23- Agosto. D. Buenaventura Bofill ha aceptado el encargo (?).

15 - Septiembre. Presentación de los proyectos para Hipogeos de 1ª Clase de D. Juan Durall y de D. Buenaventura Durall y D. Victoria Bandrich, y se autorizan.

Construcción de sepulturas en las Avenidas de Santo Tomás y de San Pablo.

10 - Diciembre. referencia al Hipogeo de 3ª clase de Gelats Conill.

15 - Diciembre. Cesión a favor de Dª Concepción Mataró y Villalonga Vdª de D. Salvador Macià, Solar, 39. Trabajos del Maestro de obras D. Juan Soliguer y de Valentín Soliguer en las Avenidas de San Pablo y Santo Tomás.

1906 :

Sesión del 22- Marzo. Instancia presentada por D. J. Serrahima Sureda para la aprobación de un proyecto de Panteón.

25 - Abril. Presentación de la instancia de Clara Aldrich para la aprobación de un Hipogeo de 1ª Clase.

1909 :

Sesión del 21 - Enero. Se efectúan diversas consultas al arquitecto B. CONILL, a cerca del Cementerio Nuevo

1911 :

Sesión del 6 - Septiembre. Cesión de un solar a B. CONILL en el Nuevo Cementerio dados sus trabajos desinteresados como asesor del Ayuntamiento.

IV. 4. Relación de Expedientes sobre la construcción del Nuevo Cementerio (Archivo de Lloret de Mar)

- Expediente para la construcción de un Nuevo Cementerio 1891 - 1895 (Provincia de Gerona, Ayuntamiento de Lloret)
- Expediente de Subasta de lo m. cúbicos de pared (Junio de 1896).
- Expediente de subasta para la construcción de la Capilla del Nuevo Cementerio (1899, Ayuntamiento de Lloret de Mar) (se recogen los presupuestos presentados por Artau y el Plano de la Capilla de la Necrópolis de la Villa de Lloret de Mar (Gerona, 25 - Abril - 1899)(1).
- Expediente de subasta para la construcción y colocación de sillares en la Nueva Necrópolis de la Villa (1900)
- Expediente de subasta de dos escaleras y una pared para el Nuevo Cementerio (10 - Noviembre 1900). (Aparece el plano de la escalera central de entrada al Cementerio).
- Expediente de subasta de la puerta de hierro para la entrada del recinto (1900), obra de J. Artau.
- Expediente de Subasta de 26 nichos (20 definitivos y 6 provisionales) en la Nueva Necrópolis (1900 - Enero de 1901)
- Expediente de subasta para la construcción de la entrada al recinto del Nuevo Cementerio (1900 - 1901). (Contiene el plano de entrada al recinto católico de la Necrópolis).
- Expediente de subasta para la construcción de una verja en hierro y pared para la adecuación de la misma en el recinto del Nuevo Cementerio (1901)
- Expediente de subasta para la construcción de una verja de hierro para la entrada de la Nueva Necrópolis de esta Villa. (1901).

- Expediente de subasta para la explanación de los terrenos destinados a poner en la sección N. O. del plano general del Nuevo Cementerio de esta villa (1901 - 1902)
- Expediente de subasta, para la construcción de veinti-dos nichos definitivos en el N. O. de esta villa (1903).
- Expediente de subasta para la construcción de diez hipogeos de tercera clase y treinta y dos nichos definitivos en el cementerio N. O. de esta villa.

N O T A

1.-Entre estos expedientes se han seleccionado aquellos que podrían resultar más significativos de cara a la configuración del Nuevo Cementerio. En algunos casos sin embargo, no ha sido posible obtener reproducción de los planos, ahora bien se deja constancia de su existencia, englobandolos en el expediente de que forman parte.

IV. 5., EXPEDIENTE PARA LA CONSTRUCCION DE UN NUEVO CEMENTERIO

Ayuntamiento de Lloret de Mar (Gerona). 1891 - 1895. (1)

IV.5.1. Resumen de los acuerdos y diligencias que figuran en dicho Expediente manuscrito:

Certificado (D. José Galceran, secretario del Ayunt^o) de que ya que se halla ordenado por la superioridad que se practique la construcción de un Nuevo Cementerio por no reunir el actual las condiciones legales necesarias, considerando que la higiene y la salubridad pública reclama con urgencia esta mejora, se acuerda que se proceda con la mayor prontitud a la construcción de dicho cementerio, emplazandolo en el terreno que existe contiguo al camino rural que conduce a la Capilla de San Quirico, perteneciente a Don Salvador Bianchi, esto en el lugar del termino denominado "Mas del Ort", por reunir a juicio del Ayunt^o las debidas condiciones para este objeto. Se acuerda efectuar los tramites y diligencias correspondientes: Oficiar á la Excm. Diputación Provincial para que haga posible el envio del arquitecto provincial; nombramiento de los médicos Don Narcís Zaragoza y Agustín Roca para que emitan el informe respecto a las condiciones favorables del terreno. (11 Diciembre de 1891).

Certificado: La Junta Municipal de Sanidad con asistencia de los señores vocales... aprueba la elección del terreno sito en el lugar llamado "Mas del Bot" ya que se halla apartado de la población y de manantiales y corrientes de agua, al propio tiempo que de la dirección hacia el pueblo de los vientos reinantes (15 - Diciembre - 1891).

Certificado: De que según resulta de los Libros de Registro civil de este Juzgado Municipal, sección de defunciones, el número de estas es en total de 956 (relación según los años del 1881 al 1890), (15 de Diciembre de 1891, firma: el Juez Municipal, Domingo Vila, Joaquim Parés, secretario).

Informe efectuado por los médicos Narciso Zaragoza y Antonio Roca, sobre las condiciones que reúne el terreno destinado al Nuevo Cementerio. Dichas condiciones se considerarán buenas por lo que respecta a la orientación, características del suelo y situación. Sin embargo "A pesar de todo, y antes de concluir este informe nos permitimos el poner á la consideración" de la comisión el proyecto de construcción, aconsejando proceder a la remodelación del Viejo Cementerio, hecho que supondría un ahorro considerable de molestias e incomodidades, así como de dinero. Afirman que el Cementerio puede ser según algunos un lugar salúfero, por lo cual en gran número de capitales y poblaciones de Europa y América continúan no solo los cementerios antiguos dentro del casco de las mismas poblaciones sino que en

no pocas se construyen los nuevos, sin tener en cuenta para nada la distancia. En virtud de todo ello se aconseja la remodelación del Viejo Cementerio. (Lloret de Mar, 8 - Junio - 1892)

Acuerdo de la Excm. Comisión Provincial (Gobierno Civil de Gerona) Sección de Sanidad). En vista de la demanda de los auxilios del arquitecto provincial para cumplimentar lo dispuesto en los párrafos 2º y 7º de la regla 2ª de la Real Orden del 16 de Julio de 1888, la Comisión provincial acordó comunicar el hecho al expresado funcionario (4 - Enero - 1892).

Acuerdo de la Excm. Comisión Provincial (Gobierno Civil de Gerona, sección de sanidad). El arquitecto provincial notifica que el proyecto de Nuevo Cementerio puede autorizarlo un Maestro de Obras en la localidad, si no existe en esta un arquitecto o ingeniero (Gerona, 27 - Enero, 1892).

Certificado: El Ayuntº en Sesión y acuerdo del día 4 de Febrero de 1892 nombra al Maestro de obras Joaquim ARTAU para autorizar el plano del Nuevo Cementerio. (Lloret de Mar - 30 de Enero de 1895; firman: J. Castany, Alcalde accidental y Gerardo Font, secretario).

Certificado: El Ayuntº en sesión del día 3 de Octubre de 1894 aprobó el plano del Nuevo Cementerio el presupuesto del mismo y el pliego de condiciones facultativas para la ejecución de este, presentado por el Maestro de obras Joaquim ARTAU. (Lloret de Mar, 3 - Febrero - 1895; firman: J. Castany, Alcalde accidental, y Gerardo Font, secretario).

NOTA

- 1.- Los documentos que resumimos en este Apéndice, relativos al Expediente de Construcción del Nuevo Cementerio de 1901 a 1905, fueron recogidos y publicados en el periodico de la localidad, "El Distrito Farnense" en sus números 96, 98 y 100 editados en 1895.

Certificado (Gerardo Font, secretario) de que el proyecto de Nuevo Cementerio a que se refiere este expediente junto con la memoria y pliegos de condiciones facultativas y económicas ha permanecido expuesto al público (...) (7 - Marzo - 1895)

Certificado del minucioso examen llevado a cabo del expediente y planos del Nuevo Cementerio y "Habida consideración que el actual cementerio es insuficiente y a todas luces conforme con las disposiciones vigentes, prestarle por unanimidad la aprobación de la junta así como también aprobar el medio propuesto por el Ayunt^o para su realización en la íntima convicción de que si se esperaba a tener reunidos los fondos necesarios equivaldría á relegar al olvido una mejora de tan capital interés para la población". (10 - Marzo - 1895).

Cuadro demostrativo de las defunciones habidas desde 1872 a 1892 en la villa de Flored de Navarra con expresion de edad sexo religion y enterramiento.

Años	Defunciones.				Infancia		Total	Fol.	Observaciones.
	Cadales		No Cadales		Cadales	No Cadales			
	Vir. Menor	Vir. Mayor	Vir. Menor	Vir. Mayor	Vir. Menor	Vir. Mayor			
1872	23	22	24	26	90	38	50	58	102
1873	28	31	26	18	64	39	54	49	103
1874	13	20	8	5	44	24	50	42	92
1875	4	4	2	2	11	28	50	49	99
1876	31	28	19	15	59	34	50	43	93
1877	31	26	32	27	60	56	63	53	116
1878	18	32	20	29	55	44	58	61	99
1879	18	39	22	15	67	37	50	54	104
1880	17	24	26	22	61	38	53	46	99
1881	22	27	19	19	59	30	41	46	87
1882	20	30	26	22	59	43	50	52	102
1883	21	26	25	22	58	36	46	48	94
1884	17	33	20	18	48	40	37	51	88
1885	34	37	27	31	69	60	61	68	129
1886	26	30	19	20	60	39	49	50	99
1887	27	29	16	24	63	33	43	55	96
1888	24	41	11	15	65	26	35	56	91
1889	25	21	19	22	50	35	40	43	86
1890	20	22	21	11	49	35	41	45	84
1891	26	31	19	20	53	47	49	57	100
1892	26	31	19	20	52	46	47	53	100

Nota: En el presente se ha dado un abate de 20 años a las defunciones ocurridas en el mes de Agosto de 1872.

Nota: En las defunciones ocurridas en el mes de Agosto de 1872 se ha dado un abate de 20 años a las defunciones ocurridas en el mes de Agosto de 1872.

total

IV. 5. 3. PROYECTO DE NECROPOLIS PARA LA VILLA DE LLORET DE MAR

Memoria Descriptiva.

Resumen de los aspectos más significativos del Documento:

Referencia al acuerdo de construcción del Nuevo Cementerio (11 - Diciembre - 1891), dada la inadecuación del existente a las condiciones legales exigidas, a la práctica del reconocimiento del terreno, solicitud de opiniones sobre el particular del Cura-párroco y de los Doctores sres Zaragoza y Roca....

Dada la situación topográfica de la Villa a la cual se destina la obra en proyecto, situada a orillas del mar circundada de este a Norte y gran parte del Oeste por una cordillera, suficiente para protegerla de los vientos que de dicho cuadrante pueden proceder, teniendo en cuenta las peculiaridades del terreno, y no siendo posible el emplazamiento del Cementerio en otros puntos, estudióse la situación en una pequeña estribación situada al Norte - Oeste de la Villa en donde existe un terreno propicio de D. Salvador Bianchi, que reúne las condiciones más apropiadas a los intereses de la obra.

El terreno se halla situado a mil veinte metros de la población, siendo el curso actual de la misma de tres mil doscientos catorce habitantes con tendencia a la disminución, dada el modo de ser de la villa a la que se destina el proyecto pues careciendo esta de vida propia por no verse implantada en ella ninguna industria, ser casi nula su agricultura desaparecido lo que en sus buenos tiempos constituía su riqueza esto es la navegación de altura la construcción naval y comercio con América, nesultita, dada la tendencia a la disminución de la población la retificación del hecho mediante consulta de los censos.

"Nos concretaremos por tanto al Censo actual para la distancia del emplazamiento de la obra de que se trata por venir comprendido dicho terreno y con exceso dentro el radio presente en el último caso de la disposición octava regla primera de la citada Real Orden de diez y seis de Julio de mil ochocientos ochenta y seis.

Estando situado el terreno que elegimos á una altura sobre el nivel del mar de cincuenta y un metros y en la parte Norte-oeste como llevamos expuesto de la población será lo suficientemente ventilado sin que los gases que procedan de la putrefacción cadaverica desprenderse puedan se dirijan casi en ninguna ocasión hacia el casco poblado puesto que únicamente el viento del Norte-Oeste podría verificarlo y como el precedente de dicho cuadrante raras veces reina durante el año hace esta constancia que aceptemos dicho terreno en cuanto a este

particular atañe para el emplazamiento pero puesto con preferencia a los demás que se han estudiado (...)

La cifra consignada de mortalidad podemos afirmar descenderá como consecuencia lógica del descenso que experimenta el censo de población esto sin tener en cuenta lo que mejoran con las reedificaciones y acertadas disposiciones de Policía Urbana las condiciones higiénicas de la localidad.

Dada la posición topográfica del terreno y su accidentación como se observa por el plano de emplazamiento y demás hemos creído acertada la distribución de dicho terreno con arreglo al adjunto proyecto en la seguridad de que con dicha distribución vendremos á atender ó subvenir a las diferentes necesidades propias del uso á que se destina dejando espacio suficiente para enterramientos comunes, para enterramientos particulares de primero y segundo orden, para panteones así mismo de mayor y menor importancia no olvidando tampoco el necesario y decoroso espacio para enterramientos civiles.

Los espacios A. B. C. D. F. G. destinados a enterramientos comunes los cercamos por las series de enterramientos particulares proyectados facilitándoles paso por el lado de los enterramientos que en los chaflanes proyectamos cerrados por una verja.

Consta la extensión superficial que se proyecta edificar de siete mil cuatrocientos cuarenta y un metros ochenta y seis decímetros de los cuales cincuenta y un metros cincuenta y seis decímetros son procedentes del predio lindante que se añaden al terreno citado del Sr. Bianchi para rectificar la aliniación en dicho puesto y como consecuencia de dicha rectificación la de los enterramientos particulares contiguos siendo la restante superficie la que mide la finca sobre la cual tratamos de emplazar nuestro proyecto.

La superficie total queda dividida en la siguiente forma según espresa el adjunto proyecto y a los servicios a que se destina la otra plazuela de ingreso, dependencias indispensables al mismo como son portería, despacho local para el Juzgado Sala de autopsias depósito de cadáveres y depósito de efectos todo contiguo a la puerta principal además de su correspondiente Capilla estando esta dispuesta de manera que el celebrante lo hará siempre como en lo posible debe ser frente á Oriente por estar allí la cuna del Catolicismo.

En atención a la poca importancia de la población para la cual proyectamos dicha obra dado su reducido censo á los pocos fondos disponibles para la construcción de la misma poca probabilidad en procurarlos mayores para dejar terminadas todas las dependencias que podría reunir para el perfecto servicio del local como en población de más importancia suprimamos la habitación del Capellán y empleados del cementerio de que se hace mérito en la disposición septima de la antes citada R. O. de mil ochocientos ochenta y seis todo en obsequio de la economía

en la ejecución del proyecto.

Dentro la superficie descrita proyectamos enseguida de traspasar la puerta principal un paso central de cinco metros veinte centímetros de latitud que desde la dicha puerta principal se dirige á la Capilla á derecha e izquierda de dicho paso y contiguo a la dicha puerta se proyectan dos vías de tres metros de latitud que circundando toda la superficie facilitan paso a los departamentos en que dividimos el terreno mientras que á la mitad de la longitud del paso central y asimismo a derecha e izquierda, proyectamos otras dos de la misma latitud, que lo cortan diagonalmente y en el centro del de la izquierda y paralelo al central otra vía cortando diagonalmente a la últimamente citada en dicho punto se producen en las series de enterramientos particulares proyectados dos angulos agudos y dos oblicuos en los cuales chaflanados proyectamos cuatro sepulturas y paso a los enterramientos comunes como se observa en el proyecto.

De una manera idéntica utilizamos los angulos del perimetro y demás producidos en el proyecto emplazando en ellos sepulturas de mayor o menor capacidad según resulte de los mismos logrando con ello dar mayor aspecto a los dichos evitando el mal efecto que producen los angulos.

Contiguo al paso central y á ambos lados del mismo proyectamos igualmente como se observa en el proyecto una serie de sepulturas las que quedan separadas por otro paso de menor latitud que los anteriores de otras sepulturas que de primer orden se proyectan a ambos lados de los mismos y asimismo otras dos de la misma categoria á ambos lados de la Capilla.

Los espacios cerrados por las varias series de enterramientos particulares y sepulturas de mayor importancia y panteones que se proyectan señalados de letras A. B. C. D. F. y G. miden en junto una extensión superficial de dos mil veinte y tres metros treinta centímetros distribuidos en la siguiente forma
 a. trescientos treinta metros ochenta y nueve decímetros B. doscientos cuarenta y ocho metros con veinte y siete decímetros C. ciento setenta y dos con setenta y seis D. doscientos treinta y nueve con noventa y cuatro F. quinientos diez y nueve con treinta decímetros G. quinientos doce con catorce.

Siendo los enterramientos ordinarios por termino medio anual en adultos y menores de treinta y ocho con veinte y cinco centimos se ha fijado de superficie para cada uno en general dos metros sin distinción de mayores ni menores superficie más que suficiente por las razones expuestas (...)

Dedicamos igualmente en todo el recinto una superficie destinada á enterramientos particulares de mil quinientos trece metros (...)

Para Panteones y a' ambos lados del Paseo Central y Capilla destinamos una superficie de cuatrocientos setenta y nueve metros treinta y dos decímetros y para otros de importancia más secundaria distribuidos en los chaflanes proyectados y otros distribuidos entre los primeros y el citado paso central asignamos

una superficie de ciento ochenta y nueve metros lindante con el Paseo Central que al plano aparece señalada de letra U. la que destinamos también al mismo objeto ó sea para emplazamiento de panteones.

La Capilla proyectada mide un area de cincuenta y nueve metros cuarenta decímetros y en junto trescientos dos metros con setenta decímetros todas las demás dependencias ó sean Juzgado, porteria, sala de autopsias y depositos proyectados.

Para atender a los enterramientos de los que fallezcan fuera de la I. C. si bien son muy contados los casos en la actualidad no por eso ha de encontrarse desprevenido su poco numero y para lo que ocurrir pudiera destinamos a dicho servicio quinientos diez metros superficiales de los cuales eliminamos cuarenta y ocho para dedicarlos a enterramientos de párvulos no bautizados pues si bien son puramente civiles no por ello debemos confundirlos con los que hayan adjurado de la Religion católica.

Todos dichos locales sí bien forman una sola edificación con el cementerio Católico se hallan completamente separados entre sí con sus puertas de acceso asimismo independientes y la restante superficie sobre la cual se trata de emplazar la obra que venimos reseñando la ocupa la plazuela proyectada, paredes de cerca y de separación de los bien distintos locales (...).

Resumiendo todo lo contenido en la presente memoria (...) que el proyecto sea factible dada la naturaleza de la población a que se destina opinamos que con los datos expuestos, planos condiciones facultativas y económicas habrá lo suficiente para formar pleno concepto del proyecto que acabamos de describir. "

(Lloret de Mar, 30 - Septiembre - 1894)

El Maestro de Obras
Joaquim Artau (firma).

	Indemnizacion del terreno - - - - -	1500	"
Excavaciones	Por las excavaciones de todos los cimientos del perímetro y divisiones 412 metros longitud, 1 metro profundidad y 0'50 espesor, 206 m ³ a 1 peseta metro -	206	"
	Por las excavaciones de los cimientos de la Capilla 42 metros longitud 2'00 profundidad y 0'50 anchura 43 metros cubicos a 1 peseta - - - - -	43	"
	Por las idem de las paredes de la Administracion y demas 52 metros longitud 0'60 profundidad y 0'40 ancho o grueso 12'48 metros cubicos a 1 peseta uno - - - - -	12'48	"
Compufteria	Por la construccion de todos los cimientos contenidos en el proyecto 268'48 metros a 0'50 pesetas uno - - -	2222	58
Compufteria	Por la construccion de las paredes de cerca y reparacion, tal como se halla proyectado 412 metros longitud 3 metros altura 0'40 espesor, 496'40 metros cubicos a 0'50 pesetas uno - -	4202	40
Fabrica de ladrillos	Por las paredes de la Administracion y demas dependencias contiguas expresadas en el proyecto 52 metros longitud, 4 metros altura, 0'15 espesor una y zigzag	3136	46

Por 31 20 metros cubicos a 25 pesetas
uno - - - - -

780

Por las paredes de la Capilla 24 me-
tros longitudud, 0 30 grueso. 4 metros al-
tura, 10 80 metros cubicos a 25 ptas uno

1020

Por la cubierta de la misma 15 00 x
4 00 metros 105 metros superficiales
a 2 25 uno - - - - -

441 25

Por 380 metros superficiales que van
de la cubierta de todas las depen-
dencias de Administracion y demas
a 2 25 pesetas uno - - - - -

1015 "

Por el embaldosado de las dependen-
cias anteriores 380 metros superficia
les a 3 80 pesetas uno - - - - -

1420 "

Revoados - Por 297 metros superficiales revo-
cados y embucidos de todas las de-
pendencias e Iglesia a 1 25 pesetas
uno - - - - -

295 25

Carpinteria - Por 45 vigas de 5 metros termino
Cerrajeria - medio de longitudud para cubrir la
y demas - Administracion y demas a 4 pesetas
una - - - - -

180

Por la puerta de la Iglesia con sus
herrajes - - - - -

70 "

Por tres marcos y puertas inte-
riores para las dependencias del
Ingeniero portera y demas a 2 80 pesetas

Por cinco puertas interiores para las mismas a 25 pesetas una con sus herrajes y pintado - - - - -	50	"
Por cinco ventanas, así mismo con sus herrajes, vidrios y pintado a 28 pesetas una - - - - -	140	"
Por una puerta hierro para la principal con tres llaves convenientemente pintada - - - - -	270	"
Por dos idem para la entrada al recinto civil y de parvulos a 115 pesetas una con dos llaves y convenientemente pintadas - - - - -	230	"
	16819	95

Ordene este presupuesto a la cantidad de catorce mil ochocientas diez y nueve pesetas noventa y seis céntimos.

Lo certifica en Madrid 30 de Septiembre 1894

El M. de O. de Obras
 Joaquín Esteban

IV. 5.5. Condiciones facultativas que deben regir en la ejecución de este proyecto.

Transcripción (Documento manuscrito):

Se construirán las escabaciones para los cimientos escalonados en la forma que indica el Director o encargado de la obra con la profundidad y anchura descritos, siendo la primera de dichas dimensiones variable en más o en menos, según lo exijan las condiciones del terreno observándose iguales reglas en todas las que deban practicarse.

El relleno en todos los cimientos en general será de mampostería ordinaria ligeramente hidráulica.

Las paredes que cercan el local y las que lo subdividen serán de mampostería ordinaria revocada toscamente por ambos paramentos.

Toda la fabrica de ladrillo será revocada y enlucida exteriormente.

La cubierta de la Iglesia, administración y demás dependencias estará formada por tres gruesas de rasillas sumidas con cemento.

Las tierras que resulten de las escabaciones que se practiquen se dejarán en el mismo local y punto que indique el Director ó encargado de la obra para regularizar las partes que sea conveniente.(...)

Todos los materiales sean de la clase que fueren, serán de buena calidad, desechándose los que así no resulten así como la manipulación y mano de obra bien acabada.

Lloret de Mar 30 septiembre 1894

El Maestro de Obras

Joaquim Artau.

IV. 6. EXPEDIENTE DE SUBASTA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA CAPILLA DEL NUEVO CEMENTERIO (Año 1899).
Ayuntamiento de Lloret de Mar (Gerona).

IV.6.1. Resumen de los acuerdos y diligencias del Ayuntamiento, que figuran en dicho Expediente manuscrito:

Gerardo Font, secretario del Ayunt^o, certifica que las reformas introducidas en el proyecto de la Necrópolis y las que se pretendían introducir seguidamente fueron aprobadas por el señor arquitecto provincial. Se acuerda vista la necesidad de una pronta inauguración, se encarga a el Maestro de obras Señor ARTAU presente el proyecto de Capilla y presupuesto de la misma y además los proyectos y presupuestos de los hipogeos de segunda y tercera clase a fin de estudiarlos y sacarlos cuanto antes a subasta. (18 - Marzo - 1899).

Certificado del acuerdo de ampliación de 16 de Marzo por el que se encomendó al maestro de obras Señor Artau la formalización del proyecto y presupuesto de la Capilla del Cementerio e hipogeos de 2^a y 3^a clase en el sentido de que también formalice el proyecto y presupuesto del local destinado a portería (8 - Abril - 1899).

Certificado de la presentación en el consistorio de hoy el proyecto de Capilla del Nuevo Cementerio y presupuesto de la misma habiendo acordado que en el interín no haya más fondos disponibles se limita su construcción a lo más puramente indispensable, o sea sino las molduras y el revocado exterior, de manera que quede la Capilla escueta. Se designa a D. Joaquim Serrahima y a D. José Passapera como vocales que junto al Sr. Alcalde estudien las condiciones económicas que deberá regir el contrato una vez realizada la subasta. (27 - Abril - 1899).

Acto de Subasta. En la Villa de Lloret de Mar (18 de Junio de 1899). Constituidosen el salón de la Alcaldia los señores D. Agustín Cabañas Alcalde presidente y los concejales D. Agustín Pons Suris y D. Joaquim Serrahima Sureda... se abre a las diez y media de la mañana la Subasta para adjudicar al mejor postor la construcción de la Capilla del Nuevo Cementerio. Presentación del pliego de condiciones por parte de D. Juan Soliguer que se compromete a efectuar las obras por el precio total de "cinco mil quinientas cuarenta y cinco pesetas sesenta centimos". Se acuerda adjudicar dicha subasta al relatado albañil, dando por terminado el Acto. (firman: Agustín Cabañas, Joaquim Serrahima, Agustín Pons, Juan Soliguer y Gerardo Font, secretario).

Documento en que Juan Soliguer toma a su cargo la construcción de la capilla del Cementerio comprendiendo albañilería, carpintería, cerrajería y pintura por la suma total de cinco mil quinientas cuarenta y cinco pesetas sesenta centimos. (Lloret de Mar, 18 - Junio - 1899).

Certificado: D. Juan Soliguer ha terminado las obras que en concepto de contratista debía construir en la capilla del Cementerio de conformidad a la condición primera del pliego de la Subasta. Se efectua la recepción provisional, con un plazo de cinco meses para la definitiva. (24 - Noviembre- 1899).

Acta de la Recepción provisional (24 - Noviembre - 1899). Examen de las obras de la Capilla por parte de Sr. Alcalde, de los concejales Enrique Sala y D. Juan Deulofeu, y además de D. Joaquim Artau director del mencionado cementerio y D. Juan Soliguer contratista de la Capilla. Obras halladas conformes.

Certificado de la aprobación en Acta de la sesión celebrada por el Ayunt^o en 23 de Diciembre de 1901: "Y a proposito del Nuevo cementerio y con el fin de evitar el cual efecto que procede á la visita de los que á él concurren el que la Capilla no esté del todo concluida, se acuerda que tan luego las heladas lo consientan se proceda por el contratista a dotar la parte exterior de las paredes, de las molduras que se indican en el proyecto y al revocado y enlucido de las mismas, así como á la construcción de la Sacristia". (20 - Marzo - 1902).

Certificado se dió cuenta al consistorio de que los sucesores de D. Juan Soliguer habían terminado las obras que faltaban construir para la total construcción de la Capilla del Nuevo Cementerio y la sacristia adjunta á ella, acordandose se procediese a la recepción de las mismas. (20 - Abril - 1903).

Acta de Recepción: (s 30 de Abril de 1903) La comisión especial del Cementerio con el Maestro director y la representación del contratista y después de haber examinado las obras de conclusión de la Capilla y sacristia... se accede a su admisión.

Ull. Ull. de las Ceras que se proyectan construir
para la Capilla del Nuevo Cementerio

Capilla

Metros		Descripción	Cienos		Total	
Mts	Cms		Mts	Cms	Mts	Cms
20	26	Metros cubicos de escabancines	1	50	20	41
204	29	Metros cubicos de mamposteria	10	20	263	70
58	60	Metros cuadrados de tejado	4	50	387	
64	50	Metros cuadrados de bóvedas	6			
		Construccion de cuatro pilares y dos arcos tal como está en el plano			115	
244	75	Metros cuadrados de revocado y enlucido		70	171	32
171	28	Metros cubicos de Terraplen para la Capilla		75	128	46
109	54	Metros cuadrados enladrillado con baldosas de Fornells de 0'25 de lado	3	15	245	05
27	60	Metros lineales de caneria de barro	1	50	41	40
		Construccion de tres gradas de las dimensiones que constan en el plano con ladrillos y sus correspondientes cimientos de mamposteria			48	30
308	50	Metros cuadrados de revocado y enlucido con mezcla de mortero y cemento	2	10	647	75
19	20	Metros lineales de caños (vulos turquesada) para desagüe del tejado	1	75	33	60
27		Metros lineales de cornisa del tejado	2	75	74	25
		Dejar las fachadas tal como consta en el plano viniendo a cargo del con Frabista todo lo de barro			250	
		Por las vigas de hierro de 0'10 altura para la sacristia			85	
33	90	Metros cuadrados pared ladrillo de 0'15	3	25	120	17
15	50	Metros cuadrados laterales de Fcs gruesos y callas de Fornells	5		93	
10		Metros cuadrados de bóveda de dos arcos				
		Suma y sigue			4.918	46

Suma anterior

501 uno de varilla y uno de ladrillo grueso

5 50

4912 46

5 - 10 metros lineales de cornisa para las fachadas
de la sacristía

1 25

6 35

Suma

4973 71

Carpintería

Un caballete para el tejado de 5^o metros de
largo por 3^o de alto y 3^o de grueso

52

catóricas vigas de tejado de 3^o de largo

112

Seenta y dos Travesaños (vulgo llantas) 2^o de largo

38

Trabajo manual de colocar los Travesaños (vulgo
de enllatar y clavar)

20

Una puerta para la fachada principal con pa-
tigas y molduras correspondientes

160

Dos ventanas con sus correspondientes mar-
cos y vidrios de 3^o x 2^o para las fachadas
laterales

85

Una puerta con su marco para la entrada
de la sacristía

32

Dos ventanas para la sacristía

30

Suma

529

Cerrajería

4 - Cuatro ejes de la puerta principal con sus cor-
respondientes tornillos

28

3 - Tres cerrojos para la portilla con sus tornillos y ce-
rradura

17

2 - Dos balancos y sus tornillos

3

2 - Dos cerrojos para las ventanas de la capilla

2 90

4 - Cuatro balancos y tornillos

1 25

3 - Tres cerrojos para la puerta de la sacristía y la
cerradura

3 75

Suma anterior	55	30
Cuatro vitrales para las ventanas de la sacristía	1	.
Cuatro bancas y sus bancos	1	30
Suma	57	60

Pintura

Pintar las fachadas, puertas y ventanas de la capilla	60	.
---	----	---

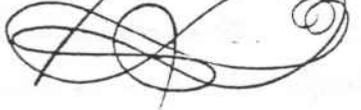
Resumen.

Albanilería	4979	71
Carpintería	529	.
Cerrajería	57	60
Pintura	60	.
Suma Total	5626	31

Gerona 25 Abril de 1899

El Maestro de Obras

Doquim Fortan



10 N. 11

Presupuesto de las obras de la Capilla
 del Nuevo Cementerio tal como por el momento intenta construirlo
 el Ayuntamiento

	Unidad	Total	
<u>Albanileria</u>			
26 26	Metros cúbicos de excavaciones para los cimientos	1 50	30 41
26 29	Metros cúbicos de mampostería ordinaria	10 20	2.083 75
27 60	Metros cuadrados de Tejado	4 50	263 70
28 20	Metros cuadrados de bóveda	6 .	387 .
	Construir cuatro pilastras y dos arcos como está indicado en el plano		115 .
29 90	Metros cuadrados de revocado y enlucido del interior de la Capilla	70	129 15
29 28	Metros cúbicos de Ferraplen para la Capilla	75	128 46
28 20	Metros cuadrados de enladrillado con baldosas de 0'25 de lado cuadrado de Fornells para el interior de la Capilla	3 15	120 33
27 60	Metros lineales de cañería de barro para desagüe del Tejado	1 50	41 40
29 20	Metros lineales de tortugada para desagüe del Tejado de la Capilla	1 75	35 60
27 .	Metros lineales de cornisa de Tejado sin revocar ni enlucir	2 .	54 .
28 25	Metros lineales de cornisa para las fachadas sin revocar ni enlucir	1 "	40 25
			<u>3427 05</u>

Carpinteria

Todo lo que consta en el Presupuesto general menos la carpinteria referente a la Sacristia ----- 467

Cerrajeria

Todo menos lo que consta en el Presupuesto general menos lo referente a la Sacristia ----- 52 20

Pintura

Pintar las puertas y ventanas de la capilla

25

Resumen

Obras de albanileria

3427

Carpenteria

167

Cerrajeria

52

pintura

25

Suma

3971

Gezora 25 Abril de 1899
El Maestro de Obras
Domingo Artao

IV. 6.3. Condiciones Facultativas que deben regir la ejecución de las Obras de la Capilla y Portería del Nuevo Cementerio.

Transcripción (Documento manuscrito):

Para la mampostería ordinaria se empleará la piedra de la cantera que existe en la finca de D. Salvador Mataró conocida por Manso Aubá, la cal de Gerona, la arena de buena calidad y la mano de obra bien dejada.

Los ladrillos, racillas y tejas del país que sean necesarios para la obra han de ser bien cocidos.

Los canales del tejado y racillas de debajo de las tejas han de ser de Fornells y las cubiertas del tejado de tejas del país.

El mortero para paredes y rebocados y enlucidos se hará con material de primera calidad con cal de Gerona.

La bóveda de la Capilla se construirá con racillas de Fornells los dos primeros gruesos y el tercero con racillas del país colocando estas con mezcla buena de cemento y arena del Mar.

Los arcos de debajo de la bóveda se construirán con ladrillos del país y mezcla de cemento y arena del Mar.

Todos los dinteles superiores de las aberturas se construirán con racilla y ladrillos del país y mezcla buena de cemento y arena.

Las soleras se construirán á tres gruesos de racillas de Fornells colocadas con buena mezcla de cemento y arenas del Mar.

Se harán los estribos necesarios para la bóveda de la Capilla con cemento y arena poniendo unos tabiques de ladrillo de canto para la mayor solidez.

Los enladrillados se harán de baldosas de 0,25 de lado de Fornells colocados con mortero semi - hidráulico.

La bóveda de la sacristía se construirá con un grueso de racilla del país y una de ladrillo grueso con mezcla de cemento y arena.

Todos los ladrillos y racillas del país que se aplacarán en las fachadas deberán ser bien cocidos y colocados con mortero y cemento.

Se empleará el mortero de revocado de fachadas semi - hidráulica:

Los materiales que se empleen serán de las procedencias indicadas y la mano de obra bien acabada rechazándose las que no reúnan tales condiciones

Todo el maderamen que da al exterior será de melis.

Gerona 25 - Abril de 1899. El Maestro de Obras
Joaquim Artau.

IV. 7. PROYECTO DE ENTRADA A LA NUEVA NECROPOLIS.

IV.7.1. Resumen de los tramites y diligencias efectuados.

Certificado (Gerardo Font, secretario) de dado lo avanzado de las obras en la Capilla, la inauguración del cementerio podía ser cercana, se encargó al Maestro de obras D. Joaquim Artau que estudiará y formalizará el plano ó proyecto de entrada al recinto Católico de la referida Necropolis. Notificado lo cual, el Sr. Artau formalizó dicho proyecto presentado en el Ayunt^o el dia 14 de Diciembre. La corporación Municipal decidió sacar a Subasta la puerta de hierro de la entrada de que antes se ha hecho mérito. (Lloret de Mar, 20 - Septiembre - 1900).

Certificado de la presentación del pliego de condiciones para la subasta de la puerta de hierro al recinto Católico del Nuevo Cementerio, el presupuesto y condiciones técnicas. (18 - Octubre - 1900).

Certificado del acuerdo de sacar a subasta la puerta de hierro y consiguiente exposición de las condiciones durante plazo de diez dias, sin producirse reclamación alguna (3 - Noviembre de 1900).

Subasta (Lloret de Mar, 22 de Noviembre de 1900) para la construcción de la puerta de hierro de entrada al recinto católico, Se presentaron tres proposiciones distintas: la de Pedro Schilling, Narciso Paltré cerrajeros de la localidad y la de D. Luis Grau, cerrajero de Blanes. Los dos primeros presentaron una propuesta igual. uno y otro se comprometen a construir la obra por la cantidad de "setecientas cinco pesetas y cinco centimes y en el plazo de treinta y cinco dias".

D. Luis Grau se compromete en su propuesta a verificar la puerta objeto de esta subasta por la suma de quinientas cincuenta pesetas" dentro del plazo y demás condiciones que se desean. Se acuerda por unanimidad conceder la subasta al mejor postor D. Luis Grau.

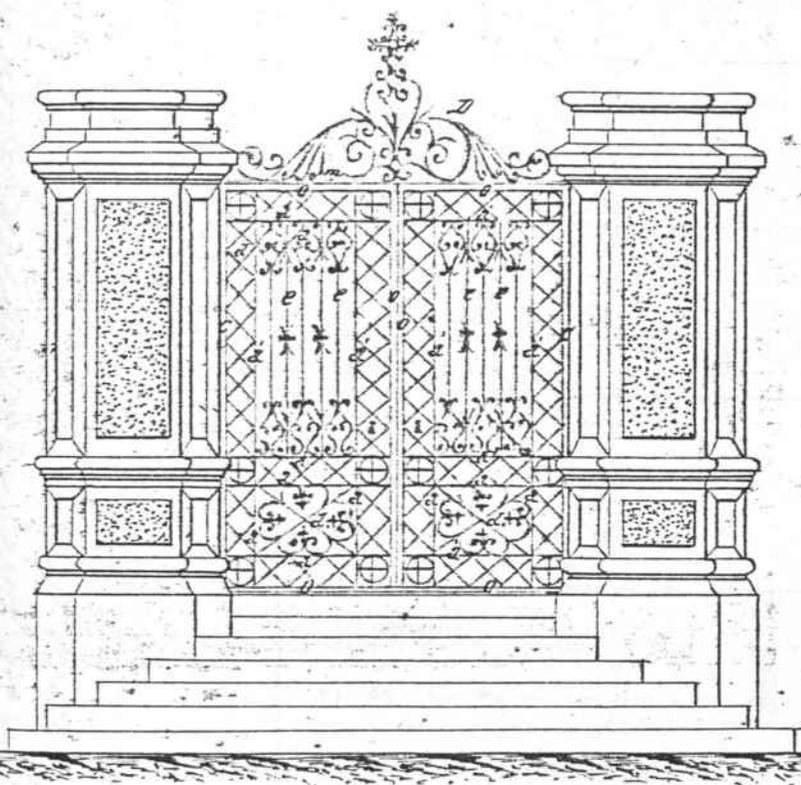
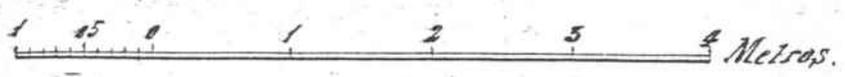
Certificado de la notificación del Señor Presidente al consistorio de que el contratista D. Luis Grau había no tan solamente concluido la puerta de hierro para el Nuevo Cementerio, si también la había conducido a la Necrópolis, por lo que se practicará su recepción y admisión (18 - Enero - 1901).

Acta de Recepción (Lloret de Mar, 21 - Enero - 1901) firmada por Joaquim Artau, Agustín Cabañas, Luis Grau, Juan Deulofeu, José Botet, y Gerardo Font, secretario)

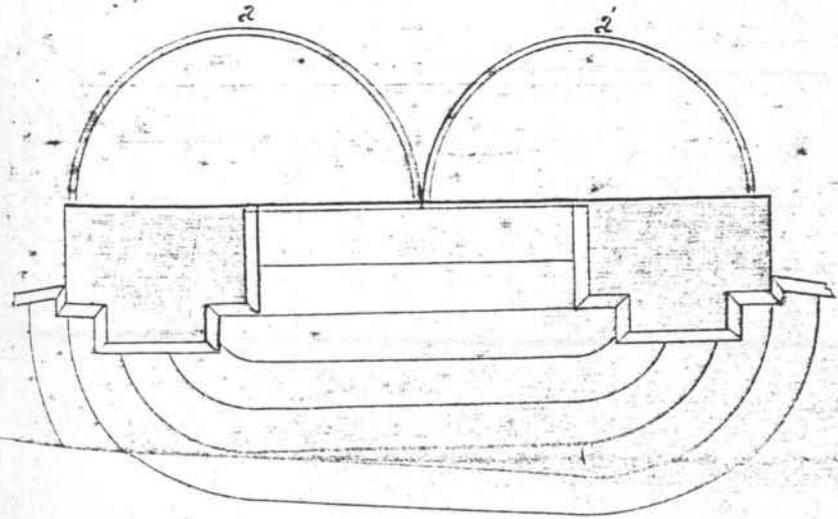
Plano de la puerta de hierro para la entrada
al recinto Católico de la Villa de Loreto de Mar. 422

(IV. 7. 2.)

Escala de 1 por 50



Planta.



Gerona 1 Octubre de 1900.
El Maestro de Obra
Eusebio Gil

Presupuesto de la puerta de hierro para la entrada al recinto Católico de la Villa de Laredo de Mar.

Metros cuadrados	Letras	Espesor en milímetros	Ancho en milímetros	Ángulo de los lados iguales en milímetros	Espesor del ángulo en milímetros	Anteado en milímetros	Total	Precio por un kilo con mano de obra	Puestos
6'20	C.	33	33				59'77	1'50	10
11'00	A.	16	33				49'08	"	12
22'00	A.	12	33				71'98	"	10
10'20	A.	6	23				82'06	"	10
12'80	C.					18	25'24	"	25
2'80	m.			50x50	9		19'86	"	27
5'00	hallaón					16	46'9	"	7
8'20	arcos e	12	33				26'83	"	40
25'00	A.	12	30				105'17	"	107
Suma							442'77	Suma	463

Los hierros y una cerradura - - - - -
Los muelles por bajo las puertas - - - - -
Los muelles por encima de las puertas - - - - -
Los arcos pintura al óleo lapinera con mini y la segunda con negro. - - - - -

Acome 1 de octubre de 1900.
El Maestro de Obras



Suma a pagar

IV. 7. 3. Condiciones Facultativas que deben regir en la ejecución de la puerta de hierro para la entrada del Nuevo Cementerio.

Transcripción (documento Manuscrito):

Todo el hierro será forjado de primera calidad y la mano de obra bien dejada desechándose el que no reúna las debidas condiciones.

Para la construcción de la puerta se rejirán con el plano y para los gruesos del hierro con los que están indicados en el presupuesto.

Las puertas se pintarán a dos manos al óleo, una de mini y otra de negro,

Gerona, 1º de Octubre de 1900

El Maestro de Obras.

Joaquim Artau.

IV. 8. EXPEDIENTE DE SUBASTA DE DOS ESCALERAS Y DE UNA PARED PARA EL NUEVO CEMENTERIO (Año 1900).

IV. 8.1. Resumen de los tramites y diligencias:

Certificado del encargo a J. Artau del proyecto y pliego de condiciones para la realización de la escalera de la entrada principal y la central del Paseo, así como de la pared que va del hipogeo de 1ª clase nº 1 al hipogeo nº 1 de 3ª clase (zona Noroeste de la Necrópolis).

Se acuerda que las gradas de la escalera sean de piedra artificial de las llamadas de granito. (4 - Noviembre - 1900).

Certificado de la presentación del pliego de condiciones para la construcción de la escalera y redacción del pliego de las condiciones económicas (15 - Noviembre - 1900)

Certificado No se produce reclamación alguna sobre el acuerdo de sacar las obras a subasta (6 - Diciembre 1900)

Acta de Subasta (Lloret de Mar, 17 - Diciembre - 1900). El único pliego presentado fue el del albañil José Gallart el cual se compromete a realizar las obras por el precio total de "mil cien pesetas". Se acuerda por unanimidad adjudicar la Subasta a dicho albañil.

Certificado de la correspondiente Subasta (31 - Diciembre - 1900)

Certificado: El Sr. Presidente da cuenta al consistorio de que el contratista D. José Gallart ha terminado las obras que mediante Subasta le fueron adjudicadas para la construcción en el Nuevo Cementerio de dos escaleras la de la entrada y la del Paseo central y una pared de contención de tierras y para la construcción de veinte nichos definitivos y seis nichos provisionales. Se acuerda se proceda a efectuar la recepción provisional de las obras. (23 - Marzo - 1901)

Certificado de la reunión en la Alcaldía al objeto de proceder a la recepción de las obras (23 - Marzo - 1901).

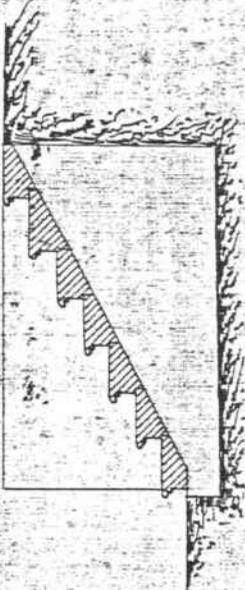
Acta de recepción (Lloret de Mar, 26 - Marzo - 1901)

IV. 8. 2.

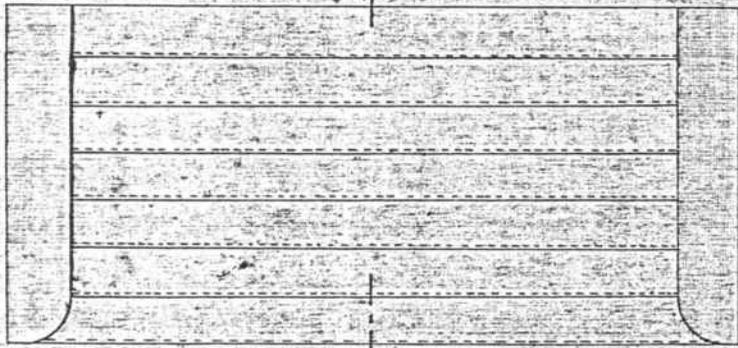
Plano de dos escaleras para el
Nuevo Cementerio.
Escala de 1 por 50.



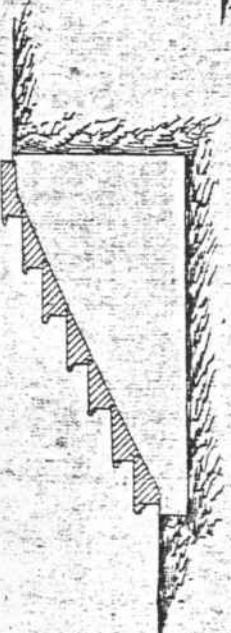
Escalera central. frente Capilla.
Planta.



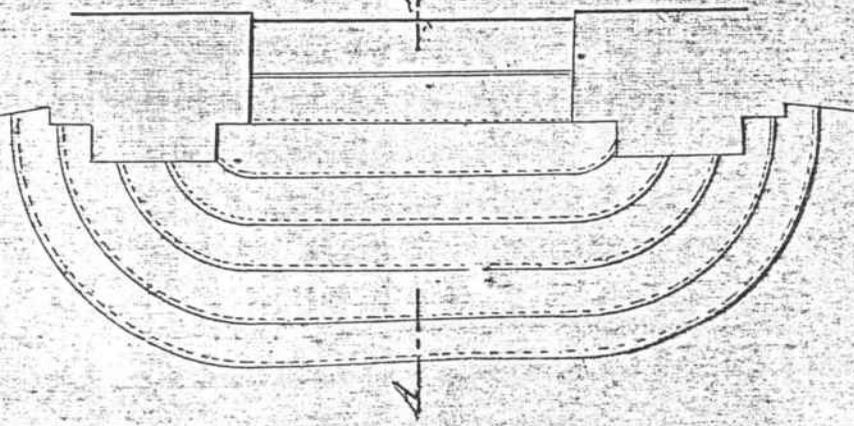
Seccion C.D.



Escalera principal. Entrada.
Planta.



Seccion A.B.



Gerona 10 Noviembre de 1900.

El Maestro de Obras.

Joaquín Artés

Presupuesto de los escaleras y de una
pared para el Museo Comunitario

Metros		Precio unitario	Total Pesos	Cts
1.2	Metros cúbicos escabacion de la escalera principal	1 50	6	37
1.6	Metros cúbicos mamposteria escalera principal	10 20	55	68
1.0	Metros lineales de escalones junto transporte y colocacion para la escalera principal	11 25	354	37
1.5	Metros cúbicos escabacion, escalera entrada al paseo central	1 50	19	87
1.7	Metros cúbicos mamposteria, escalera central	10 20	80	27
1.8	Metros lineales de escalones, junto el transporte y colocacion, para la escalera central	11 25	313	42
1.5	Metros cúbicos escabacion para las paredes de las extremas de la escalera central	1 50	1	87
1.74	Metros ^{cúbicos} mamposteria para las paredes de las extremas de la escalera central	10 20	38	14
1.22	Metros cuadrados de rebocado y pintura de las paredes, escalera central	1	3	22
1.20	Metros cúbicos escabacion para el paseo de entrada a los Hipojecos de segunda clase	1 50	37	80
1.60	Metros cúbicos escabacion para la pared de contencion de tierras desde el Hipoyeco de 2° clase al Hipoyeco de 3° clase	1 50	39	90
1.10	Metros cúbicos de mamposteria para la pared de contencion de tierras desde			

Metros

Total
Pesetas

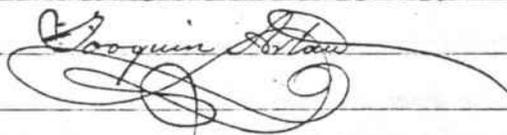
16.65	Metros cuadrados por sobre la pared de contención de tierras: de enladrillado de racillas de Tormell: cotizadas con mortero y cemento	2.85	47
74	Metros cuadrados de rebocado con mortero y cemento para la pared de contención de tierras	80	64

Suma Total

1508

Gerona 10 Noviembre de 1900.

El Maestro de Obras.



IV.8.4. Condiciones facultativas que deben regir en la ejecución de las obras de dos escaleras y de una pared para contención de tierras en el Nuevo Cementerio de la Villa de Lloret de Mar.

Transcripción (Documento manuscrito):

La pared para contención de tierras de Hipogeo de 2ª a Hipogeo de 3ª la escalera central y la escalera principal seran de piedra artificial granito pequeño.

Las escaleras se colocaran en la forma y demensiones del proyecto como tambien el maciso de manposteria.

Para la manposteria ordinaria se empleará la piedra de la cantera conocida por Manso Aubá , la cal de Gerona, la arena de buena calidad y la mano de obra bien dejada.

Las racillas para enladrillar el sobre paredes será de Fornells y se colocaran con mortero y cemento.

Los rebocados se haran con mezcla de mortero y cemento

Todos los materiales que se empleen serán de las procedencias indicadas y la mano de obra bien acabada desechandose las que no reunan tales condiciones .

Explanación del Paseo de entrada a los Hipogeos de 2ª clase.

Gerona, 10 Noviembre de 1900

El Maestro de Obras

Joaquim Artau.

IV. 9. EXPEDIENTE DE SUBASTA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA ENTRADA AL RECINTO CATOLICO DEL NUEVO CEMENTERIO (Año 1900 - 1901).

Ayuntamiento de Lloret de Mar (Gerona).

IV. 9. 1. Resumen de los tramites y diligencias:

Certificado de que se efectuó el encargo al Maestro de obras J. Artau para que estudie y formalice el plano de entrada al recinto Católico. (17 - Octubre - 1899)

Certificado de la presentación del proyecto de entrada al recinto Católico de la Nueva Necrópolis como el presupuesto de las obras de albañilería que entran en ella y en la porteria y se acuerda su aprobación y que se encargue al director la formalización de condiciones técnicas del proyecto (15 - Diciembre - 1899).

Certificado de la presentación al Ayunt^a del pliego de condiciones facultativas de las obras de mampostería para la entrada del recinto católico del N. Cementerio (19 - Abril - 1900).

Certificado Se suspende el acto de Subasta con el fin que durante diez días puedan exponerse las condiciones y puedan efectuarse las oportunas reclamaciones (17 - Mayo - 1900).

Certificado: se da cuenta de la exposición aludida y deq que durante su transcurso no tuvo lugar ninguna reclamación, puede efectuarse la subasta (31 - Mayo - 1900)

Acta de Subasta (Lloret de Mar 14 - Junio - 1900)
Presentación de un pliego de J. Soliguer que se compromete a efectuar las obras por " mil quinientas setenta y tres pesetas". Se le concede la Subasta.

Certificado de la terminación de las obras de mampostería que el constratista D. Juan Soliguer estaba construyendo para la entrada del antes mencionado recinto católico, se acuerda se proceda a la recepción (5 - Noviembre - 1900)

Acta de Recepción(Lloret de Mar, 10 - Noviembre - 1900). Acta provisional.

Acta de recepción definitiva (Lloret de Mar, 15 de Febrero de 1901).

Presupuesto de las obras de albanileria para
 entrada al recinto Catolico de la Necropolis
 la Villa de Iloret de Mar.

Metros Cúbicos Lineales		Presio unitario	Total Pesetas	cts	
88	75	Metros cúbicos escabaciones	1'50	43	12
18	23	Metros cúbicos mamposteria	10'20	675	75
15	76	Metros cúbicos fabrica de ladrillo	29	457	04
18	73	Metros lineales de cornisa de sobre sacón rebocada con cemento lento	1'25	78	43
41	23	Metros lineales de cornisa para coronacion de las piteces y fachada Porteria	2'95	113	43
44	73	Metros cuadrados de rebocado con cemento lento	1'70	212	07
20	50	Metros cuadrados tabique de oos de espesor	2	61	
		Metros cuadrados de rebocado con mortero romano	0'40	24	40
16	40	Metros cúbicos de derribo de pared de mamposteria de la entrada al recinto Catolico del proyecto anterior	1	14	40

Total Pesetas 1679 64

Iloret de Mar 8 de Diciembre de 1899.

El Maestro de Obras.

Joaquín Artau

Joaquín Artau

IV. 9. 3. Condiciones facultativas que deben regir en la ejecución de las obras de Albañilería para la entrada del recinto Católico de la Nueva Necrópolis de esta villa.

Transcripción-(documento manuscrito):

La piedra que resulte del derribo de la pared que se ha de modificar según el nuevo proyecto aprobado por el Ayuntamiento en sesión del día diez y seis de Febrero de 1899, se depositará en el lugar que indique el Señor Director.

Para la mampostería ordinaria el contratista podrá emplear la piedra de la cantera de B. Salvador Martó, conocida por "Manso Aubá" y la que hace referencia a la condición anterior, como también podrá emplear para la obra de ladrillo los que formaron la cerca de entrada de la Nueva Necrópolis.

La cal será de Gerona, la Arena de buena calidad y la mano de obra bien dejada.

Los ladrillos que sean necesarios para la obra han de ser bien cocidos.

Las tierras que resulten de las excavaciones el contratista las depositará en el lugar que indique el Señor Maestro de obras Director.

La cornisa y toda la obra, será con cemento lento.

Lloret de Mar, 17 - Abril de 1900.

El Maestro de Obras.

Joaquim Artau.

IV. 10. Documentos relativos al Reglamento del Nuevo Cementerio

IV. 10. 1. Transcripción de acuerdos y diligencias:

Trascripción (Documento Manuscrito):

D. Gerardo Font Secretario del Ayunt^o de la villa de Lloret de Mar:

Certifico: Que en el acta de la sesión celebrada por el Ayunt^o en veinte y dos del mes corriente consta á propósito del Nuevo Cementerio el particular siguiente:

"Al mismo tiempo se encarga á dicha Comisión redactar un reglamento para régimen de dicho Cementerio, pero como quiera que los que se tienen a la vista de diferentes poblaciones adolecen todos de confusión, se acuerda á petición del Señor Albertí, que dicho reglamento se subdivida en un reglamento Constitutivo por así decirlo de un Nuevo Cementerio y en un Reglamento para regimen interior del mismo Cementerio".

Y para que sirva de cabecera al oportuno expediente firmo la presente que visa el Señor Alcalde en Lloret de Mar á veinte y cuatro de Agosto de mil ochocientos noventa y siete.

V^o B^o

Gerardo Font

El Alcalde

Felix Torras Mataro

Providencia. Comuníquese á la Comisión especial que tiene a su cargo la Nueva Necrópolis el acuerdo anterior á los efectos oportunos. Lo manda y forma El Señor Alcalde D. Felix Torras en Lloret de Mar á veinte y cinco de Agosto de mil ochocientos noventa y siete, y lo certifica.

Felix Torras Mataro

Gerardo Font

Diligencia. He cumplimentado el anterior decreto notificando á los Señores D. Miguel Albertí, D. Roman Pal Fullá y á D. Juan Deulofeu Colom que juntamente con el Señor Alcalde forman la Comisión que tiene a su cargo el Nuevo Cementerio el acuerdo que encabeza estas diligencias. Y

lo certifico en Lloret de Mar fecha ut supra.

Gerardo Font

Otra. La pongo para hacer constar que en diversas ocasiones se ha constituido en estas Casas Consistoriales y salón de la Alcaldía la Comisión en pleno que cuida de todo lo concerniente al Nuevo Cementerio, la cual me hace entrega hoy de un Reglamento Constitutivo de la referida Necrópolis cuyo documento me ordena el Señor Alcalde adjunto a este expediente. Por ser así firma dicho Señor esta diligencia y lo certifica en Lloret de Mar á cuatro de Septiembre de mil ochocientos noventa y siete y lo certifico.

Felix Torres Matayo

Gerardo Font

Transcripción (Documento manuscrito):

SECRETARIA DE CAMARA Y GOBIERNO DEL OBISPADO DE GERONA.

El Excmo. é Ilmo. Sr. Obispo de la Diócesis con esta fecha ha tenido á bien dictar la providencia siguiente: "Gerona, 26 de Noviembre de 1897. Visto el precedente reglamento del nuevo cementerio de Lloret de Mar, aprobado por el Ayuntamiento de aquella villa en sesión de 14 de Octubre último; por lo que á Nos toca lo aprobamos. Tomas, Obispo de Gerona".

Lo que participo a V. para su conocimiento y efectos consiguientes.

Dips que á V. ms. a^s.

Gerona 26 de noviembre de 1897

Rafael Hortal (Srio (?))

Alcalde Constitucional de Lloret de Mar.

IV. 10. 1. REGLAMENTO CONSTITUTIVO DEL NUEVO CEMENTERIO DE LLORET DE MAR.

Tanscripción (Documento manuscrito):

- Artículo 1º : El Cementerio de esta villa se compondrá de tres recintos enteramente independientes entre sí. El primer recinto que abarcará la mayor superficie estará destinado al enterramiento de los individuos que mueran dentro de la Iglesia Católica, el segundo recinto al enterramiento de los disidentes o que mueran fuera del Catolicismo y el tercer recinto al enterramiento de los párvulos no bautizados.
- Artículo 2º : Construido dicho Cementerio con fondos exclusivamente municipales, corresponde al Ayuntamiento la alta inspección del mismo, sin perjuicio en cuanto al recinto católico del respeto debido á la jurisdicción eclesiástica.
- Artículo 3º : Construido que sea el Nuevo Cementerio y una vez puesto en marcha cesarán en absoluto los enterramientos en el antiguo, el cual se cerrará no verificándose en él ninguna obra de reforma ó mejora, sino las más indispensables tanto para tenerle limpio cuanto para evitar su desmoronamiento prematuro.
- Artículo 4º : El Ayuntamiento ejercerá la alta inspección del cementerio y por consiguiente la administración cuidado y dirección del mismo, en la parte concerniente al recinto Católico por medio de la Junta que estatuye el artículo 17. En cuanto á los demás recintos la ejercerá directamente.
- Artículo 5º : La superficie del recinto Católico se dividirá de conformidad al plano aprobado por la Superintendencia así civil como exlesiástica, en terrenos para enterramientos ó sepulturas y terrenos destinados á usos diversos.
- Artículo 6º : Los terrenos destinados á enterramiento se subdividirán en terrenos para enterramientos comunes y en terrenos para enterramientos particulares, y estos se clasificarán en terrenos para panteones y en terrenos para hipogeos, dividiéndose cada uno de ellos en solares.

- Artículo 7º : Los terrenos no destinados a enterramientos se clasificarán en terrenos destinados a edificaciones, las calles ó paseos, serán tantos, cuantos haga necesarios en buen servicio y deberán tener la anchura correspondiente. Las edificaciones consistirán en una Capilla y en locales para la administración, para el Juzgado con un departamento para autopsia, para depósito de cadáveres, y para depósito de útiles ó enseres. Dichos terrenos contendrán también una pequeña zona destinada a osario.
- Artículo 8º : La Capilla deberá emplazarse en el sitio de preferencia que consta en el plano y será capaz como consienta la superficie del recinto habrá en ella un altar ó retablo con su mesa y una pila para aguas benditas, y si bien no habrá capellán para el servicio del cementerio, podrá celebrarse en ella el Santo Sacrificio de la misa cuando espontáneamente ó á solicitud particular lo determine el Rdº. Cura-párroco á cual efecto obrará constantemente en su poder una de las llaves de dicha Capilla, obrando la otra en poder del Ayuntamiento.
- Artículo 9º : La superficie de los recintos destinados al enterramiento de los disidentes y de los que fallezcan sin haber recibido la s aguas del Bautismo, no es susceptible de división alguna, pero podrán verificarse en ellos enterramientos en hipogeos cedidos perpétua o temporalmente. Sin embargo hará en ellos calles ó paseos para el mejor servicio y en el civil depósito de cadáveres.
- Artículo 10º : La construcción de los Panteones correrá á cargo de los particulares que hayan adquirido del Ayuntamiento los solares en los cuales deban asentarse y no habrá entre ellos distintas categorías considerándose todos como sepulturas de 1ª Clase. Sin embargo no podrán los particulares construir dichas sepulturas á su antojo, sino mediante plano aprobado por el Ayuntamiento. El precio del metro cuadrado de los solares para panteones lo fijará el Ayuntamiento de conformidad al sitio que se elija y superficie de cada uno de ellos, nó será inferior á 25 pesetas, ni el maximum superior á 50 pesetas.

- Artículo 11º : Los hipogeos se dividirán en tres categorías, de 1º, de 2º y de 3º clase. La construcción de los de 1º correrá á cargo de los respectivos interesados quienes adquirirán del Ayuntamiento los solares necesarios y cuyos precios no serán más bajos de veinte pesetas ni más altos de cuarenta el metro cuadrado según el sitio que se elija y la superficie de cada uno de ellos. Dichos solares así como los de los panteones, serán cedidos únicamente á perpetuidad, entendiéndose por tal la duración de la Necrópolis.
- Artículo 12º : Los hipogeos de 2º y 3º clase los construirá el Ayuntamiento el cual los cederá á los particulares a título perpetuo o temporal corriendo á cargo de los interesados las verjas, lápidas, cruces. Los hipogeos de 2º clase tendrán cabida para diez y seis cadáveres y verja, los de 3º clase cabida para ocho cadáveres y verja también. Los precios de entrambos hipogeos serán distintos según el sitio que se elija, pero no bajarán de doscientas ni subirán de trescientas setenta y cinco, los de 2º, ni bajarán de cien ni subirán de ciento ochenta los de 3º, cuando los interesados los adquieran á perpetuidad. Los que los adquieran á título temporal pagarán por cada un cadáver que en ellos depositen cincuenta pesetas para los de 2º clase y veinte y cinco para los de 3º, para cada unidad de cinco años.
- Artículo 13º : Al objeto de facilitar la adquisición de los hipogeos de 3º Clase á familias poco acomodadas, el pago de los mismos no será forzosamente inmediato, sino que podrá hacerse en tres años en la forma siguiente: la mitad al año y la otra mitad a los dos años por iguales partes.
- Artículo 14º : A fin de indemnizar en parte á los que tengan propiedad en el Cementerio Antiguo, del deshecho que pierden en este, á virtud de lo preceptuado en el artículo 3º, la ley hará la bonificación de doce pesetas sobre el precio de cada solar ó sepultura que adquieran á perpetuidad hasta igualar el número de propiedades que tengan en aquel de manera, que la bonificación será propiedad por propiedad y así el que tenga

por ejemplo tres propiedades en el antiguo, no podrá reclamar, al adquirir propiedad en el Nuevo abono de treinta y seis pesetas, sino de solo doce, otras doce al adquirir una segunda propiedad y por último otras doce al adquirir una tercera. Y además no se exigirá sino derechos de apertura módicos de una á cinco pesetas si quieren trasladar á la Nueva Necrópolis los restos de sus deudos. Dichas bonificaciones concluirán á los veinte años á contar de la apertura oficial de la Nueva Necrópolis.

Artículo nº15: Independientemente de los precios de que tratan los artículos precedentes, percibirá el Ayuntamiento en concepto de arbitrio municipal sobre la deposición de cadáveres, la tarifa que fije anualmente, con aprobación de la Junta Municipal en sus presupuestos ordinarios, que no podrán ser superiores á veinti-cinco, veintidos, cincuenta y quince pesetas, según el cadáver se deposite en panteón, o en hipogeo de 1ª, 2ª, y 3ª clase. Los pobres de solemnidad no pagarán derecho alguno en concepto de arbitrio municipal.

Artículo nº16: Cada uno de los tres recintos por lo mismo que serán independientes entre sí, tendrán distinta entrada y por ende llaves distintas, las cuales serán dos para el recinto Católico. Asi como la de cada uno de los dos otros recintos, estarán en poder del Ayuntº, la otra del recinto Católico en poder del Rdº cura-párroco.

Artículo nº17: Para la administración, cuidado y dirección del recinto Católico se crea una Junta de la cual serán vocales natos el Señor Alcalde y el Rdº cura-párroco, desempeñando el primero la presidencia y constará además de otros tres vocales, dos individuos del Ayuntº y un vecino de los que tengan propiedad particular en el referido recinto. Dichos tres vocales se renovarán cada bienés, los dos primeros por el Ayuntº y por mayoría de votos, el tercero por sorteo entre los poseedores de propiedad particular. Formará también parte de dicha Junta pero sin voz ni voto y con el carácter de secretario el que lo sea del Ayuntº. No formarán nunca parte de la Junta de que se trata aquellos propietarios que lo sean á título temporal.

Artículo nº 18 : La Junta de que ha hecho mérito en el artículo precedente, por lo mismo que lo es de Administración y cuidado, no se constituirá su entrada en funciones interín. no esté en marcha el recinto Católico y limitará su administración á la parte definitivamente terminada ó concluida, y no tendrá por consiguiente intervención ninguna en las obras que falten, las cuales serán de la exclusiva competencia del Ayuntº.

Artículo nº 19 : Para el más acertado régimen y gobierno del recinto á su cargo, estudiará y redactará la Junta de que se hace mención un Reglamento especial, que someterá a la aprobación del Ayuntº para pasar a la superioridad. Dicho documento procurará de tenerlo redactado á los treinta días de constituida.

Artículo nº 20 : Los productos de la venta de solares y de la cesión ya perpetua ya temporal de hipogeos los destinará íntegros el Ayuntº dentro del año económico en que ocurran á la construcción de los respectivos recintos en los cuales estén dichos solares ó hipogeos enclavados. Los productos del arbitrio municipal sobre la deposición de cadaveres, los destinará el Ayuntº a la conservación de las obras definitivas terminadas y á cubrir los gastos de la Junta de Administración y los que se originen del Reglamento especial que redactará la referida Junta para el régimen interior del recinto Católico.

Artículo nº 21 : La consonancia de lo prevenido en el artículo anterior consignará el Ayuntº en cada año en la sección de ingresos de sus presupuestos, la cantidad que calcule han de producirle dentro del ejercicio económico al cual dicho presupuesto se refiera, aquellas rentas, cesiones y arbitrios, y consignará en la sección de gastos de los indicados presupuestos una cantidad igual, cuando menos á aquella, distribuyéndola de conformidad a su origen en el artículo 11 del Captº 6º, y del artº 5º del Captº 10.

- Artículo nº 22 : Los sobrantes que arroje la cantidad consignada en el artículo 5º, del captº 10 de Gastos, al verificarse en 31 de Diciembre la liquidación del presupuesto en el cual la consignación aparezca, pasará íntegro a aumentar por medio del presupuesto adicional, la cantidad consignada en el mismo artículo y capítulo del presupuesto ordinario del ejercicio corriente, lográndose de esta suerte que interín el cementerio no esté concluido, se inviertan íntegros los productos de las ventas de solares y cesiones de hipogeos a conclusión del mismo
- Artículo nº 23 : Los sobrantes que arroje al verificarse también la liquidación en treinta y uno de Diciembre de cada año la cantidad consignada en el artº 11 del apartado 6º, lo destinará el Ayuntº al ramo de beneficencia pública, cubriendo con ella, en primer lugar, los gastos del Hospital del pueblo y en segundo lugar, caso de haber aún superavit, á socorros domiciliarios y á auxilios benéficos, á cual efecto agregará dicho sobrante por medio del presupuesto adicional, á la cantidad consignada á Beneficencia en el presupuesto corriente, lográndose de esta suerte: 1º Que los ingresos que aune el arbitrio municipal sobre la deposición de cadáveres, se destine íntegro dentro del año en el cual se producen a los fines que se indican en el Artº 20 de este Reglamento Constitutivo y 2º Que el superavit que quizá aún arrojen se destinen dentro del ejercicio subsiguiente al ramo de Beneficencia pública.
- Artículo nº 24 : Se dará por terminado y concluido el Nuevo Cementerio una vez estén completamente cercados cada uno de sus tres recintos y tengan constituida, el recinto Católico la Capilla, los locales del Artº 7º y además el número de hipogeos que sean indispensables para dar cumplimiento de las necesidades que pudieran de momento presentarse, sin perjuicio de la apertura de las calles ó paseos y de las plantaciones de árboles que se determinen.
- Artículo Nº 25 : El presente reglamento se someterá á la superior aprobación de las autoridades superiores de la provincia, así civil como eclesiástica

y no sufrirá modificación alguna sin la anuencia de dichas autoridades.

A. GERARDO FONT, secretario del Ayuntamiento Constitucional de la villa de Lloret de Mar

Certificó: Que el Ayuntamiento en sesión del día catorce de Octubre último, aprobó el presente proyecto de Reglamento de Constitución del Nuevo Cementerio, modificativo, en atención á lo dispuesto por el Ilre. Señor Gobernador Civil de la provincia en oficio de veinte y ocho de Setiembre último, del proyecto que había sido aprobado en sesión del cinco del referido mes.

Igualmente certifico que la Junta Municipal aprobó en sesión del día veinte del actual, los precios y tarifas que se expresan en los artículos 10, 11, 12, 13, 14 y 15 del referido reglamento, que ha permanecido expuesto al público en la secretaria de mi cargo durante el plazo de quince días á partir del diez y siete de Octubre de conformidad al edicto que se fijó en los bajos de la casa, sin que se haya producido contra el mismo reparo alguno.

Y para que conste en cumplimiento de lo ordenado por el Señor Alcalde levanto la presente copia para su remisión al Ilre Señor Gobernador Civil de la Provincia a efectos de su superior aprobación. En Lloret de Mar a veintidós de Noviembre de mil ochocientos noventa y siete.

(firman:

Vº Bº

Gerardo Font

El Alcalde

Felip Torras Mataró

(Aprobado en Gerona, por el Gobernador Civil, el 4 de Julio de 1898).

IV.10.3. REGLAMENTO CONSTITUTIVO DEL NUEVO CEMENTERIO DE LLORET DE MAR.

Transcripción de los artículos adicionales (Documento manuscrito):

Proyecto

de Artículos adicionales que en coistorio público ordinario del día siete del corriente acordó el Ayuntamiento sin introducir en el Reglamento Constitutivo del Nuevo Cementerio.

Artículo 1º

No obstante que el artículo 12 dispone que el Ayuntamiento construirá los Hipogeos de 2ª y 3ª clase, se autoriza, sin embargo, a los particulares para construirlos, a cual efecto, el Ayuntamiento les venderá solares con arreglo según sitio a la siguiente escala:

Solares para Hipogeos de 2ª Clase	de setenta y cinco a cien pts. cabida 9 cadaveres.
	de cincuenta a cien pts. cabida seis cadaveres.
Solares para Hipogeos 3ª Clase	de cuarenta a ochenta pts.

Se suprime la construcción de verjas en los Hipogeos de 3ª clase y en cuanto a los de 2ª, sólo las habrá en aquellos que el Ayuntamiento indique, el exterior de dichas sepulturas deberá adecuarse al modelo que adopte el Ayuntamiento para los que él construya.

Artículo 2º

Además de las sepulturas particulares de que tratan los artículos 10, 11 y 12, habrá también nichos de cuya construcción cuidará únicamente el Ayuntamiento. Estos nichos serán de dos clases definitivos y provisionales.

Los definitivos tendrán cabida para cuatro cadaveres lo más, no excederán de la altura que alcancen los hipogeos que se construirán en cada uno de los extremos de la andanada y su valor en venta será de cincuenta a cien pesetas según sitio y cabida.

Los provisionales así denominados por estar destinados a desaparecer dentro de un periodo más o menos largo, serán propiedad del Ayuntamiento no vendible, pero sí arrendable.

De tales nichos sólo se construirán los puramente indispensables o necesarios para hacer frente a las necesidades que pudieran presentarse durante los primeros tiempos de la inauguración de la Necrópolis y el Ayuntamiento los arrendará por el plazo máximo de dos años a los particulares mediante las condiciones siguientes:

- A. Pago de cinco pesetas anuales por anualidad anticipada
- B. Adquisición por parte del arrendatario de una sepultura definitiva o de un solar para construirla dentro del año a contar del día del enterramiento

Si dichas condiciones no se cumplen se desocupará el nicho provisional y el cadáver se enterrará en la fosa común.

Lloret de Mar 17 Diciembre de 1899

(Firmas:

Joaquim Castany

Agustin Pons

Juan Deulofeu

Esteban (?)

Agustin Cabañas

Enrique Sala

José Mundet

José Botet

Gerardo Font

Transcripción (Documento Manuscrito):REGLAMENTO CONSTITUTIVO DEL CEMENTERIO.

Modificación y redacción de los artículos 12 y 13 del Reglamento constitutivo del Nuevo Cementerio acordada por el Ayuntamiento en sesión ordinaria del día veinte y cuatro del mes corriente.

Artículo 12 : Los hipogeos de Segunda y Tercera clase los construirá el Ayunt^o el cual los cederá á los particulares á título perpétuo ó temporal corriéndolo á cargo de los particulares las verjas, lápidas, cruces... Los hipogeos de Segunda clase tendrán cabida segun sea el sitio de su emplazamiento, para nueve ó seis cadáveres, y los de tercera clase cabida para cuatro. Los precios de dichos hipogeos serán los siguientes : no inferiores á ciento cincuenta pesetas ni superiores á trescientas para los hipogeos de Segunda clase de nueve cadáveres de cabida; tampoco inferiores á ciento cincuenta pesetas ni superiores á doscientas cincuenta los que solo tengan cabida para seis cadáveres, ni serán inferiores á cien pesetas ni superiores á ciento setenta y cinco los hipogeos de tercera clase, cuando los particulares los adquieran á perpetuidad. Los que los adquieran á título temporal pagarán por cada un cadaver que en ellos depositen cincuenta pesetas para los de segunda clase sea cual sea su cabida y veinte y cinco pesetas para los de tercera clase por cada unidad de cinco años.

Artículo 15 : Independientemente de los precios de que trataron los articulos anteriores percibirá el Ayunt^o en concepto de arbitrio municipal sobre la deposición de cadáveres la tarifa que fije anualmente con aprobación de la Junta Municipal en sus presupuestos ordinarios que no podrá ser superior á veinte y cinco=veinte y dos; cincuenta=veinte y quince pesetas segun que el cadaver se deposite en panteon, ó en hipogeo de primera, segunda ó tercera clase, cuando se trate del depósito de un cadaver mayor. Cuando se trate del depósito de un cadaver menor, el arbitrio municipal quedará reducido á la mitad.- Los pobres de solemnidad sean los cadáveres que se entierran en la

fosa común, no pagarán derecho alguno en concepto de arbitrio municipal.

Lloret de Mar 24 Agosto 1899.

(Firman:

Agustín Cabañas

Juan Deulofeu

Enrique Sala

Agustín Pons

José Botet

Joaquim Castany

Gerardo Font

IV. 10. 4. Transcripción del acuerdo del Gobierno Civil de la Provincia de Gerona relativo al Nuevo Cementerio.

Transcripción (Documento manuscrito):

GOBIERNO CIVIL DE LA PROVINCIA DE GERONA

(Sección 2ª
Negociado Sanidad
nº 175).

Pasado a informe de la Comisión provincial el proyecto de adición á dos artículos del Reglamento constitutivo del Cementerio que se está construyendo en esa Villa, dicha Corporación con fecha 30 de Enero último emitió el siguiente dictamen

"Cito el proyecto de adición de dos artículos del reglamento constitutivo del Cementerio de Lloret de Mar en construcción aprobado por el Ayuntamiento y Junta Municipal, respectivamente en sesiones de 7 y 11 de Octubre pdº. Resulta lo que los referidos artículos son los siguientes " Artículo 1º adicional no obstante que el artículo 12 dispone que el Ayuntº construirá los hipogeos de 2º y 3º clase y se autoriza sin embargo á los particulares para construirlos, a cual efecto el Ayuntamiento les venderá solabes con arreglo, según sitio a la escala que establece. = Se suprimen la construcción de verjas en los hipogeos de 3º clase; en cuanto á los de 2º solo los habrá en aquellos que el Ayuntº indique. El exterior de dichas sepulturas deberá acomodarse al modelo que adopte el Ayuntº por los que el construya. = Artº 2º adicional; además de las sepulturas particulares de que tratan los artºs 10, 11 y 12, habrá también nichos de cuya construcción cuidara únicamente el Ayuntº. Estos nichos serán de dos clases definitivos y provisionales. Los definitivos tendrán cabida para cuatro cadáveres no más; no excederán de la altura que alcancen los hipogeos que se construirán en cada uno de los extremos de la andonada y su valor en venta será de 50-a 100 ptas , según sitio y cabida. = Los provisionales así denominados por estar destinados á desaparecer dentro de un periodo más ó menos largo serán propiedad del Ayuntº , no vendible pero si arrendable, de tales nichos solo se construirán los puramente indispensa-

bles para hacer frente a las necesidades que pudieran presentarse durante los primeros tiempos de la inauguración de la necropolis y el Ayunt^o los arrendará por el plazo máximo de dos años a los particulares mediante las condiciones siguientes. Pago 5 ptas anuales por anualidad anticipada. = 13 (?) adquisición por parte del arrendatario de una sepultura definitiva o de un solar para construirla dentro del año á contar del de del arrendamiento = 9

Las dichas condiciones no se cumplen se desocupará el nicho provisional y el cadáver se enterrará en la fosa común, resultando que el Sr. arquitecto Proval informa que no hay inconveniente en autorizar á los particulares para construir los hipogeos de 2^a y 3^a clase con arreglo á las condiciones consignadas en dicho artículo y en cuanto al 2^o que puede autorizarse que el Ayunt^o cuide de la construcción de las dos clases de nichos definitivos y provisionales que se propone, si bien el arriendo de estos por el plazo máximo de dos años que se consigna implica la condición de que al terminar dicho plazo se exhumarán los cadáveres para trasladarlos a otro sitio lo que es contrario al Art^o 7^o de la R. O. de 15 Octubre de 1898, que dispone que se permitirá la exhumación de cadáveres no embalsamados sino transcurridos cinco años del sepelio, por consiguiente aunque en principio puede aprobarse debe arcaonizarse (?) el plazo del arriendo con las prescripciones del citado art^o 7^o no pudiendo tampoco en caso de incumplimiento de las condiciones desocuparse el nicho provisional para enterrar el cadáver en la fosa común hasta la terminación del plazo legal. = considerando que los mencionados artículos son facultativamente aceptables y no contravienen en nada las disposiciones vigentes sobre la materia excepto en la parte referente al arriendo de nichos provisionales que al establecer que si dentro del año á contar del día del arrendamiento no se adquiere una sepultura definitiva ó un solar para construirla, se desocupará el nicho provisional y se enterrará el cadáver en la fosa común, supone que la exhumacion se verificará á los dos años del sepelio y no a los cinco como previene la R. O. del 13 de Octubre de 1898. = La Comision Proval acuerda informar al Sr. Monseñor Gobernador, con devolución del expediente que procede aprobar las artículos adicionales aprobados por el Ayunt^o y Junta Mu-

nicipal de que se ha hecho mérito con la condición de que el plazo del arrendamiento de los nichos provisionales debe armonizarse con lo dispuesto en el artículo 7º de la expresada R. O. consignándose que la exhumación de los cadáveres no embalsamados no se verificará hasta transcurridos cinco años del sepelio".

Y conformándose en su todo con el anterior dictamen he acordado resolver como en el mismo se propone y comunicarlo á V. con inclusión de un ejemplar del proyecto de referencia, para su conocimiento el de la Corporación municipal y efectos consiguientes.

Dios que a V. m^s. años

Gerona, 15 Febrero 1900

J. Montaner

Sr. Alcalde de Lloret de Mar.

PLANO DE REFORMA DE LA NECROPOLIS DE LA VILLA DE LORET DE MAR



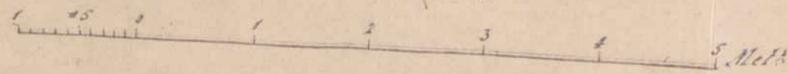
Gerona 25 Febrero 1829

El Maestro de Obras

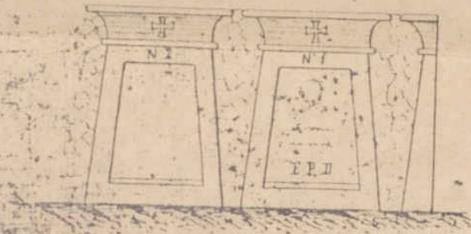
Manuel de Arce

NECROPOLIS DE LA VILLA DE LLORCA DE MAR
Plano de los Hipogeos de 2^a y 3^a clase.

Escala de 3 por 50.



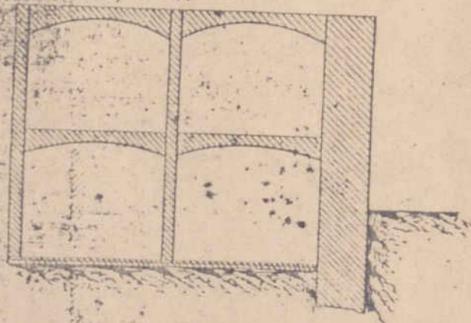
Alzado.



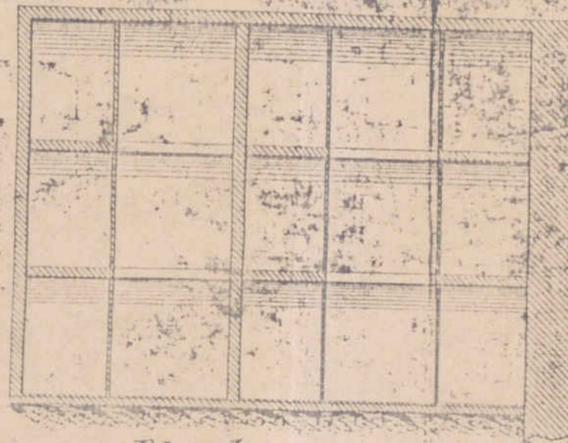
Alzado.



Seccion transversal.



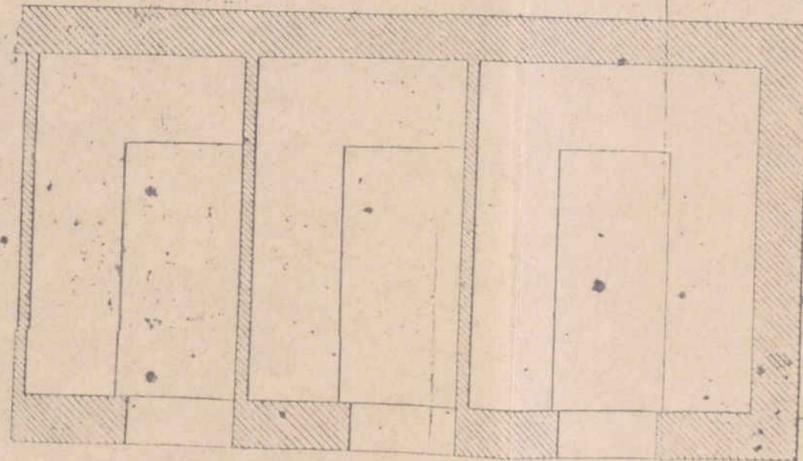
Seccion transversal.



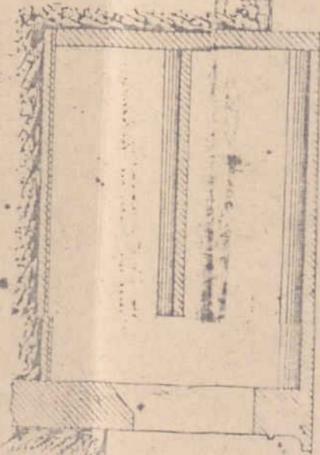
Planta.



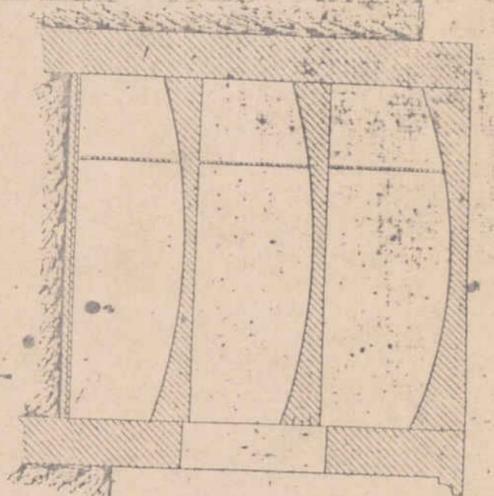
Planta.



Seccion longitudinal.



Seccion longitudinal.



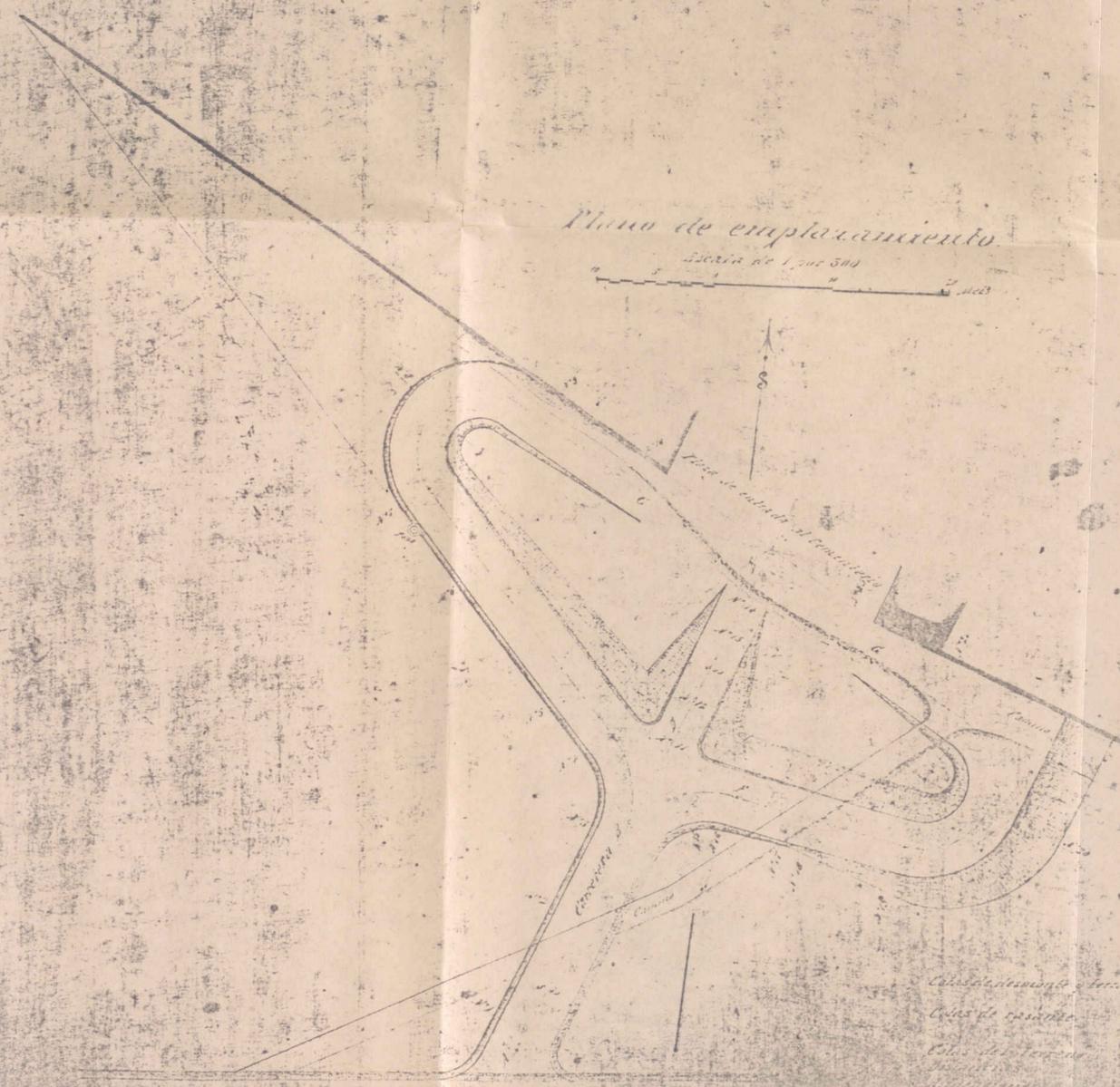
Lerona 25 Abril de 1899.

El Maestro de Obras.

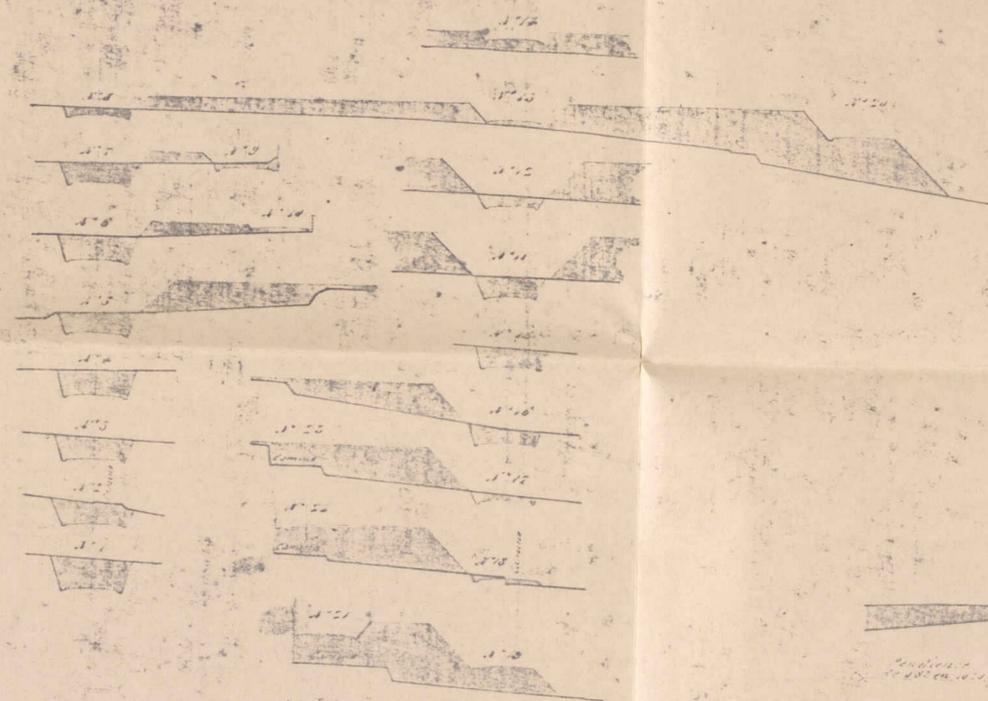
Doquín Artao

PLANO DE LA CARRETERA DEL NUEVO CEMENTERIO DE LA VILLA DE LLORET DE MAR.

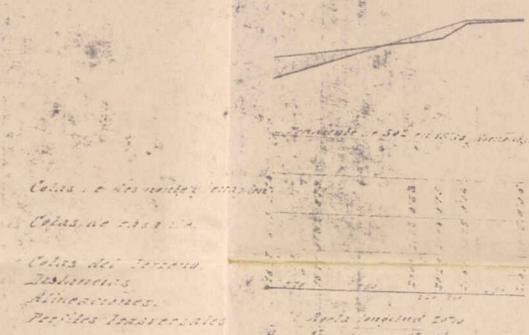
Escala de 1 por 500



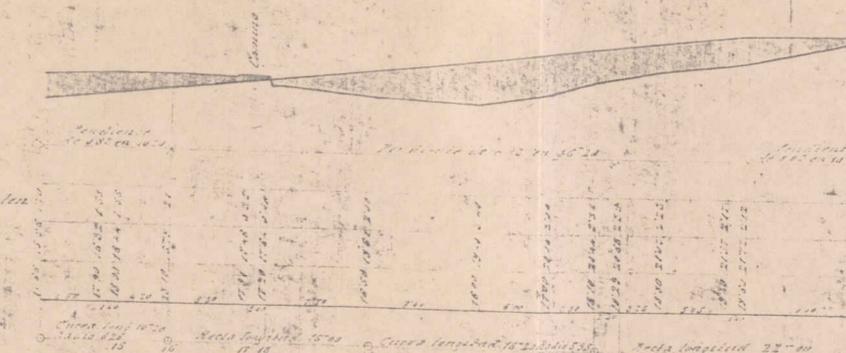
Perfiles transversales



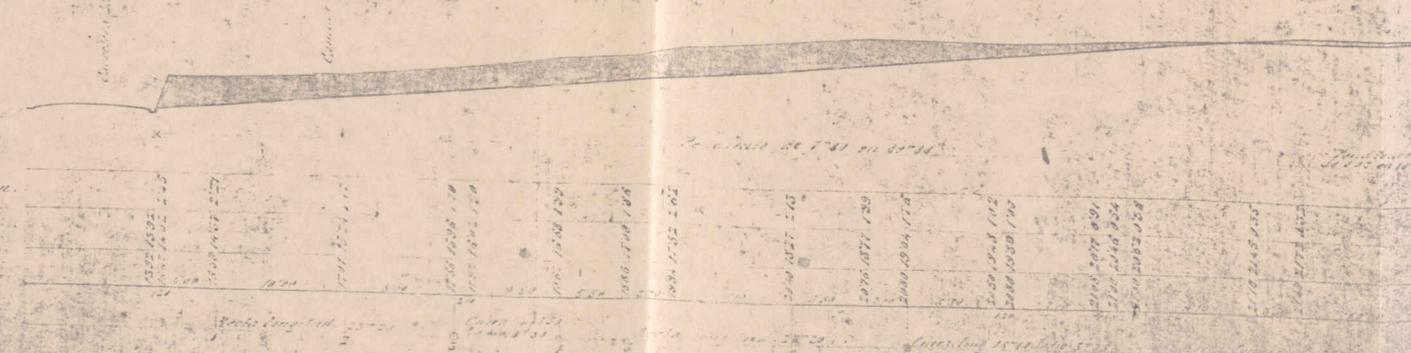
Perfil longitudinal D.E.



Perfil longitudinal B.F.C.



Perfil longitudinal A.B.C.



Manuel de la Puente

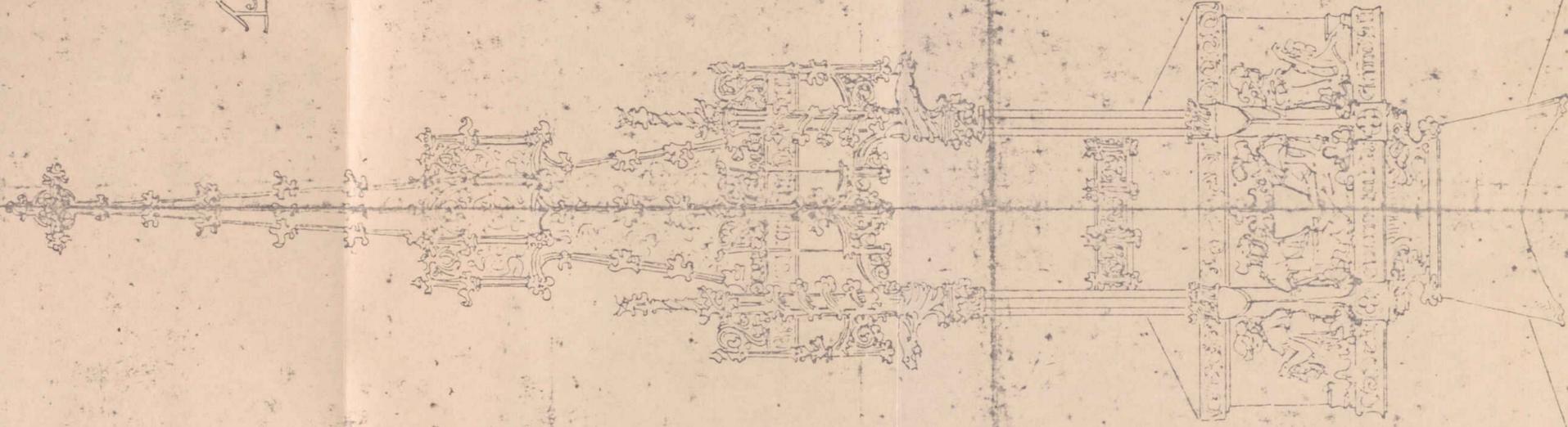
Proyecto de panteón.

Fueral y sepulcra.

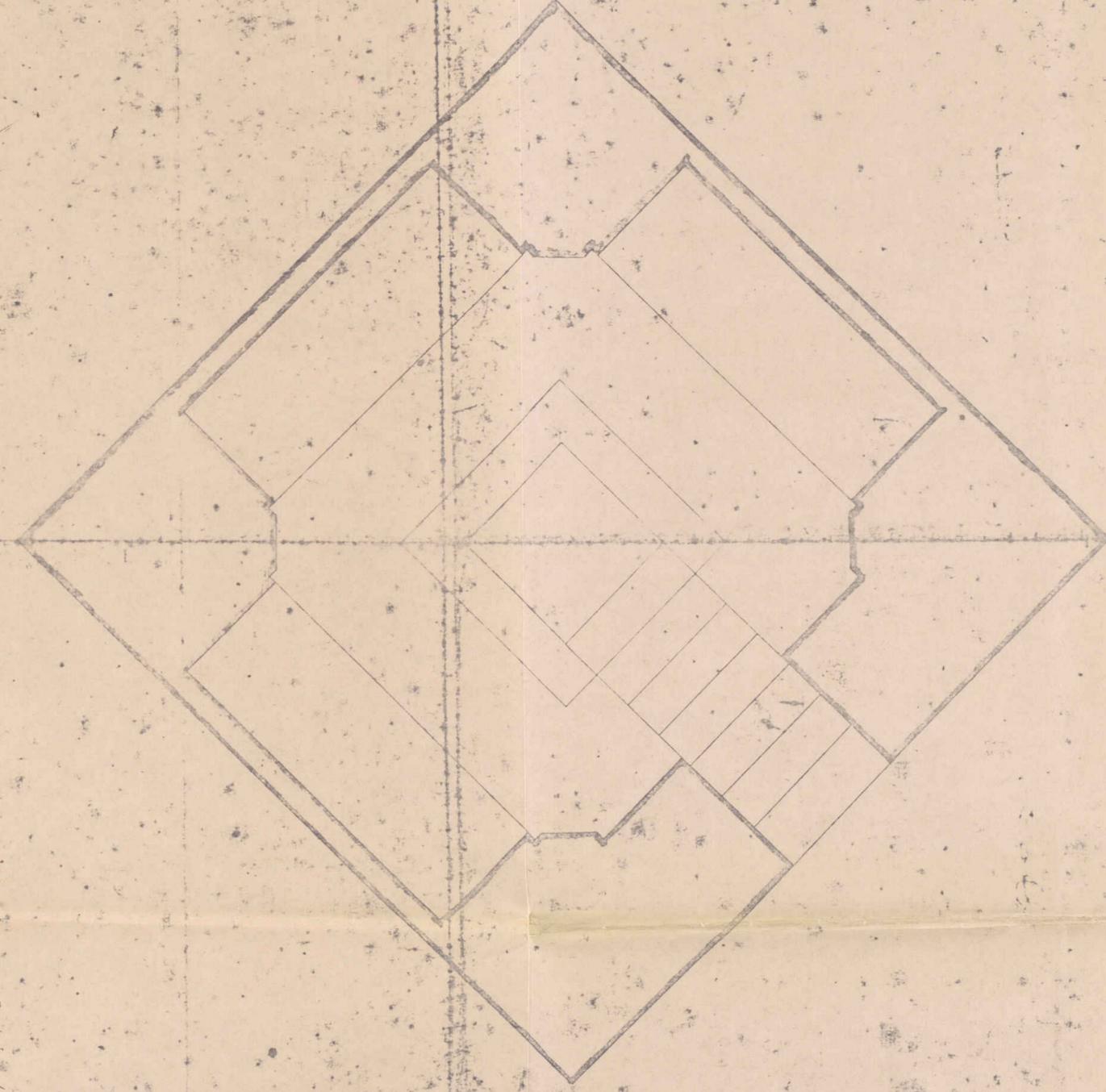
Escala de 1:120.

Barcelona 23 de Mayo de 1901.

Antoni Galland

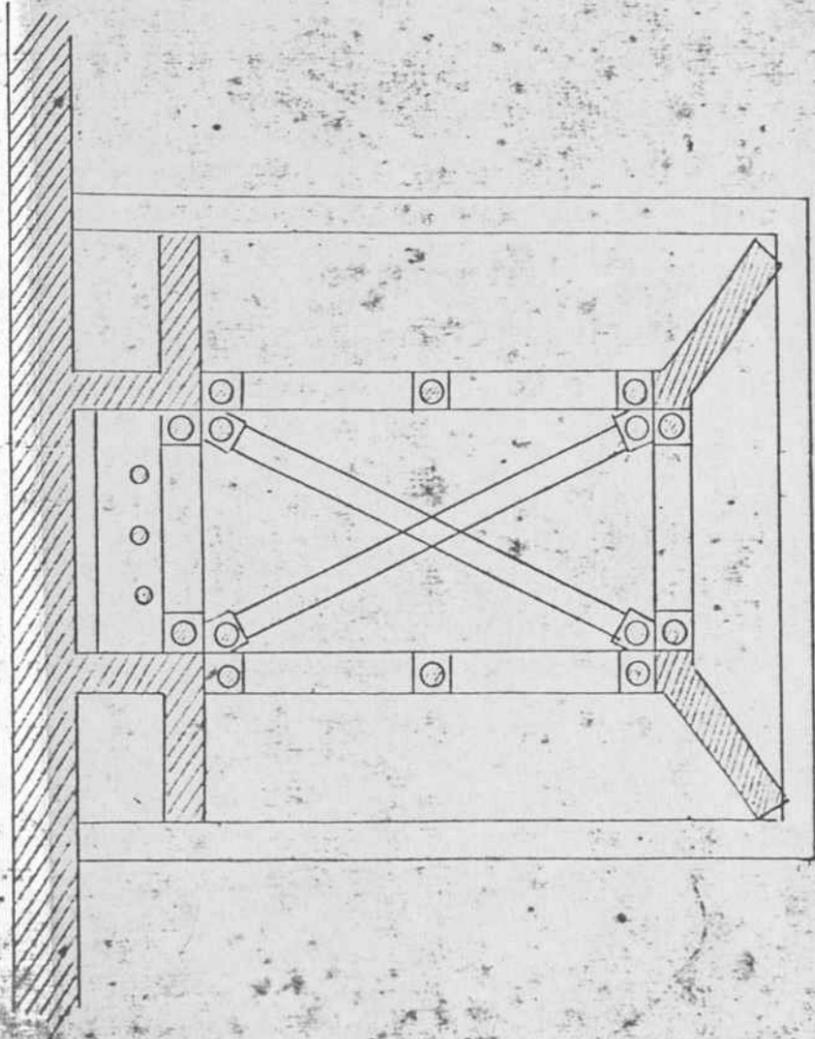
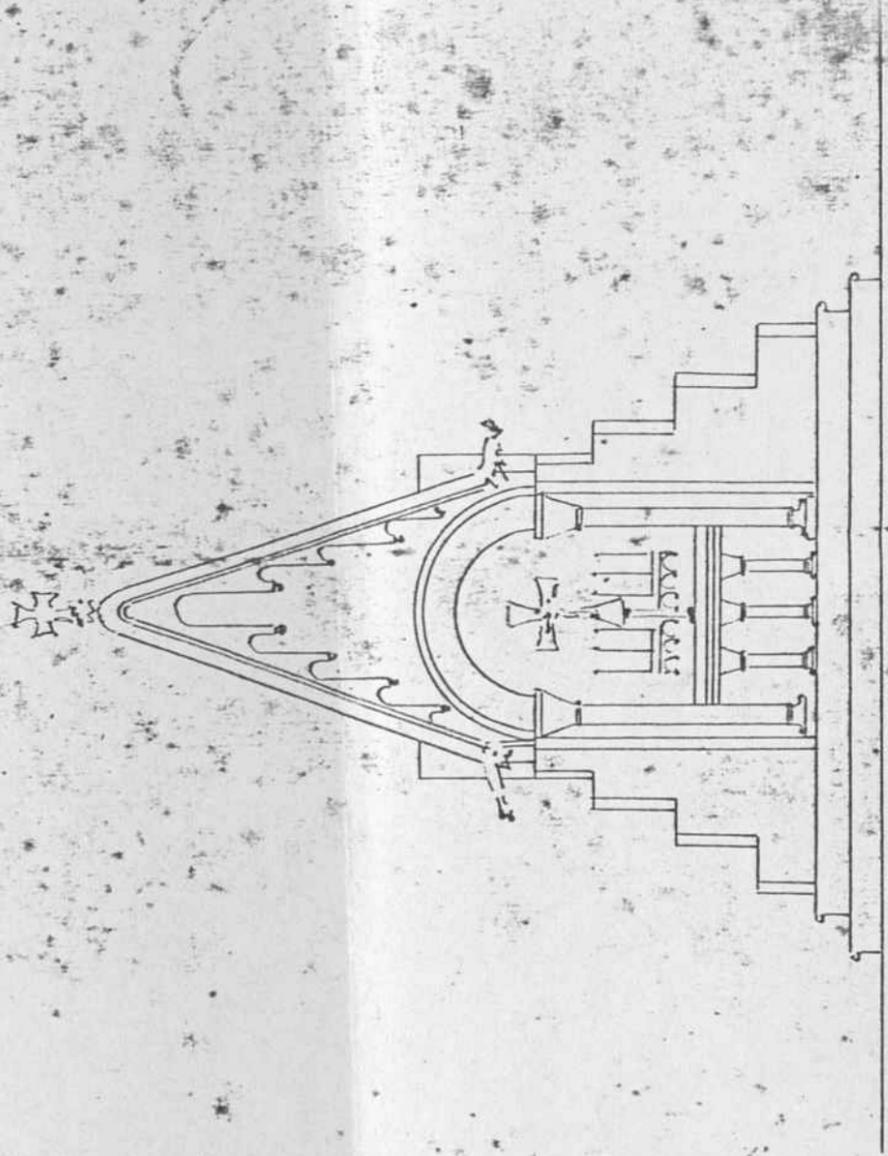


El panteón se levantará en el interior del templo.



Proyecto de Panteon

en Lloret de Mar

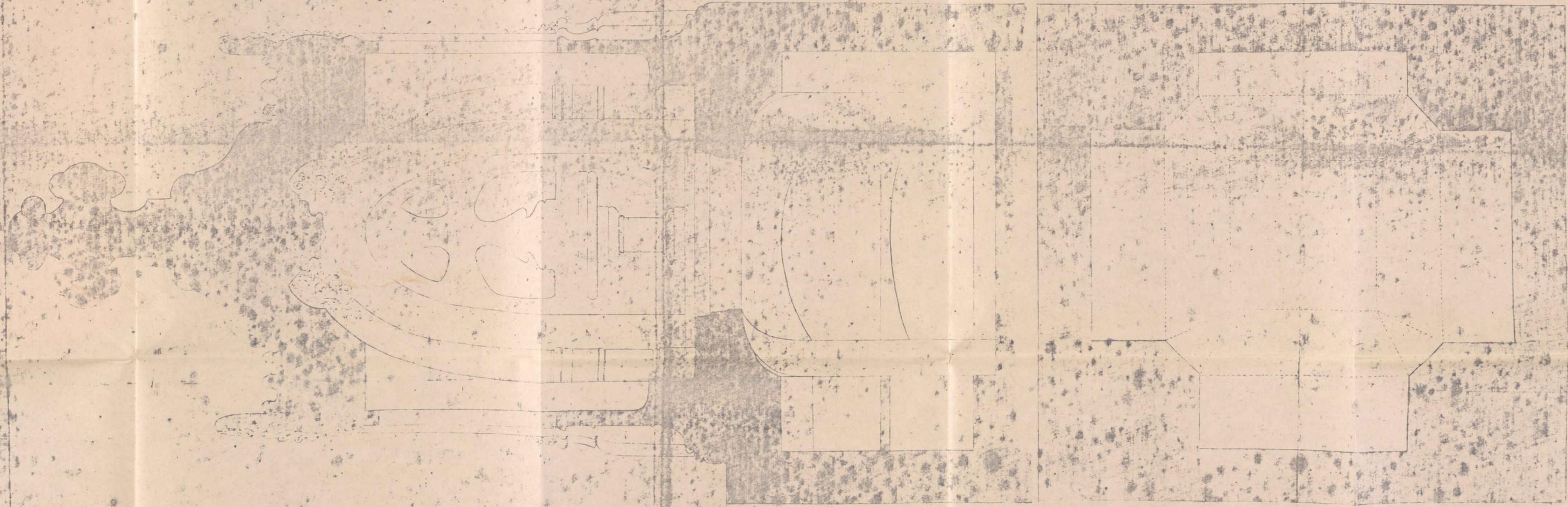


Barcelona 2 de Abril de 1902

Escala de 1 por 50 Mts

El Arquitecto El propietario

[Handwritten signature]

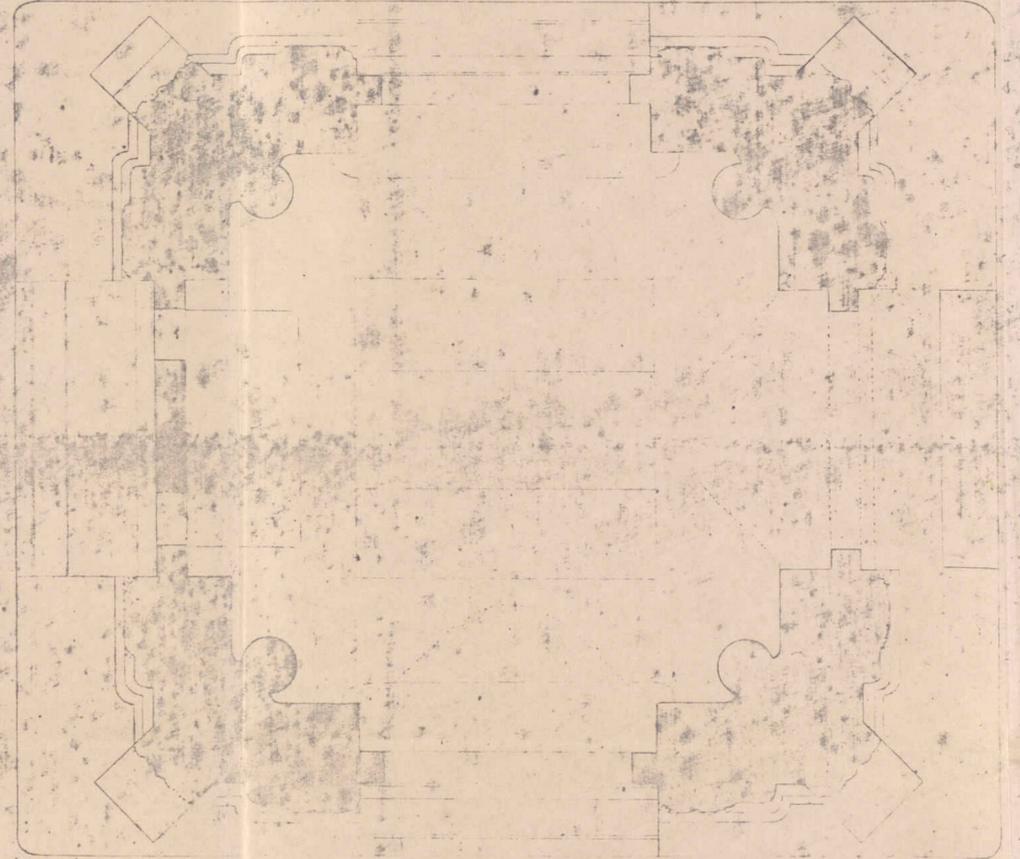
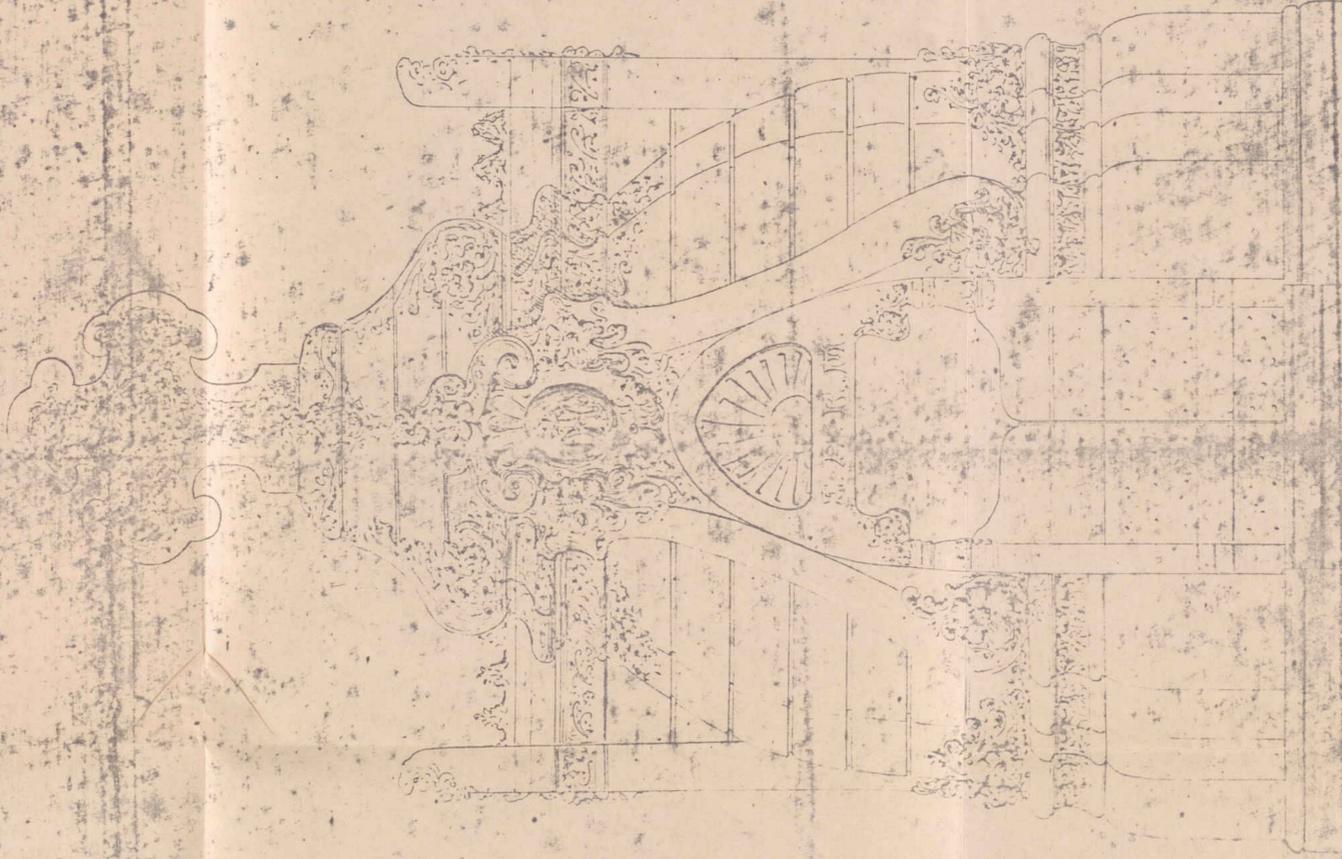


PLANTA DE LA FACADA Y PLAN DE LA TIERRA

AL ARQUITECTO

EN CIUDAD DE MEXICO

[Handwritten signature]



capitulum dec. 3. 20

Handwritten signature or note

TUMBA

PROPIEDAD

DE

JUAN DURALL

DE LAS LLAMADAS HIPOGEOS

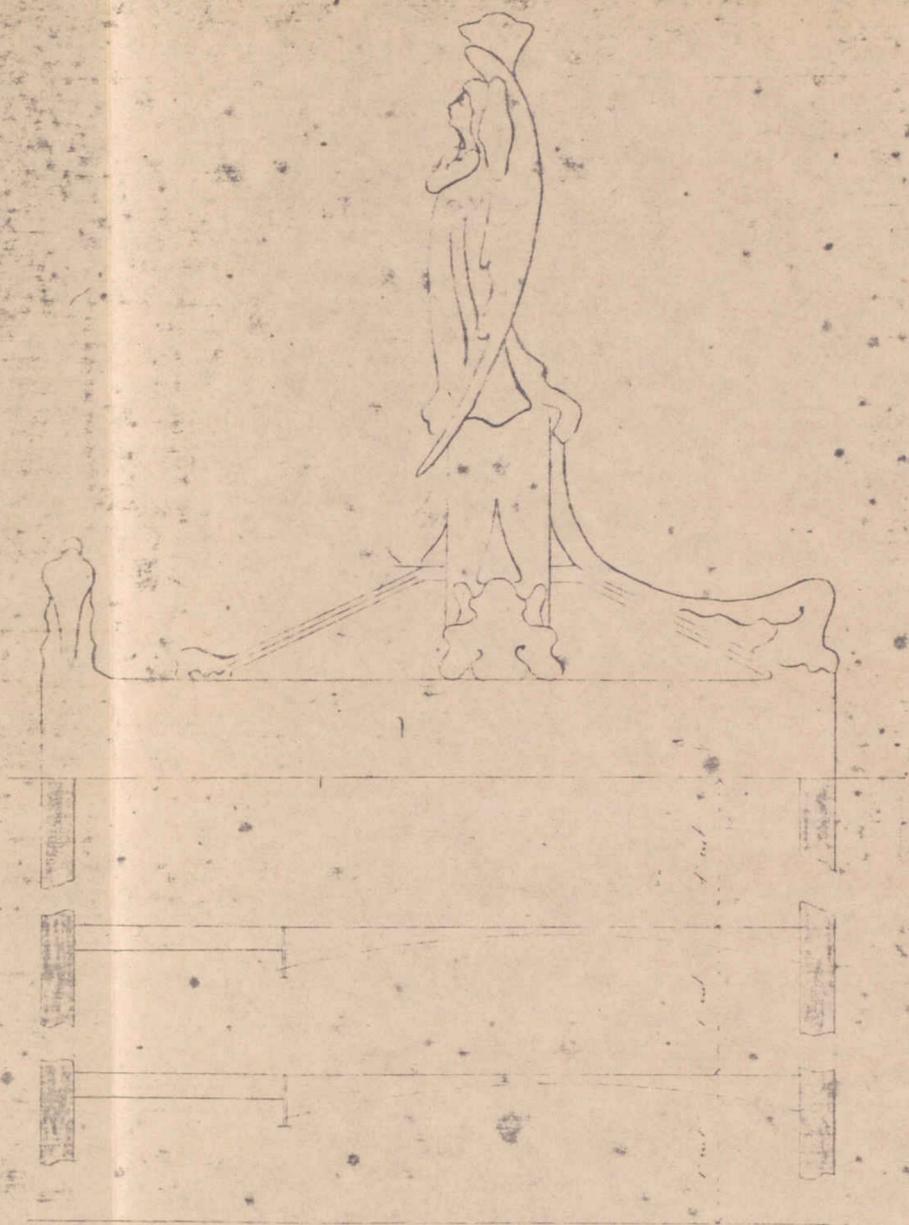
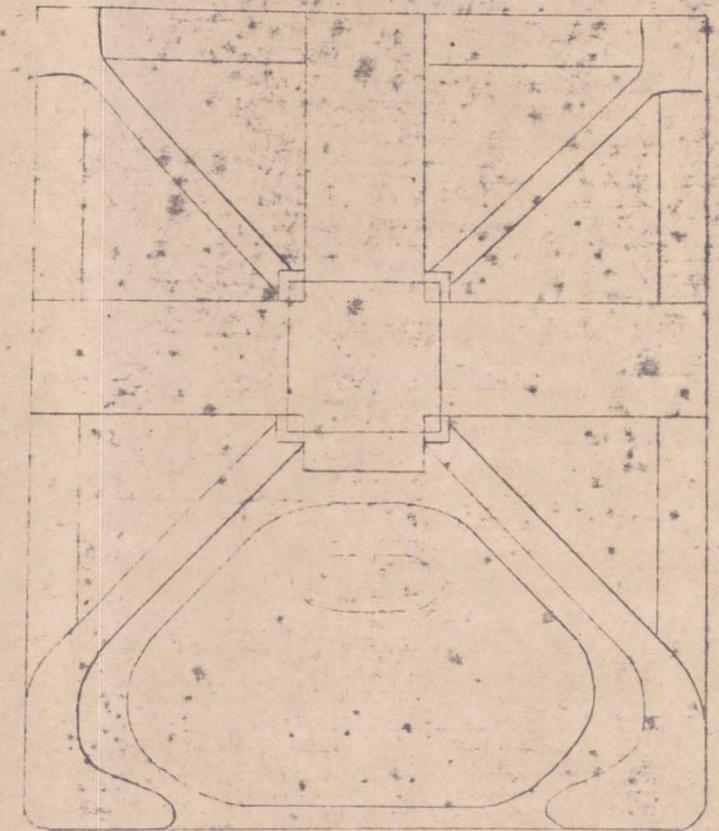
EN EL CEMENTERIO DE LLOPET MAR



Paseo Central

Paseo lateral

Local del emplazamiento 1600
Co de alzado y planta 1320



El propietario

El arquitecto

Juan Durall

TUMBA

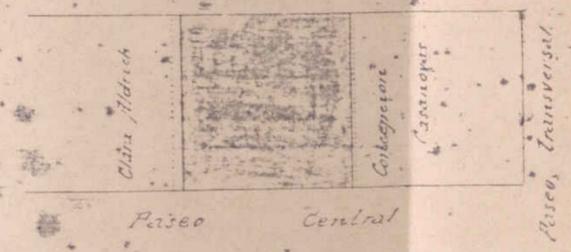
PROPIEDAD

DE

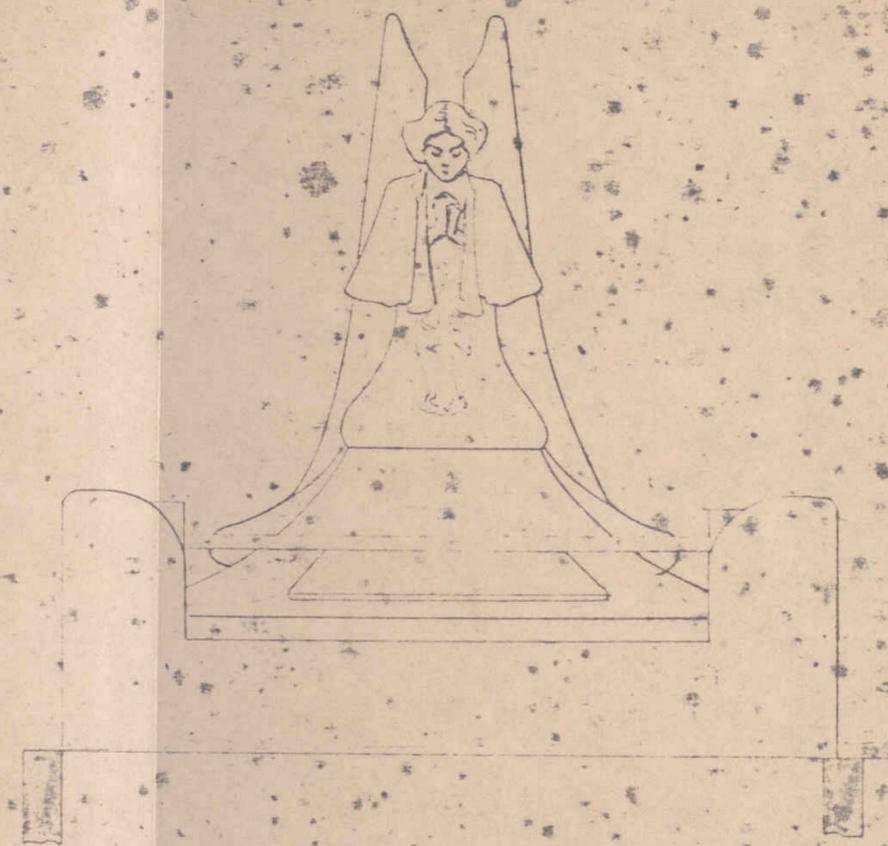
D. BUENA DURALL

DE LAS LLAMADAS HIPOGEOS

EN EL CEMENTERIO DE LLORET MAR

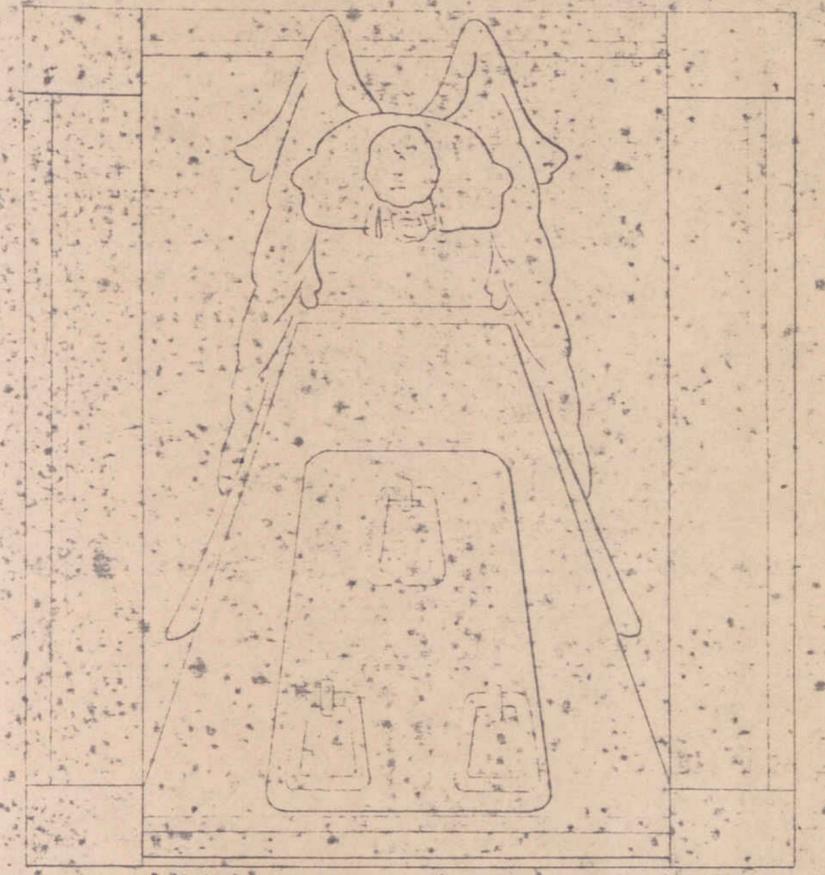
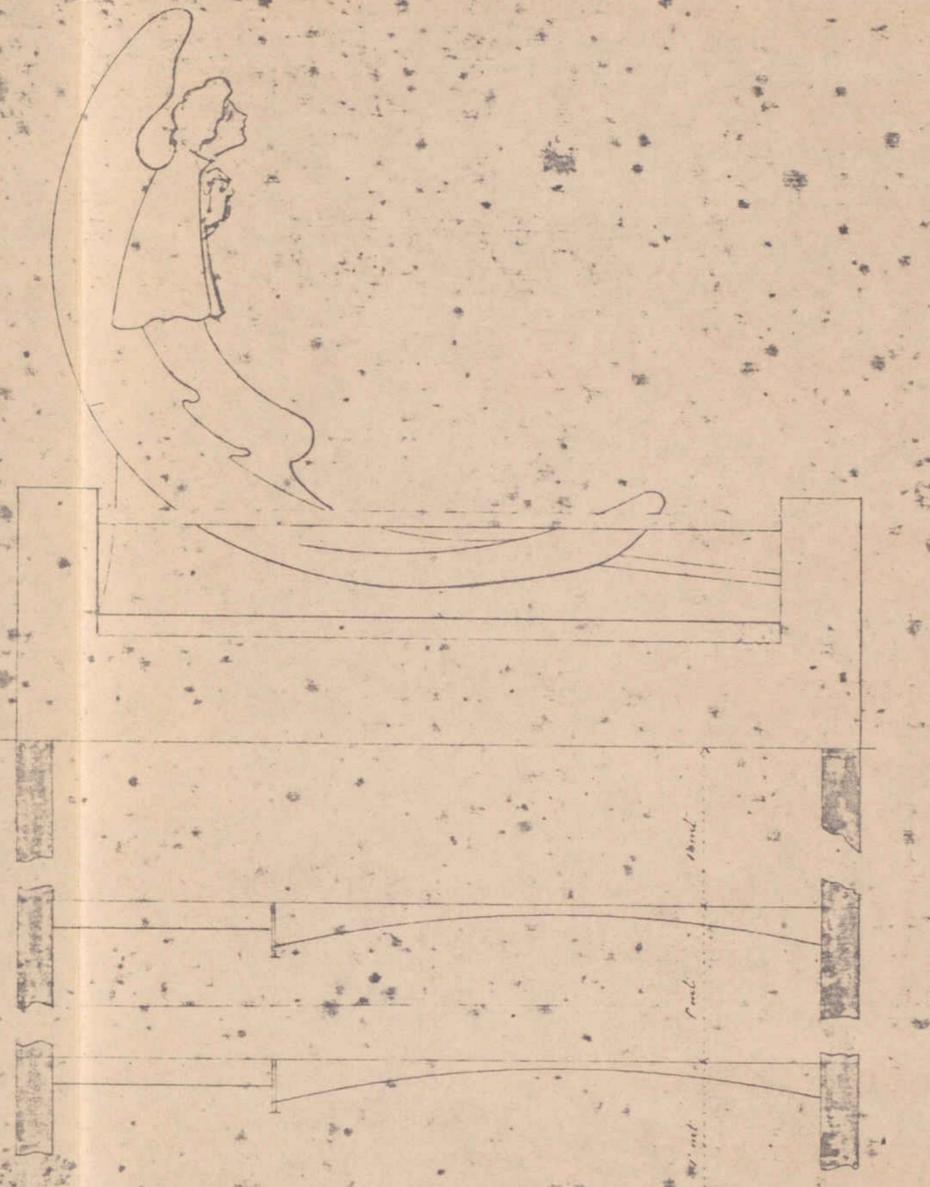


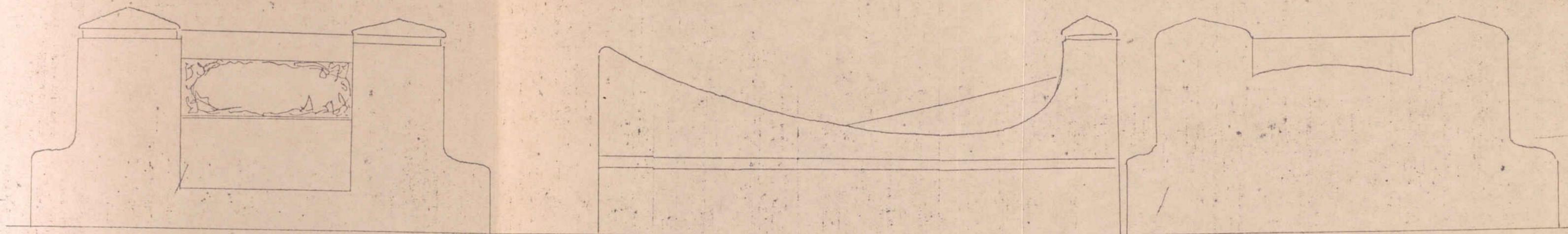
Escala del emplazamiento 1:500
 1/2 de planta - abzada 1:200



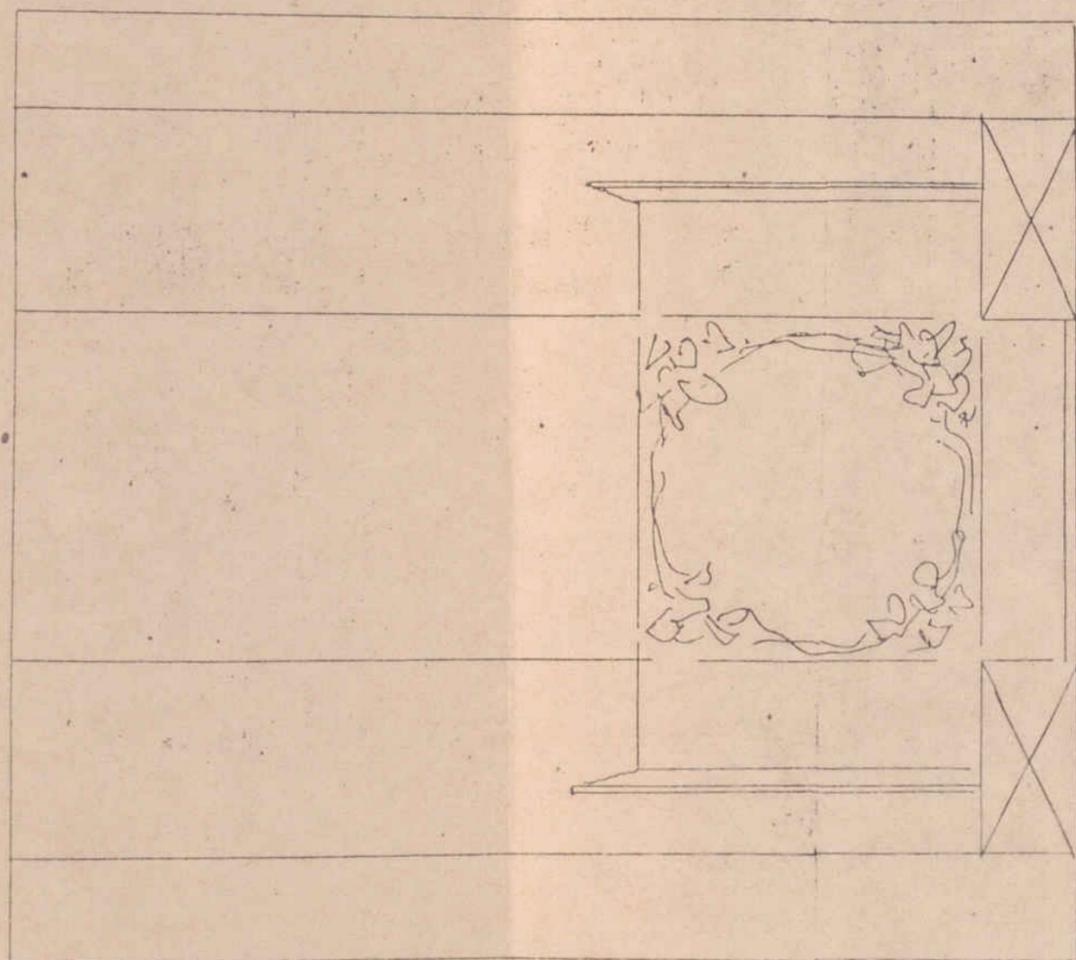
F. propietario
 Sr. D. Buena Durall

El arquitecto
 Sr. D. Juan Bautista Rovell





Escala de
1/50 mt.



TUMBA DE
D^a VICTORINA BANDRICH
V^{da} DE BANDRICH
en el cementerio de
Lloret de Mar.

Septembre de 1904

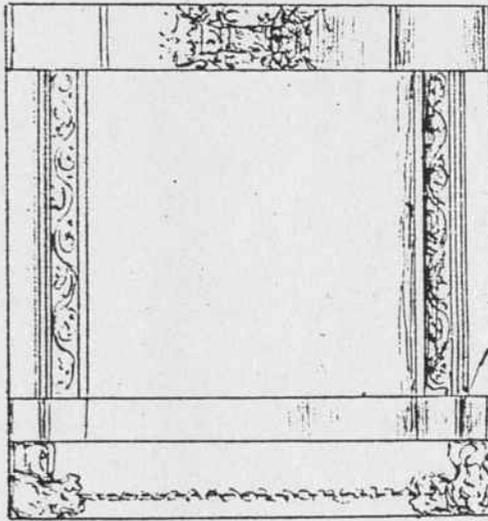
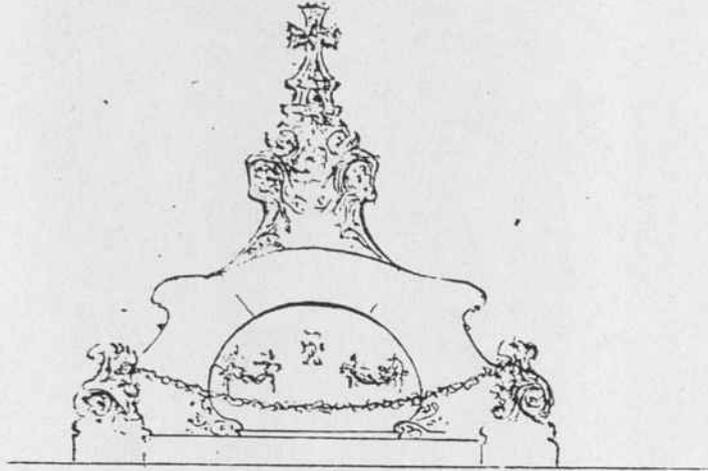
La propietaria

Victorina Bandrich

El Arquitecto

Buenaventura Coriell

Epitafio de la familia Pujol.

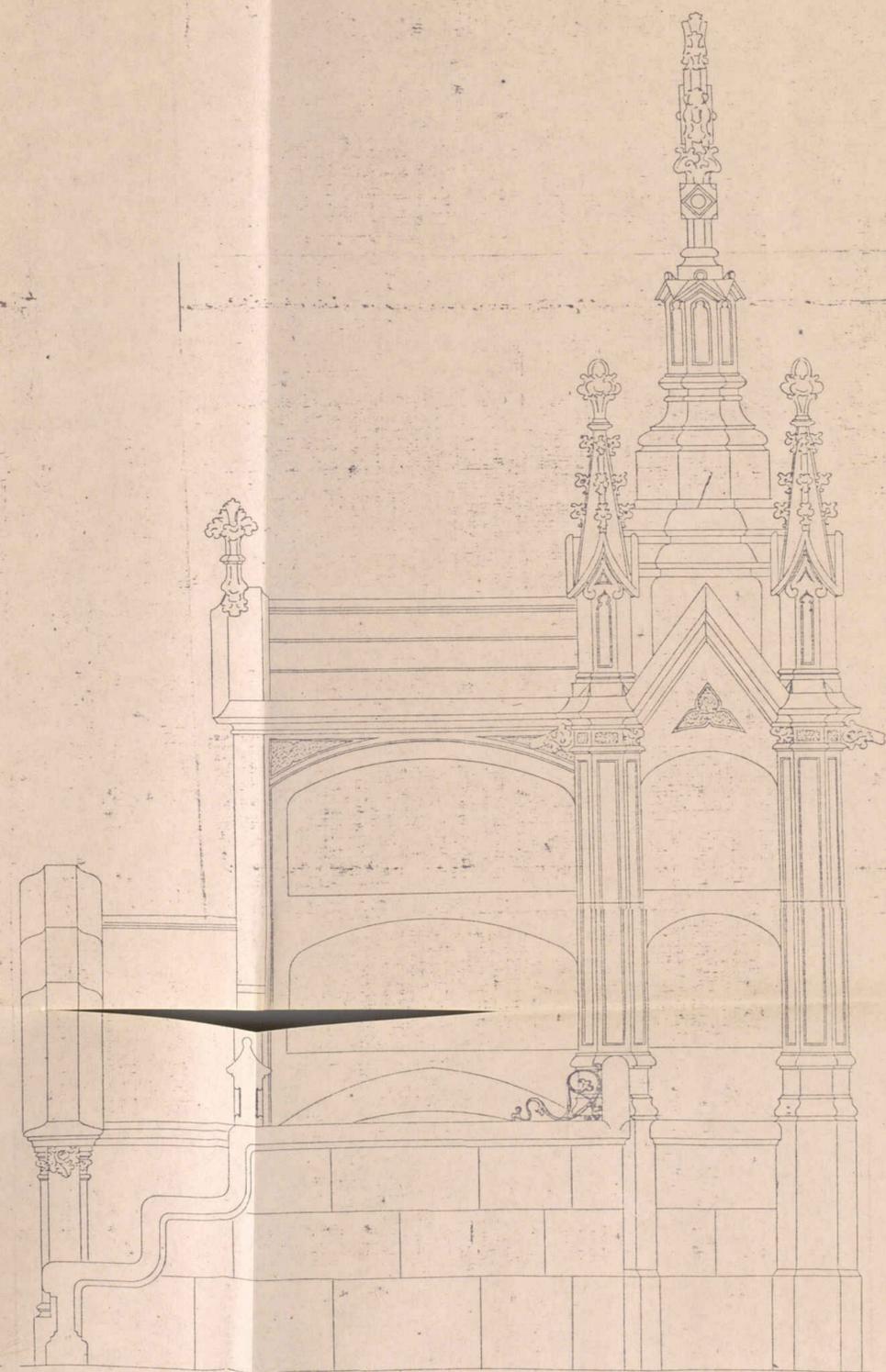


Altura de 1:50 M.

Ant. Pujol

FACHADA AL PASO.

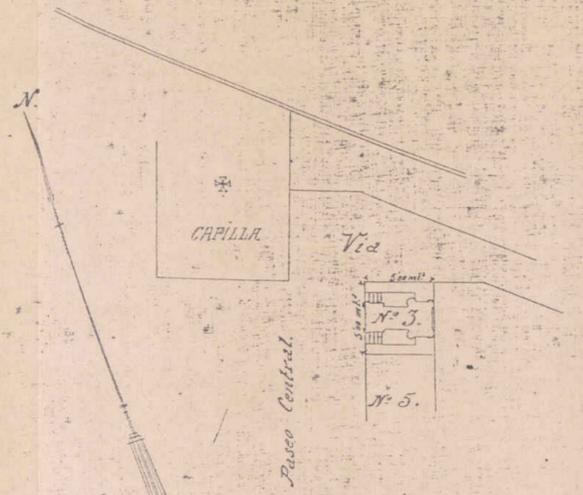
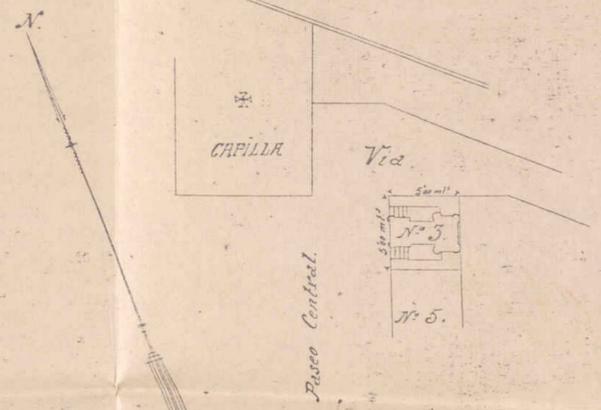
FACHADA A LA VIA.



PROYECTO DE PAUTEON
 EN EL CEMENTERIO DE
 LLORET DE MAR.

Emplazamiento

ESCALA 1:300 Mts



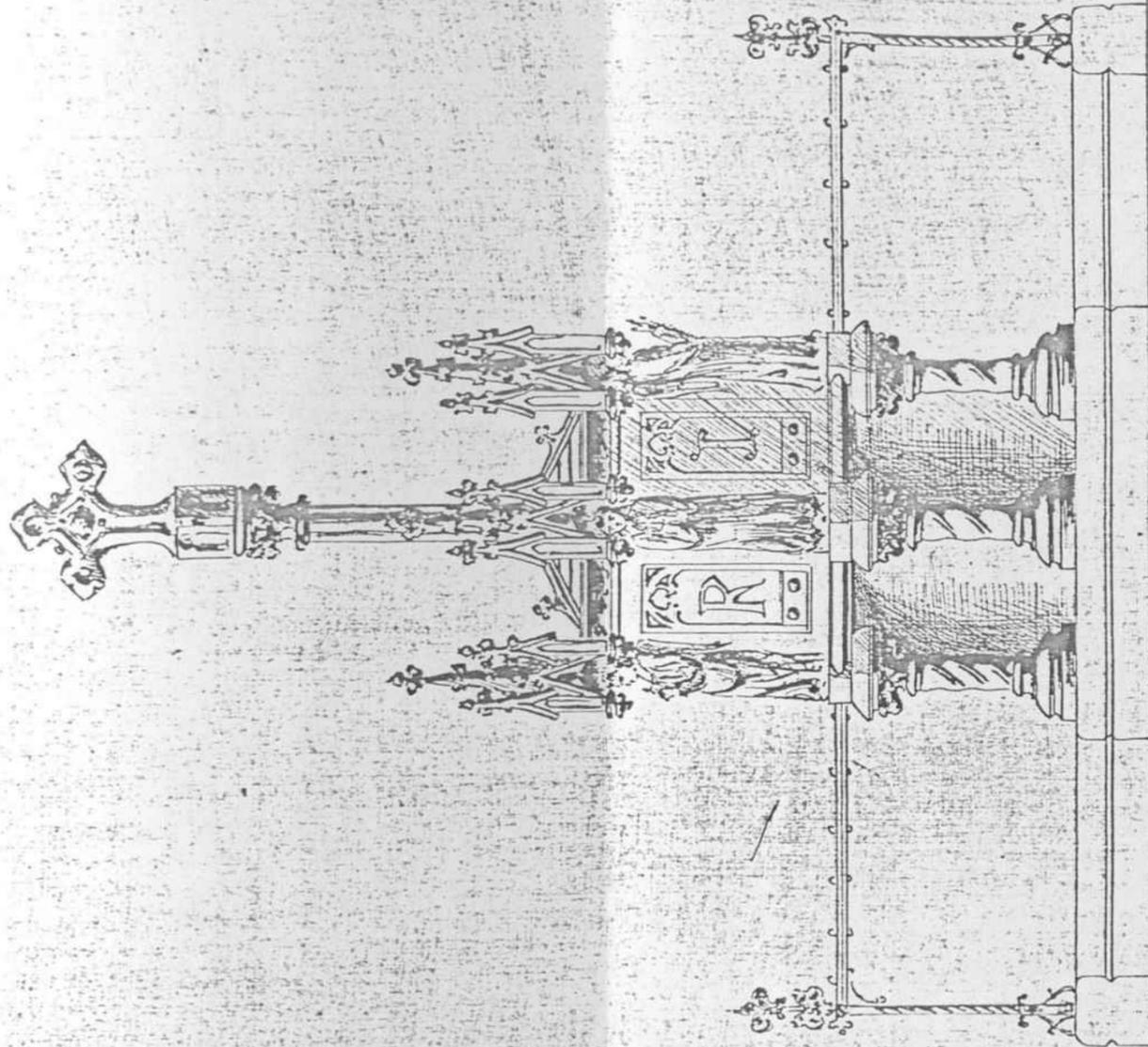
Barcelona 15 Noviembre de 1905.

EL PROPIETARIO.

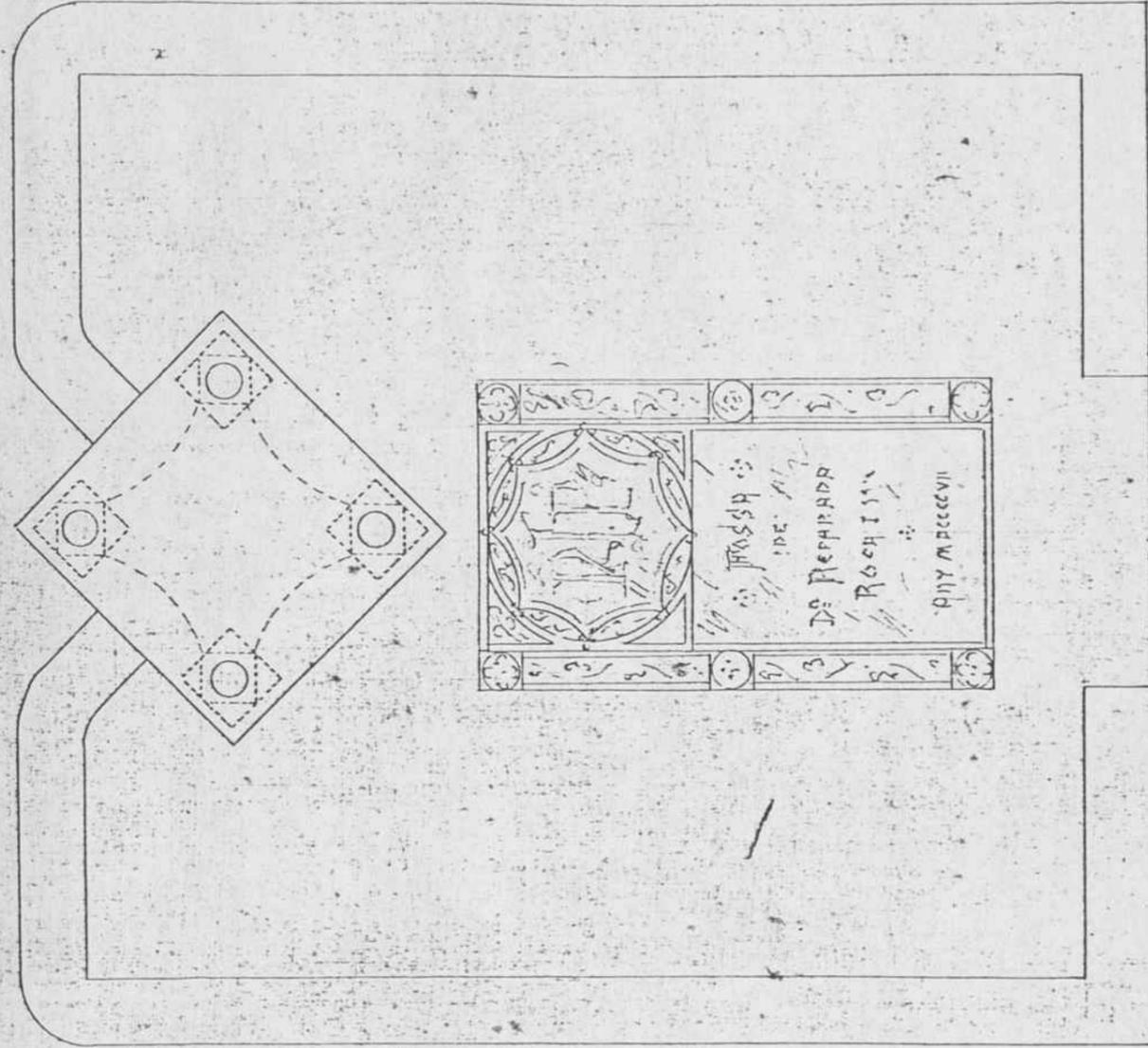
Joaquín Sorribes

EL ARQUITECTO.

Ramon de Sureda



F. 1 por 20.



Fossz. n.º 13.

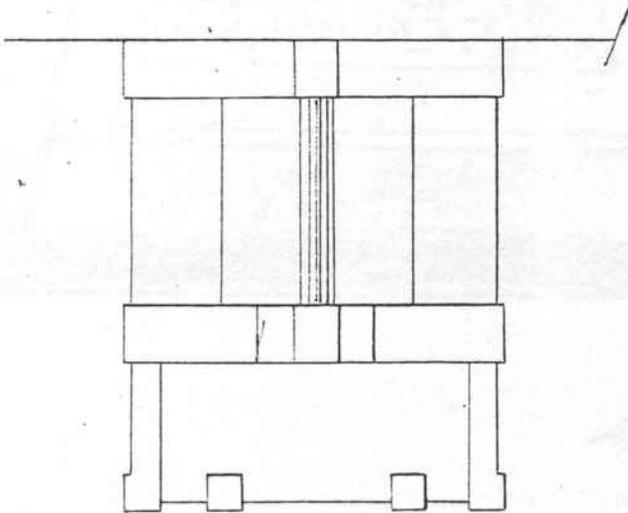
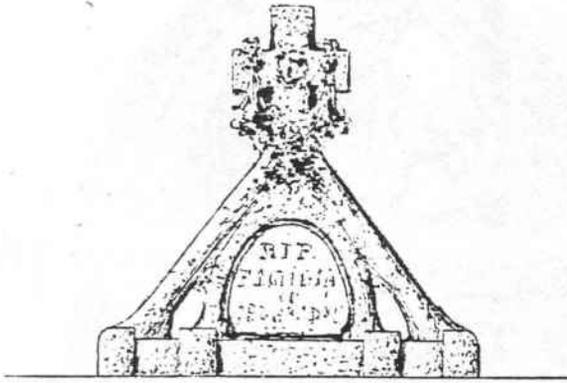
P

ΠΑΝΤΕΟΝ

DE ΠΑ

ΕΚΘΙΣΤΕ ΟΕΡΕΥΣ

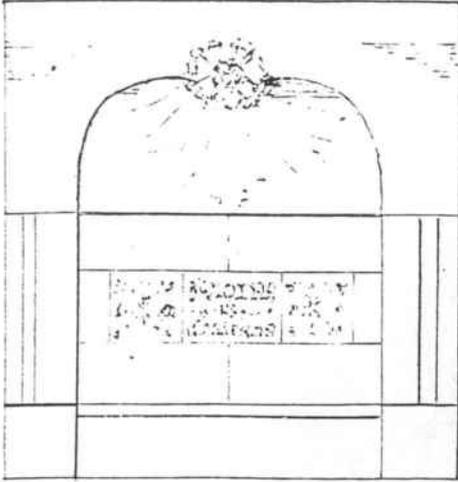
ΕΡΘΕΡΑ 3:50. Ω.



Ελκντ δε δε 1908

Ελ. Τρυμνιότο:

Yannis Antypas & Hestia



*Planche de la
 Famille Carreras.
 Alzado. Perspective del
 conjunto visto del frente
 principal.*



*Blanc & de Hays de 1809
 J. Lantier*

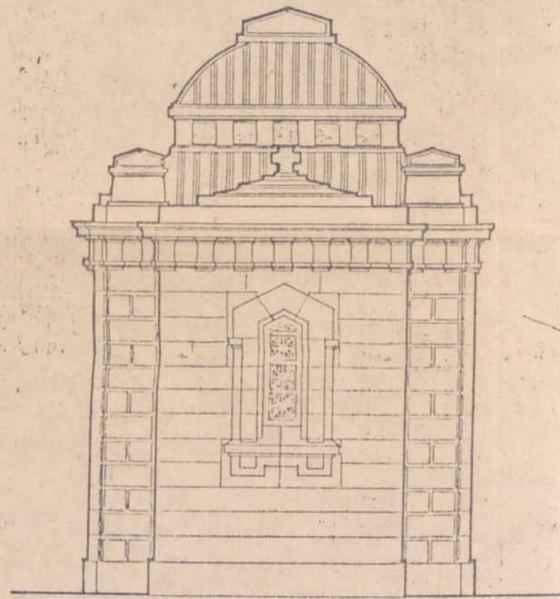


Escultura,
por Ismael Smith.

Proyecto de estatua para el monumento funerario de una joven.



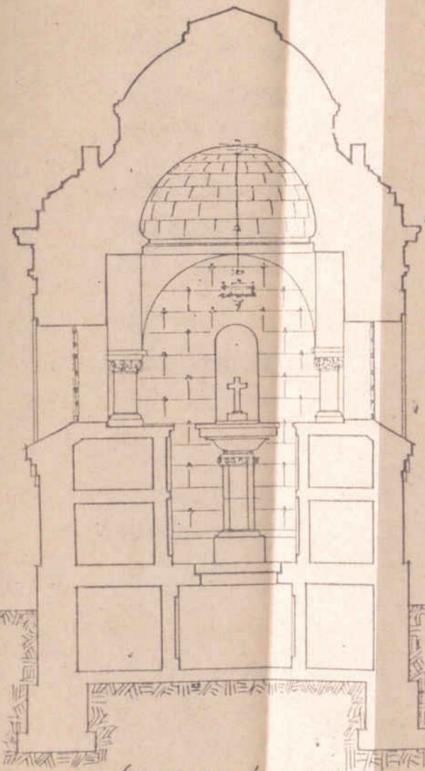
fachada principal



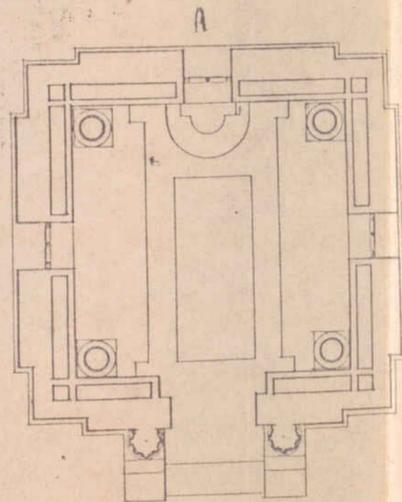
fachada posterior

PROYECTO DE PANTEÓN PARA LA
FAMILIA ROVIRALTA
EN LORET DE MAR

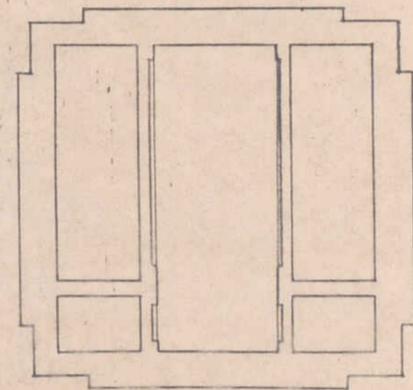
ESCALA 1:50



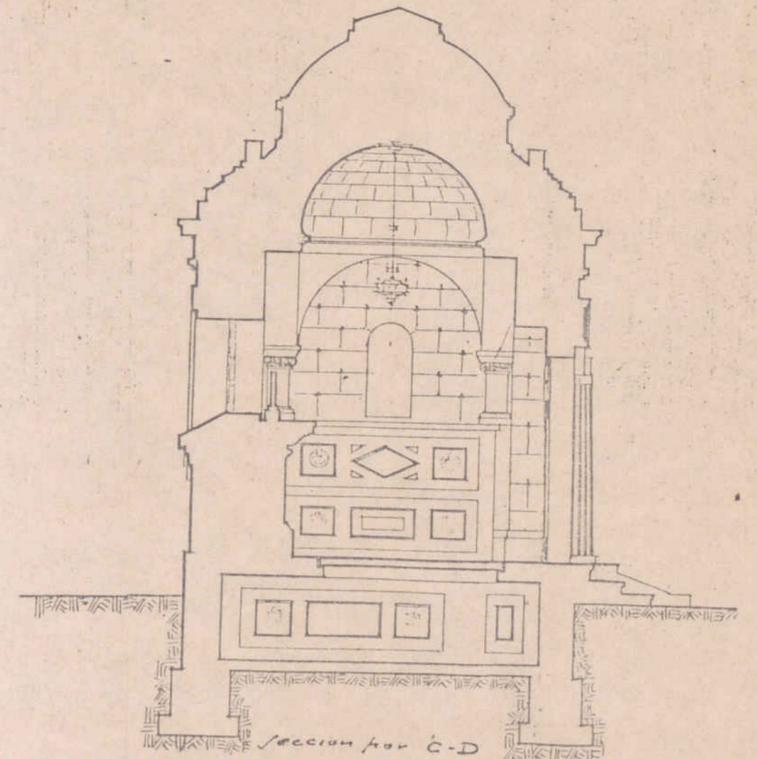
seccion por A-B



Planta Baja



Planta superior



seccion por C-D

Lloret de Mar Julio de 1923

El propietario

El arquitecto

Dña. A. Roviralt
Josep Roviralt

V. 1. BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ABBATE, F.
L'Ottocento in Europa (Simbolismo e Impressionismo),
(Elite, nº 30, Vol. II), F. Fabbri Editore, Milano,
1966.
- ABBATE, F.
L'Ottocento in Europa (Le correnti di fine secolo)
(Elite nº 31, Vol. III), F. Fabbri Editore, Milano
1966.
- ADORNO, T. W.
Teoría Estética (Ensayistas - 150), Ed. Taurus,
Madrid, 1980 (70).
- ALBRECHT, A. J.
La Escultura en el siglo XX, (Libros de Arte), Ed.
Blume, Barcelona, 1981
- ALCOLEA, S.
Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)
(Ars Hispaniae, Vol. XX), Ed. Plus-Ultra, Madrid, 1975
- ARGAN, G. C.
El concepto de espacio en la Arquitectura desde el
Barroco hasta nuestros días, ed. Nueva Visión, Buenos
Aires, 1966.
- ARGAN, G. C.
Tipología, en "Enciclopedia Universale dell'Arte",
Istituto per la collaborazione culturale, Vol. XIV,
Venezia-Roma, 1966, (Columnas 1 - 14).
- ARGAN, G. C.
El Arte Moderno (Clásico y Romántico, la Realidad y la
Conciencia. El siglo XIX en Italia, Alemania e Ingla-
terra. El Modernismo. El Arte como Expresión).
Fernando Torres editor, Valencia, 1977 (75).

- ARNHEIM, Rudolf

Arte y Percepción visual (psicología del ojo creador), (Alianza Forma), Alianza Edit., Madrid, 1979 (54).
- AROSTEGUI, Julio

La España de los Reformismos, en "La España de los caciques del Sexenio Democrático a la crisis de 1917", en Historia de España 10, de "Historia 16"¹ (Barcelona) Extra XXII, Junio de 1982, pp. 95 - 129
- BARGELLINI, Piero

L'Arte Gotica (Belvedere, 6), Vallecchi editore, Firenze 1961 (3ª ed.),
- BARILLI, R.

Il Simbolismo (L'Arte Moderna), F. Fabbri edit., Milano, 1967,
- BARILLI, R.

Il Simbolismo nella pittura francese dell'Ottocento, F. Fabbri edit., Milano, 1968
- BARILLI, R.

La Scultura del Novecento, F. Fabbri, Milano, 1968 (2 Vols.)
- BASSEGODA NONELL, J.

Un siglo de Escultura catalana, en "La Vanguardia", Barcelona, 12 de Junio de 1975.
- BASSEGODA, B.

Las Estatuas de Barcelona, Delegación Regia de Primera Enseñanza de Barcelona.
- BENET, Josep

Sobre una interpretació de Prat de la Riba "Serra D'Or", Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 15 de Gener de 1968.

- BENEVOLO, Leonardo
Historia de la arquitectura Moderna, Taurus edit.,
Madrid, 1963 (60).
- BENJAMIN, W.
Discursos Interrumpidos I. (Ensayistas - 91)
Taurus, Madrid, 1973.
- BIANCHI BANDINELLI, R. y GIULIANO, A.
Etruschi e Italici prima del dominio di Roma
(Il mondo della figura), Rizzoli, Milano, 1979.(73)
- BOHIGAS, O.
Barcelona entre el pla Cerdà y el Barraquisme,
ed. 62, Barcelona, 1963
- BORJA DE RIQUER
Les eleccions de la Solidaritat catalana a Barce-
lona, en "Recerques", Historia, Economia, Cultura, 2.
edit. Ariel, Esplugues del Llobregat, 1972.
- B. P.
Concurso del Fomento de las Artes Decorativas
(Discurso del Sr. Vega y March), en "Arquitectura
y Construcción", nº 148, Barcelona, Noviembre de
1904, p. 325
- BRION, Marcel
Peinture romantique, Edit, Albin Michel, Paris
1967.
- BRUGUERAS, S.
El celest metall en l'Art Modern, en
"L'Art de la Forja", nº 3, Barcelona, Juliol,
1918, pp. 35 -36.
- BRULL, J.
Art decorativa, en "Joventut", nº 44, Barcelona
13 de Desembre de 1900, pp. 693 - 694.

- ← CABELLO Y LAPIEDRA, L. M^a
Desde Madrid (Madrid, 30 de Marzo de 1897), en
 "Arquitectura y Construcción", Barcelona, nº 3, 8 de
 Abril de 1897.
- CALZADA, A.
Historia de la arquitectura en España, Ed. Labor,
 Barcelona 1949 (28).
- CAMPS I MIRO, M^a T.
Un homenatge a la pintura catalana - 1. 1870 - 1936
 ed. Totem, Barcelona, Juny de 1976 .
- Catalunya i el Comerç americà 1504 - 1898, en "L'Avenç",
 Revista d'Historia, nº 15, Abril de 1979.
- CAUMONT, A. de
 Abécédaire ou roudument d'archéologie (Architecture re-
 ligieuse), Librairie - éditeur Rue Froide, Caen,
 M. DCCC. LXVII
- CIRICI, A.
L'Escultura Catalana, Ed. Moll, Palma de Mallorca, 1957
- CIRICI, A.
 L'Art Català Contemporani, Ed. 62, Barcelona, 1970
- CIRICI, A.
Barcelona paso a paso, Ed. Teide, Barcelona, 1975
- CIRICI, A.
Arquitectura gòtica catalana, Ed. Lumen, Barcelona, 1968
- CIRICI, A.
L'Arquitectura Catalana, Ed. Teide, Barcelona, 1975

- CIRICI, A.
Art i Societat, Edicions 62, Barcelona, 1964.
- CIRLOT, J. E.
Diccionario de Símbolos, Ed. Labor, Barcelona, 1979
3ª ed.
- CIRLOT, J. E.
La Escultura del siglo XX, ed. Omega, Barcelona, 1956.
- COLLINS, G. R.
Los ideales de la arquitectura Moderna, su evolución (1750 - 1950), (Colección arquitectura y crítica), Gustavo Gili, Barcelona, 1973 (65).
- COMES, P., VERGES, O., RUIZ CALONJA, J.,
Història contemporanea de Catalunya, Teide, Barcelona, 1978.
- CUMONT, F.
Recherches sur le symbolisme funéraire des romains, (Bibl. Archeologique et historique t-XXXV), Paris, 1966 (42).
- CHAMOUX, F.
Arte Griego, edit. Seix-Barral, Barcelona, 1967 (66)
- CHARBONEAUX - MARTIN - VILLARD
La Grecia Classica (430 - 330 a. C.), ed. Rizzoli, Milano 1978 (69).
- DIAZ - PLAJA, G.
Modernismo frente a noventa y ocho, (Sel. Austral, nº 65), Espasa Calpe, Madrid, 1979
- DORFLES, G.
El Kitsch (Antología del mal gusto), ed. Lumen, Barcelona 1973 (68)

- DORFLES, G.
Las oscilaciones del Gusto, ed. Lumen, Barcelona, 1974 (70)
- ECO, U.
La definición del Arte, ed. Martínez-Roca, Barcelona 1972 (68).
- ECO, U.
Come si fa una tesi di laurea (Le materie umanistiche) Tabascali Bompiani, Milano, 1977.
- ELIAS, F.
L'Art de la Caricatura (Colección Popular Barcino nº 66) Portaferriça, 17, Barcelona, s. d.
- FABREGAS i BARRI, E.
Josep de Togores, L'obra, l'home, l'època (Bibl. Biogràfica catalana- 46), Ed. Aedos, Barcelona, 1970.
- FELIX, D.
El Arte del Hierro (Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid), en "Arquitectura y Construcción", nº 147, Barcelona, Octubre de 1904, pp. 294 sgg.
- FISCHER, E.
La necesidad del Arte, Ed. Peninsula, Barcelona, 1975 (67)
- FLORES, G.
Arquitectura española contemporánea, Ed. Aguilar, Madrid, 1965.
- FRANCASTEL, P.
Sociología del Arte, (Libro de Bolsillo nº 568), Alianza editorial, Madrid, 1981 (70).
- FUSCO, R. de
Historia y estructura (Teoría de la historiografía arqui-

- tectónica), (Documentación-Debates), Alberto Corazón editor, Valencia, 1970
- GALLEGO, J.
Visión y Símbolos de la pintura española del siglo de Oro
Aguilar, Madrid, 1972
 - GALLEGO, J.
Las fuentes del siglo XX (Crónica de París), en "Goya"
nº 46, Madrid, Enero-Febrero de 1961, pp. 282 - 287
 - GAYA NUÑO, J. M.
Arte del siglo XIX, (Ars Hispaniae), Ed. Plus-Ultra,
Madrid, 1966.
 - GINER, S.
Sociología, Ed. Peninsula, Barcelona, 1979 (69)
 - GOMBRICH, E. H.
El sentido del orden (estudio sobre la psicología de
las Artes decorativas), Gustavo Gili ed., Barcelona, 1966
 - GROMONT, G., FONTAINAS, A, y VAUXCELLES, L.
L'architecture et la sculpture en France de la Révolution
à nos jours, (Histoire générale de l'Art français, La
sculpture), Librairie de France, Paris, s. d.
 - HADJINICOLAU, N.
Historia del Arte y lucha de clases, Ed. siglo XXI,
Madrid, 1976 (73)
 - HAUSER, A.
Sociología del Arte. 4. Sociología del Público, ed. Guada-
rrama, Madrid, 1977
 - HAUSER, A.
Fundamentos de Sociología del Arte, Ed. Guadarrama, Madrid
1975.

- HAUSER, A.
Teorías del Arte (Tendencias y Métodos de la crítica moderna), ed. Guadarrama, Madrid, 1975.
- HAUSER, A.
Historia social de la Literatura y del Arte, (3 Vols.) Ed. Guadarrama, Madrid, 1976
- HEGEL, F.
De lo Bello y sus formas. Estética (Col. Austral nº 594) Espasa Calpe, Madrid, 1977
- HEGEL, F.
El sistema de las Artes (Col. Austral nº 726), Espasa Calpe, Madrid, 1974.
- HEGEL, F.
Introducción a la Estética, (Ed. Bolsillo nº 150), Ed. Península, Barcelona, 1971
- HERNANDEZ - CROS, J., MORA, G., POUPLANA, X.
Arquitectura de Barcelona. Guía; Publicaciones del Colegio de Arquitectos de Catalunya y Baleares, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1973, 2ª ed.
- HORMANN, W.
La escultura del siglo XX, Bibl. Breve Seix-Barral, Barcelona, 1960 (58).
- INFIESTA MONTERDE, José Mª
Un siglo de escultura catalana, Ed. Aura, Barcelona 1974.
- JARDI, E.
L'Art Català Contemporani, Ed. Proa, Barcelona, 1972
- JARDI, E.
Les Arts plàstiques a Catalunya en el segle XIX, edit.

- Moll, Palma de Mallorca, 1973.
- JULLIAN, Ph,
Peintres symbolistes, en "L'Oeil", nº 209, París, Mai 1972, pp. 14 - 19, y 58
 - JUTGLAR, A.
Historia crítica de la burguesía a Catalunya, Dopesa, Barcelona, 1972.
 - Keith, A.
I Nazareni, F, Fabbri editori, Milano, 1967
 - KEYSER,
El Occidente romántico, Ed. Skira, Barcelona, 1965.
 - KOWALCZYK, J,
Escultura Decorativa (Modelos de las principales épocas del Arte, seleccionados por...), Gustavo Gili, Barcelona, 1927
 - LABARTA, L.
El Hierro Forjado en Cataluña, en "Hispania", Calendario para 1901, Barcelona, pp 12 -14.
 - LENNEP, J. Van
Arte y Alquimia (estudio de la iconografía hermética y de sus influencias), (Ritmo Universitario), editora Nacional, Madrid, 1978 (66)
 - LOPEZ FERREIRO, D. Antonio
Lecciones de Arqueología Sagrada, Imprenta del seminario, Santiago, 1894, 2ª ed.
 - LUKACS, G.
Aportaciones a la Historia de la Estética, ed. Grijalbo Mexico, 1965
 - MALUQUER DE MOTES

- MALUQUER DE MOTES
La burguesía catalana i l'esclavitut colonial. Modes de Producció y Práctica política; en "Recerques", 3, ed. Ariel, Esplugues del Llobregat, Barcelona, 1974, pp 83 - 122, más apéndice.

- MARAGALL, J.
Història de la Sala Parés, ed. Selecta, Barcelona, 1975

- MARES DEULOVDL, F.
Dos siglos de enseñanza artística en el Principado
 Gráfica Bachs, Barcelona, 1964

- MARIN MEDINA, José
La escultura española contemporánea. (Historia y evaluación crítica), Edarcón, Ed. de Artes Contemporáneas, Madrid, 1978.

- MARTINEZ CUADRADO, M.
La burguesía conservadora 1874 - 1931(Historia de España Alfaguara), Alianza edit., Madrid, 1974.

- MARTORELL Y TERRATS, G.
La arquitectura Moderna, en "Catalunya", nº 13 y nº 24, Barcelona, Septiembre y Diciembre de 1903.

- MARTORELL, J.
Estructuras de ladrillo y hierro atirantado en la arquitectura catalana, "Anuario de la Asociación de Arquitectos de Catalunya", Barcelona, 1916, pp. 119 - 146.

- MOLAS, I.
Lliga Catalana (Un estudi d'Estasiologia), 2 Vols, edicions 62, Barcelona, 1972, 2ª ed.

- MOLAS, I.
El pensament politic de Prat de la Riba, en "Serra d'Or", nº 100, 15 de Gener, 1968, pp. 37-38
- MORRIS, W.
Arte y sociedad Industrial (Antología de escritos), Fernando Torres Editor, Valencia, 1977, 2ª ed.
- NADAL, J. y TOTELLA, G.
Agricultura, comercio colonial y crecimiento económico en la España contemporánea, (Actas del 1^{er} coloquio de Historia Económica de España, Barcelona, 11-12 de Mayo de 1972), (Ariel-Historia 3), Ed. Ariel, Barcelona, 1974.
- NAVASCUES, P., PEREZ, C, COSSIO, A. M^a de.
Del Neoclasicismo al Modernismo (Historia del Arte Hispánico, Vol, V.), Ed. Alhambra, Barcelona, 1978.
- PANIAGUA, J. R.
Vocabulario básico de arquitectura, (Cuadernos Arte Catedra n. 4), Ed. Catedra, Madrid, 1978
- PANOFKY, E.
Idea, (Ensayos de Arte Catedra), Ed. Catedra, Madrid, 1977.
- PANOFKY, E.
Estudios sobre iconología, (Alianza Universidad, nº 12) Alianza Editorial, Madrid, 1976 (62).
- PAULI, G.
Arte del Clasicismo y del Romanticismo, ed. Labor, Barcelona, 1948.
- PFNOR, M. R.
Architecture, Décoration et Ameublement Époque Louis XVI, A.Morel , Librairie éditeur, MDCCCLXV

- PEVSNER, N.
Esquema de Arquitectura europea, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1957.
- PEVSNER, N.
Pioneros del diseño moderno (de W. Morris a W. Gropius)
Ed. Infinito, Buenos Aires, 1963, 2ª ed.
- PEVSNER, N., CASSOU, J. y LANGUI, E.
Genesis del siglo XX, ed. Salvat, Barcelona, 1965.
- QUEROL, G.
La escuela estética catalana contemporanea, Consejo de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1953
- RAFOLS, J. F.,
Arquitectura de las Edades Moderna y Contemporanea
Ed. Amaltea, Barcelona, 1944.
- RAFOLS, J. F.
EL Arte romántico en España, Ed. Juventud, Barcelona, 1954.
- RAFOLS, J. F.
Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña,
Ed. Millá, Barcelona, 1951
- RAGON, J. F.
Histoire Mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes (2 Vols.), Ed. Casterman, Belgique, 1971
- READ, H.
Arte y Sociedad, (ed. de Bolsillo nº 4) Ed. Península, Barcelona, 1970.
- READ, H.
La escultura Moderna, Ed. Hermes, Barcelona, 1965

- RIERA, S.
L'Institut Municipal d'Historia de Barcelona (Arxius de Catalunya -XIX-), en "L'Avenç", Especial 50, Barcelona, Juny, 1982, pp. 81 - 82.

- RODRIGUEZ CODOLA
Arte Cristiano (La Exposición de cruces procesionales) "Arquitectura y Construcción", nº 257, Barcelona, Diciembre de 1913, pp. 266 - 279.

- ROMA JORI
Ferros d'Art, en "Vell i Nou", nº 19, Barcelona, 15 de Febrer, 1916, pp. 2 - 6

- ROMANO, D.
Elementos y técnica del trabajo científico, Ed. Teide Barcelona, 1974.

- ROSICH, J.
Monumento levantado en estaciudad y dedicado al Excmo Sr D. Antonio Lopez y Lopez, 1^{er} Marques de Comillas, Tipo-Litografia de Celestino Verdaguer, Barcelona, 1884.

- RUBERT DE VENTOS, X.
Teoría de la Sensibilidad, Ed. Peninsula, Barcelona, Abril de 1969.

- RUBIO i BELLVER
Dificultatats per arribar a la síntesi arquitectónica, "Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña", Barcelona, 1913.

- SCHILLER, F.
La educación estética del hombre, (Col. Austral, nº 237), Espasa Calpe, Madrid, 1968, 4^a ed.

- SCHLEGEL, F.
Historia de la Literatura Antigua y Moderna (2 Tomos)
Llibreria de Oliveres Gavarró, Calle Escudellers,
Barcelona, 1843.

- SCHLOSSER, J.
La literatura artística (Manual de fuentes de Historia
Moderna del Arte), Ed. Catedra, Madrid, 1976 (24).

- SEUPHOR, M.
La sculpture de ce siècle, Ed. Griffon, Neuchâtel, Paris
1959

- SOBREQÜÉS, J.
La producció erudita al Principat (II), regió II: Girona.
en "Serra d'Or", Barcelona, 15 de Juliol de . . . 1975,
pp. 31 - 33.

- SOLDEVILA, F.
Història dels catalans, (Vol. V. Segles XIX i XX)
Ed. Ariel, Barcelona, 1970

- SOLE-TURA, J.
Catalanisme i Revolució Burguesa , Ed. 62, Barcelona,
Juny, 1967.

- SOLE-TURA, J.
La figura de Prat de la Riba i la pseudo-ortodoxia actual
EN "Serra d'Or", nº 101, Barcelona, Febrer, 1968, p 105.

- TARRUS, J., y COMADIRA, N.
Guia de l'Arquitectura dels segles XIX i XX a la Provin-
cia de Girona , "Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo"
nºs 129 - 130, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña
y Baleares, Barcelona, 1977/78.

- TORRAS i BAGES, J.
La Tradició catalana, Ed. 62 i la Caixa (les Milers obres de la Literatura catalana nº 66), Barcelona, 1981

- TORRENT, J. y TESIS, R.
Història de la premsa catalana, ed. Bruguera, Barcelona, 1966.

- TUÑÓN de LARA, M.
De la Restauración al desastre colonial, en "La España de los caciques del Sexenio Democrático a la Crisis de 1917", Historia de España 10, en "Historia 16", Extra XXII, Barcelona, Junio, 1982.

- VALTON, E.
Les Monstres dans l'Art, Flammarion, Paris, 1910

- VERNEUIL, M. P.
Étude de la Plante, son application aux industries d'Art, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 13 Rue la Fayette, Paris, s. d.

- VERRIÉ, F. P. (dirección)
L'Art Català, ed. Aymà, Barcelona, 1958

- VICENS VIVES, J.
Historia Económica de España, Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1965, 4ª ed.

- VICENS VIVES, J. y LLORENS, M.
Industrials i Polítics, (Història de Catalunya. Biografies catalanes, Vól. 11), Barcelona, 1980 (58).

- VICENTE, J. y BOSCH, F.
Catalunya - Visó 5 (Garrotxa, Empordà, Gironès, Selva) Ed. Taber, Barcelona, 1968.

- VILAR, P.
La Catalunya Industrial: Reflexions sobre una arrencada i sobre un destí , en "Recerques nº 3", Ed. Ariel, Barcelona, 1974, pp. 8 - 22.

- VILAR, P.
Catalunya dins l'Espanya Moderna (Vol. II, el Medi històric), Ed. 62, Barcelona, 1966, 2ª ed.

- WITTKOWER, R.
La Escultura procesos y principios, (Alianza Forma) Alianza editorial, Madrid, 1980.

- YARZA, J.
La Edad Media (Historia del Arte Hispánico), Editorial Alhambra, Madrid, 1980.

- ZEVI, B.
Storia dell'Architettura Moderna , ed. Einaudi, Torino 1975 (50),

V. 1. 1. Historicismos (1)

- ARGAN, G. C. (et alt.)
Il Revival, Gabriele Mazzotta editore, Milano, 1974
- ARGAN, G. C.
El Revival, en "El pasado en el presente" (Colección comunicación visual), Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 7 - 28.
- ASSUNTO, R.
El Revival y el problema del tiempo, en "El pasado en el presente" (Col. Comunicación Visual), Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 29 - 46.
- BASSEGODA, B.
Martorell i Montells, (D. Juan), "Asociación de Arquitectos de Cataluña", Barcelona, 1908 - 1909, pp. 138 - 141
- BASSEGODA, B.
El Arquitecto Elias Rogent, (Galeria de Arquitectos ilustres), Asociación de Arquitectos de Cataluña, ed. Farré y Asensio, Puertaferrisa 17, Barcelona, 1929.
- BASSEGODA, J.
Los proyectos estudiantiles de Gaudí, en "Hogar y Arquitectura", Madrid , nº 84, 1969, pp. 41 - 42.
- BASSEGODA, J.
Los Maestros de Obras de Barcelona, Editores técnicos asociados, Barcelona, 1973, 2ª ed.
- BAUDOT, A. de, ROUSSEL, J.
Dessins Inédits de VIOLLET-LE-DUC, Publiés par le patronage de l'Administration des Beaux-Arts, Armand Guérinet ed., París, 1880

- CERDA, M^a A.
Els pre-rafaelites a Catalunya, (Una literatura i uns símbols), (Bibl . de cultura Catalana n^o 50), ed. Curial, Barcelona, 1981.

- CIRICI, A.
Un període poc estudiat l'Esteticisme, en "Serra d'Or" n^o 165, Barcelona, 15 de Juny, 1973, pp. 48 - 51.

- CIRICI, A.
Las Nazarenos catalanes y sus dibujos en el Museo de Arte Moderno, en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", Barcelona, Enero/Abril, 1945.

- CLADELLAS, E.
La cultura artística a Barcelona vers la fi del segle XIX
"Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona", n^o 40,
Barcelona, 1934, pp. 265-75, pp. 297-303, pp. 329-333.

- DANESI, G.
La Edad Media revisitada. "The Pre-Raphaelithe Brotherhood, en "El pasado en el Presente", Gustavo Gili ed.,
Barcelona, 1977, pp. 69 - 93.

- DOMENECH I MONTANER, L.
En busca de una arquitectura nacional , en "Cuadernos de Arquitectura", N^{os} 52 - 53, Barcelona, 1963, pp. 9- 11.

- ELIAS, F.
Enric Monserdà. La seva vida i la seva obra,
Barcelona, 1927. (Tallers gràfics de la Casa Provincial de Caritat).

- EXPOSICION, La
Organo oficial de la Exposición Universal de Barcelona
Vols. I-III, Barcelona , Septiembre 1887 - 1888.

- FAGIOLO, Maurizio
Los grandes iniciados. El Revival Rose + Croix en el periodo simbolista, en "El pasado en el presente", Gustavo Gili ed., Barcelona, 1973, pp. 95 - 127.

- FAGIOLO, Marcello
La Catedral de Cristal. La arquitectura del expresionismo y la tradición esotérica, en "El pasado en el presente" Gustavo Gili ed., Barcelona, 1973, pp. 199 - 258

- FLORES, C. y AMANN, E.
La Arquitectura de Barcelona, (Separata de la Revista "Hogar y Arquitectura", nºs 55-56), "Historicistas, Modernistas y arquitectos de transición; siglos XIX y XX". Madrid, 1964/Febrero 1965, pp. 101 - 132

- GARRUT, J. M.
Itinerarios de Piedad de Barcelona, Ed. Aymà, Barcelona 1952.

- GINER de los RIOS, F.
La pintura contemporanea en Inglaterra. Los Prerrafaelitas en "Ilustración Artística, La", nº 185, 13 de Julio 1885 p. 223 sgg.

- GUNTER METKEN
Le Retour des Preraphaélites, en "Revue de l'Art", Paris nº 26, 1974, pp 82-88.

- HAMILTON, H. G.
Pintura y Escultura en Europa 1880 - 1940, Ed. Catedra, Madrid, 1972 (67).

- HAUTECOEUR, L.
Histoire de l'Architecture classique en France (Vol. IV y V), Ed. Picard, Paris, 1952 y 1953.

- HEILMAYER, A.
El escultor alemán Guillermo de Ruman (1850 - 1878)
en "Ilustración Artística, La", Barcelona, nº 112b, 15 Junio
de 1903, p. 396.

- HOLME, Ch. (Edited by...)
Art-Revival in Austria, en "The Studio", Special summer
number 1906, London, Paris, New York, 1906.

- J. J.
Los Modernos prerrafaelitas ingleses, en "Ilustración
Artística, La", nº 1186, Barcelona, 19 de Septiembre de
1904, pp. 619 - 620.

- JUNYENT, S.
Ruskin, en "Joventut", Barcelona, nº 159, 26 de Febrero
de 1903, p 148 sgg.

- LANKHEIT, K.
Revolución y Restauración, Ed. Praxis, Seix-Barral,
Barcelona, 1965.

- HILTON, T.
The Pre-Raphaelites (History of Art), Thames and Hudson,
London, 1976 (70).

- MAESTRE, V.
El primer romanticisme artístic a Barcelona: el retorn
"El Medieval", Dedalus, Barcelona, 1979.

- MARTORELL, J.
Anteproyecto para la fachada de la Catedral. (Memoria),
Tipografía católica, C/ del Pino, Barcelona, 1882.

- MONTOLIU, C. de
Jhon Ruskin, en "Pel i Ploma" III, nº 77, Barcelona,
Juny de 1901, p. 28.

- NAVASCUÉS, P.
El Problema del Eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX, en "Revista de Ideas Estéticas" T. 29, Madrid, nº 114, 1971, pp. 111-125.

- NIGRO COVRE, J.
El revival en Austria y en Alemania: De la Secesión vienesa a la fundación de la Bauhaus, en "El pasado en el presente", Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1977, pp. 165 - 197.

- OLIVERAS, C.
Proyecto de nueva Iglesia parroquial de Santa Ana; "Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña", Barcelona, 1900, pp. 105 - 133.

- PATETTA, L.
Los revivals en arquitectura, en "El pasado en el presente", Gustavo Gili ed., Barcelona, 1977, pp. 129 - 163.

- PATETTA, L.
L'architettura dell'Eclectismo, fonti, teorie, modelli 1750 - 1900, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1975

- PEVSNER, N. & LANG, S.
The Egyptian Revival, en "The Architectural Review", Number 712, Westminster, May, 1956, pp. 243 - 254.

- PIFERRER, P. y PÍ i MARGALL, F.
España, sus monumentos y artes. Su Naturaleza e Historia, Ed. Daniel-Cortezo, Barcelona, 1884.

- PINELLI, A.
La dialéctica del Revival en el debate clásico-romántico, en "El pasado en el presente", Gustavo Gili ed., Barcelona 1977, pp. 47 - 66.

- PUGIN, A. W.
Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne et leur renaissance au temps actuel, Revue augmenté et publié d'après le texte anglais par H. Hing, Bruxelles, Gand et Leipzig, 1850.
- RAFOLS, J. F.
L'arquitecte Joan Martorell, en "Vell i Nou", nº XVI, Barcelona, MCMXXI, pp. 124 - 131.
- RAFOLS, J. F.
Fi de segle a les arts catalanes, Manuscrito, 1936.
- ROGENT, F.
Arquitectura Moderna de Barcelona, Parera y Cía ed., Barcelona, 1897.
- ROSSETTI, D. G.
El jardí de mon pare, (Traducció de Cebrià de Montoliu), en "Pel i Ploma" III, nº 79, Barcelona, Agost, 1901, p. 81.
- ROSSETTI, D. G.
La Damsela escogida ("The Blessed Damozel") (Traducció d'A. Opisso), en "La Ilustración Ibérica", nº 650, 15 de Juny de 1895, pp. 378 -379.
- SAGNIER, E.
Cripta del Temple Nacional Expiatorio del Sagrado Corazón de Jesús, recuerdo del Tibidabo, Thomas, Barcelona, s. d.
- SAGNIER, E.
Palacio de D. E. Juncadella, en "Hispania", nº 90, Barcelona, 15 de Noviembre de 1902,
- SAGNIER, E.
Palacio D. E. Juñcadella, (género llamado Moderno), en "Arquitectura y Construcción", nº 116, Marzo 1902, p. 77

- VEGA i MARCH, M.
Juan Martorell i Montells, en "Arquitectura y Constuucción"
nº 172, Barcelona, Noviembre de 1906, pp. 322 - 336

- VIOLLET-LE-DUC
¿Que es el Arte? , Fernando Torres Editor, Valencia,
1976.

- VIOLLET-LE-DUC
Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du
X^e au XVI^e- siècle, B. Bance éditeur, Paris, MDCCCLIX

- VIOLLET-LE-DUC
Entretiens sur l'architecture (2 Vols.), Ed. Morel,
Paris, (1863 - 1872).

- X.
Eduardo Burne-Jones , en "La Ilustración Artística",
nº 944, Barcelona, 29 de Enero de 1900, pp. 75-76.

N O T A

- 1.- Hemos aplicado el término "Historicismo" en un sentido amplio, sin limitarlo al hecho de la reproducción "arqueológica" de modelos del pasado, aunque también se incluya ésta posibilidad. Por otra parte pueden existir multiples puntos de transición que conectarían con el

Modernismo y el Art Nouveau, con el estilo 1900 en general, y existen al tiempo gran número de elementos que desde éstos nos devuelven al tema de los Historicismos. En todo caso, nos interesaba matizar estas subdivisiones que no buscan la clasificación estricta o la delimitación y acotación de temas, tan solo facilitar en cierto modo la consulta.

V. 1. 2. Modernismo y Art Nouveau

- AINAUD, J, M^a , BASSEGODA, J., CIRIGI, A. ...
El Modernismo en España (Exposición, Casón del Buen Retiro, Madrid) Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Comisaria General de Exposiciones, Madrid, 1969
- A. L.
El pintor y escultor austriaco F. Matsch, en "La Ilustración Artística", nº 1512, Barcelona, 12 de Diciembre de 1910, pp. 812-813.
- BAREY, A.
Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen Modernista, I y II, Publicación del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, "Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo" nºs 138 - 139, Barcelona, 1980.
- BAREY, A.
Els primers temps d'estiu a Catalunya, "L'Avenç", nº 51, Barcelona, Juliol-Agost, 1981, p. 16
- BAREY, A.
La diffusione del Modernismo (Reportage dalla provincia catalana), "23 Lotus International", Revista trimestrale di Architettura, Venecia, 1979, pp. 114 - 128.
- BASSEGODA NONELL, J.
Tres arquitectos Modernistas catalanes, en "La Vanguardia", Barcelona, 28 de Septiembre de 1975.
- BASSEGODA NONELL, J.
Guía de Gaudí, Ed. Literarias y Científicas, Elicien, Barcelona, 1970.

- BASSEGODA NONELL, J.
Memoria de la Catedra Gaudí (Curso 1967-68), Ed. de la ETSAB, Monografía nº 2, Enero 1969.

- BASSEGODA NONELL, J.
Gaudí, ("Gent Nostra", 1), Ed. Nou Thor, Barcelona, 1978.

- BERGOS, J.
Antoni Gaudí, Ed. Ariel, Barcelona, 1954.

- BOHIGAS, O.
Joan Amigo Barriga otro Modernista desconocido, en "Cuadernos de Arquitectura", nº 62, Barcelona, 1965, pp. 45 - 48

- BOHIGAS, O.
Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista (Palabra en el Tiempo), Ed. Lumen, Barcelona, 1973.

- BOHIGAS, O.
El Hospital de San Pablo, en "Cuadernos de Arquitectura" nºs 52 - 53, Barcelona, 1963 (2º y 3º trimestre), pp. 47-60.

- BOHIGAS, O., POMES, L.
Arquitectura Modernista (Palabra en el tiempo), Ed. Lumen, Barcelona, 1968.

- BOSSAGLIA, R.
Il Mondo dell'Art Nouveau (Mape Storico-geografico del Modernismo nel mondo), en "Bolaffiarte", Torino, nº 16, Gennaio pp. 60-61.

- BOSSAGLIA, R.
Il liberty: Finalmente il Modernismo in Italia ha la sua grande mostra, en "Bolaffiarte", Torino, nº 25, Dicembre de 1972, pp. 56 - 59.

- BOSAGLIA, R.
Una gigantesca alhaja (¿Es posible distinguir entre un objeto Art Nouveau y uno simbolista?), en "Artes Plásticas", nº 17, Barcelona, Mayo, 1977, pp. 33 - 36.
- BORRAS, M^a Luisa
Domènech i Montaner, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1970
- BUENDÍA, R.
El Modernismo en España, en el Casón, en "Archivo Español de Arte", nº 169 - 172, Madrid, 1970, pp. 101 - 104.
- BASANELLES, E.
Nueva Visión de Gaudí, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1965
- CASTELLANOS, J.
Modernisme i Noucentisme, en "L'Avenç", Març de 1980, pp. 26 - 51.
- CIRICI, A.
El edificio de la Editorial Montaner y Simón, en "Cuadernos de Arquitectura", Barcelona, nºs 52-53, 1963 (2^a y 3^{er} Trimestre), pp. 26 -33.
- CIRICI, A.
El Modernisme com a totalitat, en "Serra d'Or", Barcelona, 15 de Diciembre de 1970, p. 37.
- CIRICI, A.
El Arte Modernista catalán, Ed. Ayma, Barcelona, 1951
- CIRICI, A.
1900 a Barcelona, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1967.
- CIRICI, A.
Gargallo i Barcelona, Ed. Ariel, Barcelona, 1975

- COLLINS, G. R.
Antoni Gaudí, Ed. Bruguera, Barcelona, 1966.
- COOPER, A. E. W.
Gerona Modernista, en "Cuadernos de Arquitectura", nº 63, Barcelona, 1966 (1^{er} trimestre), pp. 34 - 40
- CREMONA, I.
Il tempo dell'Art Nouveau (Modern Style, Sezession, Jugendstil, Arts and Crafts, Floreale, Liberty), Vallecchi editore, Firenze, 1964.
- DEGHARNES, R. y PRÉVDST, C.
La Vision artistique et religieuse de Gaudí, Ed. Lausanne, Suisse, 1969.
- DESCHAMPS, L.
Mucha, Alfonso, (De "la Plume"), en "La Ilustración Artística", nº 945, Barcelona, 5 de Febrero de 1900, pp.91-93.
- FELIX ESCALAS
Gaudí, Arquitecto, en "Hispania", nº 8, Barcelona, 30 de Abril de 1903, p. 10 sgg.
- FLORENSA, A.
Domènec i Montaner, profesor, "Cuadernos de Arquitectura", nºS 52 - 53, Barcelona, 1963 (2^a y 3^{er} trimestres), p. 8
- FLOCH I TORRES, J.
L'Arquitecte Gaudí, "Gasetta de les Arts", nº 52, Barcelona Jùliol de 1926.
- FONTBONA, F.
La crisi del Modernisme artístic (Biblioteca de cultura catalana, nº 17), Curial ed., Barcelona, 1975
- FREIXA, M.
Terrassa entre el "Modernisme" y el "Noucentisme", inédito, 1977.

- FULCARA i TORROELLA, M. D.
Girona i el Modernisme(Contribució a la Història dels
ambients políticoculturals del començament de segle),
Colección de Monografías del Instituto de Estudios Gerun-
denses, Diputación Provincial de Gerona, Gerona, 1976.

- FUSES, J. FABREGA, J., PARES, F. CASTELLS, R. M^a, ...
Guia d'arquitectura de Girona, Col·legi d'Arquitectes de
Catalunya, La Gaia Ciencia, Barcelona, s. d,

- GABANCHO, P.
L'exercici del poder cultural a Catalunya (I). Del Moder-
nisme al Noucentisme, en "L'Avenç", n^o 51, Barcelona,
Juliol-Agost, 1981, pp. 22 sgg.

- GALLEGO, J,
El simbolismo en Europa, en "Goya", n^o 132, Madrid, Mayo
Junio, 1976, pp. 375 -379.

- GARRUT, J. M.
Artes y oficios en el "Castell dels tres Dragons", "Cua-
dernos de Arquitectura", Barcelona, n^o 52-53, 1962 (2^o y
3er trimestres), pp. 93 - 95.

- GARRUT, J. M.
El Modernismo en España, en "Miscelanea Barcinonensia",
XXVI, Agosto de 1970, pp. 187 - 190.

- GAUDI, A.
Lo temple de la Sagrada Familia, en " Il·lustració Catalana "
n^o 146, Barcelona, 18 de Març de 1906, pp. 161 - 175.

- GENER, Pompeius
La Fira de les roses. Festes de Sant Jordi y Santa Creu
en "Joventut", n^o 325, Barcelona, 3 de Maig de 1906, pp. 275-
276.

- GUERRAND, R. H.
L'Art Nouveau en Europe, Ed. Plon, Paris, 1965.
- GOTHSLAND
2^a Exposició de Modernisme (Gothsland - Febrer - 79)
Consell de Cent 331, Barcelona. 7., 1979.
- HOFSTÄETTER, H. H.
Historia de la pintura Modernista europea, Ed. Blume
Barcelona, 1981.
- HOFSTÄTTER, H. H.
Epochen der Druckkunst-Jugendstil, Holle-Verlag, Baden-
Baden, 1968.
- INFUESTA MONTERDE, J. M.
Josep Llimona y Joan Llimona, vida y obra, Ed. Nuevo
Arte Thor, Barcelona, 1977.
- INFUESTA MONTERDE, J. M. (coordinador)
Modernismo en Cataluña, Ed. Nuevo Arte Thor, Barcelona
1976.
- JARDI, E.
Historia del Cercle artistic de Sant Lluc, Ed. Destino,
Barcelona, 1976
- JULLIAN, PH.
Esthètes et Magiciens. L'Art fin de siècle, Librairie
Académique Perrin, Paris, 1969
- JULLIAN, Ph.
The triumph of Art Nouveau . Paris Exhibition 1900, Ed.
Phaidon, London, 1975.
- KERRIGAN, A.
La reivindicación de l'Art Nouveau, en "Goya", nº 41,
Madrid, Marzo-Abril, 1961, pp. 327 - 333.

- KOSSATZ, H. H. y WHITFORD, F.,
The Vienna Secession and its early relations with Great Britain, en "Studio International", London, Vol. 181, January, 1971; pp.9-23.

- LARNER, G. y C.
The Glasgow Style, Paul Harris Publishing, Edinburgh, 1979.

- LUCIE-SMITH, Ed.
Symbolist Art, (History of Art), Thames and Hudson, London, 1977 (72).

- LLANSO, A. G.
Escultura Decorativa, en "La Ilustración Artística", nº 1084, Barcelona, 6 de Octubre de 1902, pp. 662-663.

- LLARCH, J.
Gaudí. Biografía mágica, Plaz y Janes ed., Barcelona, Febrero de 1982.

- MACKINTOSH, A.
El Simbolismo y el Art Nouveau, Ed. Labor, Barcelona, 1975.

- MARCO, E.
¿Vendrá la Internacional Simbolista? (De Paris a Madrid), en "Don Pablo", Madrid, nº 6, Noviembre-Diciembre de 1976 pp. 56 - 57

- MARCHIORI, G.
Aubrey Beardsley (Bianco e Nero), Razon editore, Roma, 1969

- MARFANY, J. L.
"Joventut" revista modernista, en "Serra d'Or", nº 135, Barcelona, 15 de Desembre de 1970, pp. 53 - 56.

- MARFANY, J. L.
Aspectes del Modernisme, (Biblioteca de cultura catalana 11)

- MARFANY, J. L.
Sobre el significat del terme "Modernisme", en "Recerques" II, (nº 2), Ed. Ariel, Barcelona, 1972, p. 73 sgg.

- MARFANY, J. L.
El Modernisme i les Arts plàstiques (a propòsit d'un Llibre de Francesc Fontbona), en "Serra d'Or", Barcelona, Desembre de 1976, pp. 71 - 74.

- MARTINELL BRUNET (y colaboradores)
Gaudí, (Centro de Estudios Gaudinistas), "Cuadernos de Arquitectura", Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1960.

- MARTINELL Y BRUNET, C.
Gaudí, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Comisión de cultura, Barcelona, 1967,

- MARTINON, J. P.
Les Métamorphoses du désir et l'oeuvre. Le texte d'Eros ou le corps perdu, Klincksieck collection d'Esthétique - 6, Paris, 1970

- MARTORELL, J. M.
El Café-Restaurante de la Exposición Internacional, en "Cuadernos de Arquitectura", nºs 52 -53, Barcelona, 1963 (2º y 3er trimestre), pp. 17 - 25

- MASINI, L. B., L'Art Nouveau (Un'aventura artistica internazionale tra rivoluzione e reazione, tra cosmopolitismo e provincia tra costante e effimero, tra "sublime" e stravagante), Ed. Aldo Martello-Giunti, Firenze, 1978.

- MASSOT i MONTANER, J.
Eduard Valentí i Torres i Bages, en "Serra D'Or", nº 188, Barcelona, 15 de Maig de 1975, pp. 35-36

- MINERVINO, F.
Museo imaginario del Simbolismo, en "Artes Plásticas",
nº 17, Barcelona, Mayo de 1977, pp. 27 - 32.

- MOLAS, J.
El Modernisme i les seves tensions, en "Serra d'Or", Nº 135,
Barcelona, 15 de Desembre de 1970, pp. 877 sgg.

- MONEDERO, M.
José Llimona, Ed. Nacional, Madrid, 1966 (56)

- PANE, R.
Antoni Gaudí, Edizioni di Comunità - Milano, 1964.

- PARDO, L.
Agustín Querol y sus últimas obras, en "La Ilustración Ar-
tística" nº 986, Barcelona, 19 de Novembre de 1900, p. 747.

- PRIETO BARRAL, M. F.
El Simbolismo en Europa, en "Artes Plásticas", Barcelona,
nº 10, Julio-Agosto, 1976, pp. 18 -22

- PRIETO BARRAL, M. F.
El simbolismo europeo en el Grand Palais, en "Gazeta del
Arte" nº 84, Barcelona, 11 de Julio de 1976, p. 16.

- PUIG, A., El Simbolismo en Cataluña, en "Artes Plásticas"
nº 17, Barcelona, Mayo de 1977, pp. 23-26

- PUIG BOADA, I.
El temple de la Sagrada Familia, Ed. Barcino, Barcelona,
1929.

- RAFOLS, J. F.
Modernismo y Modernistas, Ed. Destino, Barcelona, Octubre
1949

- RAFOLS, J. F.
Antoni Gaudí, Ed. Canosa, Barcelona, 1929

- RAFOLS, J. F.
Arte Modernista en Barcelona, Libreria Dalmau, Barcelona, 1943.
- RHEIMS, M.
L'Art 1900 ou le style Jules Verne, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1965.
- RIQUER i PALAU, J. M., CIRICI, A. , TRENC, A., CERDA, M. GRAELLS i PRAT.
Alexandre de Riquer, L'Home, l'artista. El Poeta, ed. Comissió organitzadora de l'Homenatge a Alexandre de Riquer, Calaf, 1978.
- RUCABADO, R.
L'Art dels germans Llimona, en "Vell i Nou", Barcelona, nº V, Agost, 1920.
- RUSIÑOL, S.
Desde el molino, Ed. Alba, Barcelona, 1976
- RUSSOLI, F.
Simbolismo. La idea está (pero no se ve), en "Artes Plásticas", nº 17, Barcelona, Mayo, 1977, pp. 20 - 22.
- S.
Juan Segantini y sus obras, en "La Ilustración Artística" nº 988, Barcelona, 3 de Diciembre de 1900, pp. 779 - 780
- SALA i GIRALT, C.
Miquel Blay un gran mestre de l'Escultura Moderna, Diputació de les Comarques Gironines, Olot, Abril, 1981.
- SCHMUTZLER, R.
El Modernismo, (Alianza Forma nº 12), Alianza Editorial, Madrid, 1980.

- SELLES i BARO, S.
Park Güell, "Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña", Barcelona, 1903, pp 17 -67.

- SELLES i BARO, S.
El Templo de la Sagrada Familia, en "Arquitectura y Construcción", nº 186, Barcelona, Enero de 1908. pp. 4 - 11

- SELZ, J.
Art Nouveau, peintures, F. Hazan, Paris, 1971

- SIGALÉS, B.
N'Alexandre de Riquer, (ex-libris), "Vell i Nou", nº XV, Barcelona, Juny de 1921, pp. 85 - 90

- SOLA-MORALES, I.
Storismo contro Modernismo. La distruzione del linguaggio accademico. "23. Lotus International", Revista trimestrale di architettura, Venecia, 1979, pp. 104-113.

- SOLA-MORALES, I.
Joan Rubió i Bellver y la Fortuna del Gaudinismo, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1975

- SOLÀ, J.
Las Flores, en "Heraldo de Gerona", Gerona, Jueves 5 de Junio de 1902, p. 2.

- SPENCER, Gh.
I sogni del "Dandy", en "Bolaffiarte", nº 22, Torino, 1972, pp. 44 - 47

- STERNER, G.
Modernismos, Ed. Labor, Barcelona, 1977.

- THORNTON, L.
Conviene ancora acquistare l'Art Nouveau, en "Bolaffiarte", nº 16, Torino, Gennaio, 1972, pp. 55-58

- TRENC-BALLESTER, E.
Les Arts gràfiques de l'època Modernista a Barcelona
Gremi d'Indústries Gràfiques de Barcelona i Província,
Barcelona, 1977.

- TRIADO, J.
Ex-Libris, en "La Ilustración Artística", nº 1100, Barce-
lona, 1903, p. 86.

- TSCHUDI MADSEN, S.
Art Nouveau, (Biblioteca para el hombre Actual), Ed. Guada-
rrama, Madrid, 1967.

- TSCHUDI MADSEN, S.
Il Simbolismo dell'Art Nouveau, en "Edilizia Moderna" nº 86,
Milano, 1965, pp. 31 - 35.

- VALENTI, E.
El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos
ideológicos, Ed. Ariel, Barcelona, 1973.

- VAYREDA, R.
La Qualitat en l'obra de n'Antoni Gaudí, en "D'Ací D'Allà"
Vol. XVI, Barcelona, 1927, pp. 21 - 32.

- VERGO, P.
Art in Vienna 1898 - 1918, Klimt, Kokoschka, Schiele and
their contemporaries, Ed. Phaidon, London, 1975.

V. 1. 3. Novescentisme (1)

- BOHIGAS, O.
L'arquitectura noucentista i "novecento", en "Serra d'Or",
(nº especial Noucentisme), Barcelona, Agosto de 1964,
pp. 15 - 18, (pp. 495 - 98).
- CAPMANY, M. A.
La Liquidació del Noucentisme?, en "Serra d'Or", nº 192,
Barcelona, 15 de Septiembre de 1975, p. 32.
- CASTELLANOS, J.
Ramón Casellas entre Modernisme i Noucentisme, en "Serra
d'Or", Barcelona, Desembre de 1970, pp. 63 - 66 (pp. 895 -
898).
- CIRICI, A.
La plàstica Noucentista, en "Serra d'Or", nº 8, (nº especial
Noucentisme), Barcelona, Agosto de 1964, pp. 22 - 27.
- ELIES, F.
L'Escultura catalana Moderna, Ed. Barcino, Barcelona, 1926
- FOLCH, LL.
Catalunya Grega, en "Garba", Barcelona, 1906.
- FONTBONA, F.
El Noucentisme o la foçilització d'una paraula, "Serra d'Or",
nº 195, Barcelona, 15 de Diciembre de 1975, pp. 87 - 88.
- GARCIA LLANSÓ
La Caricatura en España, en "La Ilustración Artística", nº
1256, 22 de Enero de 1906, pp. 70 - 71.
- JARDI, E.
Maragall i Ors. Dos temperaments. Dues generacions,
en "Serra d'Or", nº 8, Barcelona, Agost de 1964, pp. 10- 14.

- JARDI, E.
El Noucentisme, Ed. Proa, Barcelona, 1980.
- ORS, D', E.
Glosari (selecció)(Les millors obres de la Literatura catalana nº 74), Ed. 62 i "La Caixa", Barcelona, 1982.
- PUJOLS, F.
L'antiguitat i l'Estètica, en "Revista Nova", nº 41, Barcelona, 30 Sept. de 1916, p. 2.
- PUJOLS, F.
La característica de l'art Mediterrani, en "Revista Nova", nº 42, Barcelona, 15 de Octubre de 1916, p. 2.
- PUJOLS, F.
L'Art Clàssic, en "Revista Nova", nº 35, Barcelona, 15 de Juny de 1916, p. 2
- PUJOLS, F.
El Gran Ors, en "Picarol", nº 4, Barcelona, 2 de Març de 1912
- PUJOLS, F.
Representació universal del Gaudinisme, en "Revista Nova", nº 37, Barcelona, 31 de Juliol de 1916, p. 2 - 3.
- ROCA, F.
Noucentisme en perill, en "Serra d'Or", nº 195, Barcelona, Diciembre de 1975, pp. 59 - 62.
- ROVIRA i VIRGILI, A.
Els corrents ideològics de la Renaixença catalana, Ed. Barcino, Barcelona, 1966.
- ROSSELL, S.
Esquema i Preguntes sobre l'arquitectura del Noucents, en "Cuadernos de Arquitectura", nº 113, Barcelona, (Serie

Archivo Histórico nº 6,) 1976, pp. 11 -18.

- SOLA MORALES, I.

Sobre Noucentisme y Arquitectura. Notas para una historia de la Arquitectura Moderna en Catalunya (1909 -1917), "Cuadernos de Arquitectura", nº 113, Barcelona, (serie Archivo Histórico nº 6), 1976, pp. 19 sgg.

- SERRAHIMA, M.

Sobre el Noucent, en "Serra d'Or", nº 8, Barcelona, Agost 1964, pp. 7 - 9.

- SOSTRES, J. M.

El Contorn Noucent en l'obra de Rafael Masó, en "Serra d'Or", nº 8, Barcelona, 1964, pp. 19 - 21.

NOTA

1.- La Bibliografía que se recoge en este apartado podría ampliarse con algunas publicaciones que ya citabamos en el que corresponde a Modernismo y Art Nouveau (CASTELLANOS, FONTBONA). Por otra parte, algunos de los textos que aquí recogemos podrían utilizarse también para el estudio del "Modernismo" los incluimos en esta sección del Apéndice Bibliográfico por su relación con la óptica "Noucentista".

V. 2. BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

V. 2. 1. Arte Funerario y Cementerios.

- ALBIÑANA, S. J.
Els Sants Angels (Llibrets populars. Serie II. Exemplari religiós nº 4), Ibérica, Barcelona, 1914

- ALFONSO MARIA de LIGORIO, S.
Preparación para la muerte o consideraciones sobre las verdades eternas utiles a los fieles para meditar y a los sacerdotes para el culto, Pons i Cía ed., Barcelona, 1891.

- ALFONSO MARIA de LIGORIO, S.
San Miguel Arcangel y los ángeles Custodios (Motivos de confianza en su poderosa intercesión), Juan Roca y Bros, Barcelona, 1875.

- ALDI, R.
Arte funeraria d'oggi (architettura monumentale, crematori, cimeteri. edicole), Hoepli editore, Milano, 1959.

- A. M.
Monumentos funerarios coleccionados por J. B. Pons, en "Arquitectura y Construcción", nº 95, Barcelona, 8 de Febrero de 1901, p. 48.

- AMADES, J.
La mort, costums i creences, (Biblioteca de Tradicions populars. Serie B - Vol. XXIII), La Neotipia, Barcelona 1935.

- BASSEGODA, J.
Luis Domènech y Montaner y el Monumento a Jaime I y en Tarragona, Revista técnica de la propiedad urbana nº 29,

Edita la Camara Oficial de la Propiedad Urbana de la
Provincia de Tarragona, 1979.

- BOHIGAS, O.

Los Cementerios como Catálogo de Arquitectura

en "C.A.U.", (Construcción, Arquitectura y Urbanismo)
nº 17, Publicaciones del Colegio Oficial de aparejadores
y arquitectos técnicos de Cataluña, Barcelona, Enero/Fe-
brero, 1973. pp . 56 - 65.

- BREHIER, L.

Les origines des Crucifix dans l'art religieux

Libr. Blond, Paris, 1904

- BUSSCHER, de J-M.

Les Folies de l'Industrie, (Aux Archives d'Architecture
Moderne), A. A. M. Ed., Bruxelles, MCMLXXXI

- CAPMANY, A.

Arquitectura Decorativa Funeraria, "Gaseta de les Arts",
nº 44, 1 Mars de 1926.

- Cementerios en Madrid, Folleto del Colegio Oficial de
Arquitectos de Madrid, Comisión de Cultura (Expo del
COAM de Septiembre de 1976), Junio, 1977.

- Cementerios, en "Anuario de la Asociación de Arquitectos
de Cataluña", Barcelona, 1914, Sección de Anuncios, pp. 22 -
23.

- El Cementerio de los perros en París, en "La Ilustración
Artística", nº 1156, Barcelona, 22 de Febrero, 1904,
p. 141.

- Lo Cementiri Nou de Barcelona, en "Il·lustració Catalana"
nº 595, Barcelona, 1 Novembre 1914, pp. 635 sgg

- "Arquitectura y Construcción", Barcelona, 1906, pp. 61 - 63.
- DALY, M. C.
Architecture funéraire contemporaine (Spécimen de Tombeaux), "Chapelles funéraires, Mausolées, sarcophages, stèles, pierres tombales, croix,... choisis principalement dans les cimetières de Paris et exprimant trois idées radicales de l'architecture funéraire...", Ducher et cie éditeurs. Librairie générale de l'architecture et des travaux, Paris, 1871.
- DEVESA, C.
Un notable panteó d'en Llimona, "La Veu de Catalunya", Barcelona, 25 - I - 1912, p. 5.
- Dia de la Mort, en "Pel i Ploma", nº 23, Barcelona, 4 de Novembre de 1899.
- DIMIER, L.
Les danses macabres et l'idée de la Mort dans l'art chrétien, Librairie B. Blond, Paris, 1902.
- DOMENECH, D. Luis
Proyecto del Mausoleo para los Reyes de Aragón en la Catedral de Tarragona (Sepulcro de D. Jaime I), en "Arquitectura y Construcción", nº 216, Barcelona, Julio de 1910, pp. 193, 198/99, 203 - 205.
- ELIAS de MOLINS, D. A.
Legislación canónica, civil, y administrativa (vigente en España y sus posesiones de Ultramar) sobre Cementerios. Tipo-Lit. Busquets y Vidal, Olmo 8, Barcelona, s. d.
- E. T.
El escultor italiano Leonardo Bistolf, en "La Ilustración Artísta", nº 1075, Barcelona, 4 de Agosto de 1902, p. 508

- Les construccions d'aquest any en lo Cementiri Nou, en "Ilustració Catalana", nº 22, Barcelona, 1 de Novembre de 1903, p. 254 sgg.
- La Nueva Necrópolis de Barcelona, en "La Ilustración Artística", nº 34, Barcelona, Abril de 1886, pp. 338-339.
- Les noves sepultures fetes ultimament al Cementiri del S. O., "Ilustració Catalana" nº 179, Barcelona, 4 de Novembre de 1906, pp. 696 - 697.
- MonumentosIFunerarios del Cementerio del S. O. de Barcelona, en "La Ilustración Artística", nº 1244, 30 de Octubre de 1905, p. 705.
- Tarifa General (Cementerios de Barcelona), en "Anuario de la Asociación de Arquitectos de Barcelona", Barcelona, 1905, pp. 455 - 462.
- Noves Construccions al Cementiri del S. O., en "Ilustració Catalana", Barcelona, nº 387, 6 Nov. 1906, p. 706.
- CLARASSÓ, E.
Dexant la terra. (Figura d'un monument funerari), "Ilustració Catalana", Nº 33, Barcelona, 17 de Janer de 1904, p. 44.
- CLEMENT, C. E.
Angels in art by...Illustrated, David Nutt, London, 1899,
- COLL, Fr. J.
Clamores de Utratumba, p. católica, Barcelona, 1900.
- CORTINA, J. M.
Sepulcro del cardenal Sanz y Forés - Valencia, en "Ar-

- FERRARI, G.
La Tomba nell'Arte italiana. Dal periodo pre-romano all'odierno, Collezione Artistica Hoepli, Milano, s. d.

- FORNES Y GURREA, M.
El Arte de edificar, compuesto de observaciones sobre la práctica del Arte de edificar las cuales van seguidas por las ordenanzas de Madrid edición de 1857 y Album de proyectos originales de Arquitectura edición 1846, (Introducción de A. Bonet Correa), Ed. Poniente, Madrid, 1982

- GAUTHIER, J. S.
Croix et calvaires de Bretagne, Librairie, Paris, 1944.

- GAUTHIER, J. S.
Les Calvaires Bretons, (Collection "Aspects de la France", nº 16), B. Arthaud, Paris, 1950

- GENER, P.
La Muerte y el Diablo. Historia y Filosofía de las negaciones supremas, Daniel Cortejo C^º ed. Tip. La Academia, Barcelona, 1884 (Vol. I), 1907 (Vol II).

- GIRBAU Y TORDERA, J.
Al Cementiri (Intima), "Catalunya Artística", nº 17, Barcelona, 3 de Novembre, 1904. p. 282

- GONZALEZ DIAZ, A.
El Cementerio español en los siglos XVIII y XIX, en "Archivo español de Arte", t. 43, Madrid, 1970, pp 289-320.

- GUILLEMIN, A.
Les anges de la Bible ou les anges auprès de l'home, J. B. Bleyance et C^{ie}, Paris-Dijon, 1854.

- HOPPENOT, J.
Les crucifix dans l'histoire et dans l'art, dans l'âme des Saints et dans notre vie, Société de Saint Augustin, Deselée de Boi, Lille Paris, 1902.
- HORNSTEIN, E.
Les sépultures, devant l'histoire, l'archéologie, la liturgie, le droit ecclésiastique et la législation civile, Joseph Albanel, Paris, 1868.
- J.
Les Dances dels Morts. Holbein i l'Art alemany, "Vell i Nou", nº 36, Barcelona, 1 de Novembre, 1916, pp. 259 - 261.
- KRAFT, P.
Ausgeführte Grabdenkmäler alter und neuer zeit, Verlag Von Henrich Keller, Frankfurt am Main, 1889
- Los Santos Angeles, Imp. y Libr. D. Pablo Riera, Barcelona, 1844.
- LL.
Arte Funerario, en "La Ilustración Artística", Nº 1140, Barcelona, 2 de Noviembre de 1903, p. 716.
- LLIMONA, J.
El angel de la fe consolando a la desolación humana (escultura, Cementerio de Masnou), "La Ilustración Artística", nº 1068, Barcelona, 16 de Junio de 1902, p. 394
- MARAGALL, J.
El Jardí de la Mort, en "Cu-cut" nº 501, Barcelona, 28 de Desembre, 1911, p. 819
- MARIE; Rd. P. P.
La Ciencia del crucifijo(meditaciones para el tiempo de

la vida y de la muerte), Imprenta y Librería de la Inmaculada Concepción, Barcelona, 1881.

- MARQUINA, E.
La Isla de la Mort, en "Joventut" nº 12, Barcelona, Maig, 1900, p.p. 201 - 202
- MASRIERA, A.
Paño mortuorio, en "Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña", Barcelona, 1904 y 1905.
- MATAS Y CARRÉ, L.
La Festa dels MOrts, en "La Costa de Llevant" nº 43, Mataró, 27 de Octubre de 1906.
- MERCIÉ, A.
El Dolor (Escultura), en "Catalunya Artística", nº 31, Barcelona, 23 de Febrer, 1905, p. 126.
- M. U.
Antonin Mercié (Escultor), en "Pel i Ploma", nº 75, Barcelona, Maig de 1901.
- MONSERDA de MACIA, D.
La diada dels Morts, "Catalunya Artística", nº 17, Barcelona, 3 de Novembre de 1904, pp. 279.
- NOGUERAS OLLER, R.
La Muerte y el ángel de la vida, en "La Ilustración Artística", nº 1165, Barcelona, 25 de Abril de 1904, p. 284.
- NOGUERAS OLLER, R.
El Clown y la Muerte, en "La Ilustración Artística", nº 1276, Barcelona, 11 de Junio 1906, p. 379.
- NOVELLAS de MOLINS, J.
Aniversari, en "Catalunya Artística", nº 17, Barcelona,

3 de Novembre de 1904, p. 283

- OLBRICH, J. M.
Monumentos funerarios, en 'Darmstadt J. M. Olbrich
arquitecto. (Bocetos), en "Architektonische Monatshefte"
Aust., nº 12, 1901, pp. 12.

- PALOL, M. de
Llirys, en "Art Jove", nº 3, Barcelona, 15 de Janer 1906,
p. 42.

- PEREZ NIEVA, A.
Los Muertos errantes, "La Ilustración Artística", nº
1296, Barcelona, 29 de Octubre de 1906, p. 699.

- PETRIOLI TOFANI, A.
La scena ecclesiastica en "La Scena del Principe"
(Sedecima Esposizione Europea di Arte Scienza e Cultura:
Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del 1500),
Firenze, 1980.

- PIOGER, L. M.
La vida después de la muerte o sea la vida futura según
el cristianismo, Juan Oliveras (Bibl. de Autores ilus-
tres), Barcelona, 1875

- P. M. P.
Cementiris (X. Cosas de Casa). Bosqueig historich,
en "La Rierada", nº 45, Barcelona, 15 de Octubre 1903,
pp. 3 - 4.

- PONS, J. B.
Monumenos Funerarios (Coleccionados por...), Librería
"Arte y Ciencias", 46 Pelayo, Barcelona, s. d.

- Proménades Pittoresques aux cimetières du Père Lachaise
de Momtmartre du Mont-panasse et autres au choix des pri-

- cipaux monuments élevés dans ces champs du repos, Dessinés et lithographiés par Lassalle et Roussau. Tomo I, Chez Caillou ed., rue Sant Honoré n° 140, Paris, M DCCC XXXV
- PUPIL, F.
Aux sources du romantisme: le XVIII^e siècle et les ténèbres, "L'information d'Histoire de l'Art", n° 2, ed. J-B. Baillièrre, Paris, Mars-Avril, 1974, pp. 55 - 66
- REDONDO CANTERA, M^e J.
Aproximación a la escultura funeraria española del XIX, II Congreso español de Historia del Arte, Valladolid, Octubre de 1978. pp. 145 sgg.
- REDONET, L.
Enterramientos y Cementerios, "Boletín de la Real Academia de la Historia", CXX, Madrid, 1947, pp. 131 - 170.
- RIERA, C.
Els cementiris de Barcelona (una aproximació), Ed. Edhasa Barcelona, Maig de 1981.
- ROSSELLÓ, F.
La processó de la Morta, en "Pel i Ploma", n° 82, Barcelona, Noviembre de 1902, pp. 161-165.
- RUSIÑOL, S.
La Casa del Silenci, en "Pel i Ploma", Septiembre de 1901 pp. 103 - 107.
- S.
El escultor húngaro Gyula Donath, (Tres Monumentos funebres), "La Ilustración Artística", n° 1335, Barcelona, 29 de Julio de 1907, p. 494.
- SABARTÉS, J.
Las Llanties que s'encenen s'apagarán, "Joventut", n° 202,

- Barcelona, 24 de Diciembre de 1900, p. 847.
- SACS, J.
Sepultures, en "Vell i Nou" nº 54, Barcelona, 1^{er} de Novembre de 1917, pp. 611 - 620.
 - SACS, J.
L'art en els Cementiris de Barcelona, en "Vell i Nou" nº 54, Barcelona, 1^{er} de Novembre de 1917, pp. 622 - 623.
 - SAINTS, Le
La pensée de la mort, Maison dela Bonne Presse, Paris, s. d.
 - SERRA FLORENSA, R.
Los Cementerios de la Comarca, en "C.A.U." (Construcción, Arquitectura y Urbanismo), nº 17, Barcelona, Enero-Febrero 1973, pp. 49 - 51.
 - SERRA FLORENSA, R.
Un lugar para morir (la ciudad e industria de los muertos corrige y amplía las monstruosidades de la ciudad e industria de los vivos), en "C. A. U." nº 17, Barcelona, Enero-Febrero de 1973, pp. 47 - 48.
 - SERRA Y POTIUS, P.
Prodigios y finezas de los Santos Ángeles hechas en el Principado de Catalunya, Jayme Suria, Barcelona, 1726.
 - SOLÉ SUSQUE, C.
Algunos aspectos de la escultura funeraria en el cementado de Montjuich de Barcelona, inédito, Septiembre de 1976 - Juny de 1977.
 - SOLER CATARINEU, F.
Arte Funerario. Panteón de la familia Borrás en el Cementerio de Manresa (obra de D. Federico Soler Catarineu), en "Arquitectura y Construcción" nº 69 y nº 73, Barcelona 8 de Enero y 8 de Marzo de 1900. p 13 y p. 69 respectiva-

mente.

- TARRE, E.
á la Creu, "La Costa de Llevant", Mataró, nº 17, 23 de Mars de 1907.

- TELL Y LAFONT
Enterro, "Catalunya", , Barcelona, 1903, p. XXVII.

- TORRES BALBAS, L.
Los monumentos conmemorativas (Arquitectura contemporanea), en "Arquitectura", Madrid, 1922, pp. 166 - 171.

- VEGA Y MARCH, M.
Arte Funerario, en "Arquitectura y Construcción", nº 124, Barcelona, Noviembre de 1902, pp. 318 - 321.

- VERDAGUER, J.
La Creu es l'itinerari del Paradís, "La Costa de Llevant", nº 14, Mataró, 12 de Abril de 1903, Sección Literaria, p. 16

- VERDAGUER, J.
Perpetuina, "Catalunya Artística", nº 17, Barcelona, 3 de Novembre, 1904, p. 283.

- VERDU, C.
Ronda pel cementiri de Sinera, en "El Maresme" nº 133, Mataró, 5 - 11 de Septiembre de 1980, pp. 14 - 15.

- VICAIRE, G.
Sepulcre Vell..., "Catalunya", Barcelona, 1903, p. XXIII.

- VIDAL i BARRAQUER, F.
La secularització dels cementiris (Foment de Pietat. Ques-tions religioses II), Barcelona, 1932.

- VINYOLAS Y TORRES, P.

Los Cementeris á l'entorn dels segles. Notas arqueológicas. (Sant Joan de Vilassar, Novembre de 1901), en "La Costa de Llevant" nº 44, Mataró, 3 de Novembre de 1901, pp. 3 - 4.

- VIURA, X.

Bella Mort, en "Art Jove", nº 5, Barcelona, 15 de Febrer de 1906, p. 79.

- V. L. R.

Enterramientos, en "Arquitectura y Construcción", nº 5, Barcelona, 7 de Mayo de 1897, pp. 68 -69:

V. 2. 2. Lloret de Mar

- BARRERA, J.
L'Angel (Santuari de Madona Santa Maria de Gràcia), en "La Costa de Llevant", Mataró, nº 19, 8 de Maig de 1904, p. 15.
- BOTET i SISO, J.
Lloret de Mar, en "Geografia General de Catalunya" (Carreras Candi), pp. 983 - 993.
- COMAS, R. N.
La Mare de Deu de Gràcia de Lloret de Mar, en "Il·lustració Catalana", nº 49, Barcelona, 8 de Maig, pp. 301-304.
- DOMENECH i MONER, J.
Incidencia del Capital dels americans en la vida de Lloret (inèdit).
- FABREGAS I BARRI, E.
El Sereno, Calendari, 1980, Setembre.
- FABREGAS I BARRI, E.
Senyora i Pastora (Proses diverses), Ed. Selecta, Barcelona, 1981.
- FABREGAS I BARRI, E.
Lloret de Mar (La Historia marinera. El turismo. El espíritu), compañía Bibliográfica española, Madrid, 1966
- FONTANELLES, F.
Una festa al Santuari de Sant Pere del Bosch de Lloret de Mar, en "Il·lustració Catalana", nº 417, Barcelona, 4 de Juny de 1911, pp. 309 - 311
- Lloret de Mar (Festa Catalana), "La Costa de Llevant", Mataró, nº 34, 20 de Agosto de 1899.

- Lloret de Mar, (Aplech de Sant Pere del Bosch), en "La Costa de Llevant", nº 19, Mataró, 8 de Maig de 1904, pp. 12 - 14
- Lloret de Mar, (Vid. "La Costa de Llevant" (Setmanari il·lustrat català), 1901 - 1904).
- Lloret de Mar, en "Heraldo de Gerona", Gerona, Jueves 3 de Julio de 1902
- Monument a l'Àngel, en "Il·lustració Catalana", nº 552, Barcelona, 4 de Janer de 1914, p. 10.
- MONSERDA de MACIÀ, D.
En la Inauguració de la Creu de Pedre de Sant Pere del Bosch (terme de Lloret de Mar), "La Costa de Llevant", Mataró, 15 de Maig de 1898, pp. 5 - 6.
- NONELL, C.
Las Obras de Gaudí en un cementerio de la Costa Brava, "A. B. C." Madrid, Miercoles 16 de Octubre de 1968.
- PLA, J.
Güfa de la Costa Brava, Ed. Destino, Barcelona, 1941, pp. 37 - 46,
- RECO, D.
Lloret, paradís gentil, en "D'Àci D'Allà", nº 10, Barcelona, Octubre de 1919, pp. 916 - 917.
- ROIG i RAVENTÓS, J.
El boig de la Pineda, Ed. Selecta, Barcelona, 1950.
- SERRA, M.
La Mare de Deu de Gràcia. Festa religiosa y Catalana (Lloret de Mar), en "La Costa de Llevant", nº 20, Mataró, 15 de Maig, de 1898, pp. 1-5.
- SOLIGUER FOREST, C.
A la Verge de Gràcia en sa diada, en "La Costa de Llevant",

Mataró , 1 de Maig de 1904, p. 15.

V. 2. 3. Los Arquitectos

- AINAUD de LASARTE, J. M.
Puig i Cadafalch, Historiador de l'arquitectura
"Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo" nº 113, Serie
Archivo Histórico nº 6, Barcelona, 1976, pp. 42 - 48

- "Arquitectura y Construcción", Barcelona, 1917. Sección
profesiones (Barcelona, Gerona - Lloret de Mar -), p. 66
y 150.

- ARTIGAS, V.
Concurso Anual de edificios y establecimientos urbanos
terminados durante el año 1911 (edificio Srs. Bagaña y
Cornet, C/ Menorca nº 192), en "Anuario de la Asociación
de Arquitectos de Cataluña", Barcelona, 1913, pp. 15 - 27

- ARTIGAS, V.
Comisiones especiales para 1912 "Anuario de Asociación
de Arquitectos de Cataluña", Barcelona, 1911.

- ARTIGAS, V.
Proyecto de café-restaurand, "Anuario de la Asociación de
arquitectos de Cataluña", Barcelona, 1901, pp. 88 - 89.

- ARTIGAS, V.
Casa de Alquiler de la Calle de Cortes (Barcelona), en
"Arquitectura y Construcción", nº 163, Barcelona, Abril
de 1905, p. 101, 103, 105, y 107.

- BASSEGODA, B.
L'arquitecte Gallissà, en "Il·lustració Catalana", Barcelo-
na, 8 de Maig, de 1904, p. 315 - 320.

- BASSEGODA, J.
Memoria llegida per... en la Junta general del 16 de Janer de 1911, "Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña", Barcelona, 1912.
- B. P.
Casa particular en la calle Montesión - Barcelona- (arquitecto: D. José Puig i Cadafalch), en "Arquitectura y Construcción", Barcelona, 8 de Marzo de 1901, p. 69 sgg.
- B. P.
Nuevo Hotel Terminus en Barcelona -Barcelona- (arquitecto: D. José Puig y Cadafalch), "Arquitectura y Construcción", nº 132, Barcelona, Julio de 1903, p. 200 sgg.
- CARNER, J,
En Gallissà, polítich, en "La Veu", Barcelona, 21 de Maig de 1903, edició del vespre, p. 4.
- CASSELLAS, R.
José Puig i Cadafalch, en "Hispania", nº 73, 28 de Febrero de 1902, pp. 77 - 89
- CIRICI, A.
Puig i Cadafalch. Somni civilització i riquesa (1867 - 1956) en "Serra d'Or", Barcelona, nº 100, Gener de 1968, pp. 69 - 71.
- CIRICI, A.
La Arquitectura de Puig i Cadafalch, "Cuadernos de Arquitectura", nº 63, Barcelona, 1966 (1^{er} trimestre), p.p. 49 - 52.
- Concours International de la Fondation -Carnegie. Le Palais de la Paix à la Haye, Henri Laurens éditeur, Paris, 1906, (participación de Puig y Cadafalch).
- Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Madrid Abril de 1904. en "Arquitectura y Construcción", nº 141,

Barcelona, Abril de 1904, pp. 116 - 128

- DOMENECH I MONTANER, L.
Antoni M^e Gallissà, en "Arquitectura y Construcción", nº 131,
Barcelona, Junio de 1903, pp. 164 - 171.
- DOMENECH I MONTANER, L.
Antoni M^e Gallissà en la intimitat, en "Hispania", nº 12
30 de Junio de 1903, p. 244.
- DOMENECH I MONTANER, L.
L'Antoni M^e Gallissà en la intimitat, "La Veu de Catalunya "
21 de Maig de 1903.
- Exposición Internacional de Bellas Artes (V)
Sección italiana, Sala destinada al Arte decorativo diri-
gida y diseñada por B. Conill i Montobbio, en "La Ilus-
tración Artística", Barcelona, nº 1323, 6 de Mayo de 1907
p. 300
- FLORENSA Y FERBER
Puig i Cadafalch, arquitecto, Historiador de Arte y
arqueologo, en "Cuadernos de Arquitectura" nº 68 - 69,
Barcelona, 1967 (2º y 3er trimestre).
- F. F. y C.
L'Orfeó Català en "La Costa de Llevant", nº 15, Mataró
11 de Abril de 1897, p. 5 (A. Gallissà).
- GALLISSA, A.
Discurs d'Antoni Gallissà (a l'Assamblea catalanista de
Reus de 1893, consumint un torn a favor de la conclusió
referent a "Obres publicas"), en "La Veu de Catalunya",
21 de Maig de 1903, edició del vespre, p. 4.
- Antonio M^e Gallissà, (Panteón en el Cementerio de Llo-
ret de Mar) en "Arquitectura y Construcción" nº 131,
Junio de 1903, p. 189.

- En Antoni Maria Gallissà, en "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya", nº 99, Barcelona, Abril de 1902, pp. 112-114.

- GALLISSA, A.
Casa de alquiler Galles Bailen y Valencia, en "Arquitectura y Construcción", nº 151, Barcelona, Febrero de 1905, p 73, 75, y 77

- GALLISSA, A.
Monument Funéraire, en "Academy Architecture and annual Architectural Review (G. B.)", 1896 - II, p. 133.

- Antoni M^a Gallissà i Soqué (L'Arquitecte ... 1861 - 1903)
"Foment de les Arts Decoratives", Barcelona, 1921.

- GALLISSA, A.
Residenza- studio dell'architetto Antoni Gallissà, "Casa Vogue" (Italia), Luglio-Agosto, 1981, pp. 94 - 97

- GALLISSA, A.
Iluminaciones de G./ Fernando proyecto de A. Gallissà, en "Ilustració Catalana", nº 70, Barcelona, 2 de Octubre de 1904, p. 681.

- GALLISSA, A.
Iglesia parroquial de Cervelló (arquitectos Gallissà y J. Font y Gumá), en "Arquitectura y Construcción", nº 131, Junio de 1903. p. 182 ss.

- JARDI, E.
Puig i Cadafalch (Arquitecte, Politic e Historiador)
Ed. Seix - Barral, Barcelona, 1975.

- Jochs Florals de Barcelona (Banderes decoratives dels Mestres Morts. La d'en Pons y Gallarza dibuixada per l'arquitecte A. Gallissà), en "Ilustració Catalana", nº 48, Barcelona, 1 de Maig de 1904.

- KARR, C.

L'Exposició Regional Catalana y'l Pabelló de la Dona
(proyecto de B. Conill i Montobbio), en "Ilustració Catalana", Feminal nº 51, Barcelona, 25 de Juny de 1911, p. 420

- LAMPEREZ y ROMEA, V.

El Salón de Arquitectura (Madrid, 1911) "Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña", Barcelona, 1912, p.62 y 67.

- MIRA LE ROY (Dirección artística)

"Materiales y Documentos de Arte español"(1901 - 1914)
(Artigas, V. : Año IV, Lám. 84).

- PANYELLA, J.

Don Josep Puig i Cadafalch, en "De l'Art de la Forja", nº 6, Barcelona, Noviembre de 1918, p. 81 - 83.

- L'Obra d'en Puig i Cadafalch, en "Catalunya Artística", nº 6, Barcelona, 18, Agost de 1904, pp. 90 - 91

- PUIG i CADAVALCH, J.

Sant Jordi matant lo Drach (fragment del mirador -casa del Baró de Quadras- (Granvia-Diagonal)), en "Ilustració Catalana" nº 151, 22 de Abril de 1906, pp. 202 sgg. Otras obras en: nºs 170 y 176, 2 de Sept. y 14 de Oct. de 1906, pp. 548 - 549

- PUIG i CADAVALCH, J.

La Nova Casa del Baró de Quadras a la Granvia-Diagonal, en "Ilustració Catalana", nº 138, Barcelona, 21 de Janer de 1906, pp. 38 - 39.

- PUIG i CADAVALCH, J.

En Gallissà, en "Cu-cut", nº 70, Barcelona, Abril de 1903, p. 278.

- PUIG i CADAVALCH, J.

Finca en el Cros d'Argentona, en "Arquitectura y Construcción"

Barcelona, Julio de 1900, pp. 225-226 y 231-233

- PUIG I CADAVALCH, J.

Las Iglesias de San Pedro de Tarrassa (Iglesia de San Pedro de Tarrassa -II-), en "Arquitectura y Construcción" nº 72, Barcelona, 23 de Febrero de 1900, pp. 56 - 59.

- PUIG I CADAVALCH, J.

Casa de alquiler de la Gran Via-Diagonal, en "Arquitectura y Construcción" nº 173, Barcelona, Diciembre de 1906, pp. 381 - 384.

- PUIG I CADAVALCH, J.

Memoria Descriptiva del proyecto de Iglesia votiva dedicado al Inmaculado Corazón que ha de erigirse en la ciudad de Buenos Aires (Arquitectos: J, Puig y Cadafalch, y José Goday), en "Pequeñas Monografías de Arte", Madrid, nº 35, Octubre de 1910, p. 297 - 316.

- PUIG I CADAVALCH, J.

Casa Palacio Macaya - Barcelona, en "Arquitectura y Construcción" nº 245, Barcelona, Diciembre de 1912, pp. 357 - 353.

- PUIG I CADAVALCH, J.

L'oeuvre de Puig i Cadafalch, Architecte, 1896 -1904, Parera éditeur, Barcelona, Mayo de 1904.

- PUIG I CADAVALCH, J.

L'Escultura romànica a Catalunya (3 Vols.) Ed. Alpha, Barcelona, 1949.

- PUIG I CADAVALCH, J.

Don Luis Doménech y Montaner, en "Hispania", nº 93, Barcelona, 30 de Diciembre de 1902, pp. 538-559.

- Puig i Cadafalch (Exposición - Homenaje -1867 - 1956),

Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares - Comisión de Cultura, Barcelona, 1967.

- Puig i Cadafalch. Architect and Archeologist professor at the Harvard University, "Gasetta de les Arts", nº especial, Barcelona, Mayo 1926, p. 3.

- SELLES i BARO, S.
Nota necrológica de Gallissà y Soqué (D. Antonio M^{re}), "Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña", Barcelona, 1904 - 1905, pp. 420 - 427.

- S.
Buenaventura Conill Montobbio, Arqt^o, "Cuadernos de Arquitectura", nº 8, Barcelona, Diciembre de 1947, p. 45 (373).

- VARIOS
Album Record a Gaudí i al temple Expiatori de la Sagrada Família; Barcelona, 1936 (Llista de Srs. suscriptors que han contribuït a la màxima difusió d'aquesta obra, Vid. p. 98, - B. Conill-).

- VEGA Y MARCH, M.
L'arquitectura románica a Catalunya por J. Puig y Cadafalch, A de Falguera y J. Goday, en "Arquitectura y Construcción" nº 205, Agosto de 1909, pp. 232 - 235.

- VENTURA,
A Can Gallissà, en "Cu-cut", nº 70, Barcelona, Abril de 1903, pp. 280 - 281.

- VILANOBA, F.
Bonaventura Conill i Montobbio (inédito).

V. 2. 3. 1. Textos de B. Conill i Montobbio:

- Proyecto de Museo de Historia Natural para una capital de Provincia (Curso 1896 - 97), Memoria Manuscrita, Reseña Histórica y descripción del proyecto.

- El temple de la Sagrada Família, en "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya", Barcelona, Abril de 1901, nº 75, pp. 105 -109.
- Una silueta, en "Hispania", nº 73, Barcelona, 28 de Febrero de 1902, pp. 90-99
- El Meu Mestre (Discurso leído en la velada necrológica celebrada en Memoria de Mosén Narcís Domènech, 9 de Setembre 1902,), Tip. L'Avenç: Ronda Universitat, 20, Barcelona, 1903.
- La professó per Mar de Lloret a Santa Cristina, en "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya", nº 136, Barcelona, Maig de 1906, p. 159.
- Impresions de Paris (Paris, Juny de 1906), en "Joventut", nº 335, Barcelona, 12 de Juliol de 1906, pp. 442 - 443.
- Impressions d'una Excursió a Tarragona, en "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya", nº 138, Barcelona, Juliol de 1906, pp. 244 - 253.
- Condiciones que deben reunir los edificios escolares (Tema desarrollado en el Congreso de primera enseñanza de esta ciudad por...), Libreros Editores Unión 26, Barcelona, 1910
- Intervención del arquitecto en la reorganización de las asociaciones gremiales o profesionales (de las industrias artísticas y en la educación popular), V Congreso Nacional de Arquitectos, Imprenta militar de J. Fernández Almela, calle de San Vicente num. 87, Valencia, 1909.
- Enseñanza Técnico Práctica de Yesería (especial para escuelas profesionales), Ed. El Constructor, Tipografía catalana, Plaza Antonio López, 15, 3ª, Barcelona, s. d.
- La Serralleria d'en Gaudí, en "De l'Art de la Forja" nº 13, Barcelona, Marzo de 1921, pp. 206 - 214

- Un Absurdo y una Utopía, en "El Constructor", nº 15 (extraordinario), Barcelona, Enero de 1926, pp. 18 - 19.

V. 2. 4. La Escultura y Artes Decorativas

- "Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña"
Barcelona, 1900 - 1905 (Vid, Índice de Anunciantes por orden de profesiones, Sección de Anuncios).
- ARNAU, E.
Los Nens Guarino y Mulleras (Escultura en Marbre per Arnau Executada al taller Bechini exposada a Ca'n Parés) en "Ilustració Catalana", nº 357, Barcelona, 10 de Abril de 1910.
- ARNAU, E.
Casa Municipal de la Lactancia (Detalle de la fachada de E. Arnau), en "Arquitectura y Construcción", Barcelona, 1915, p. 156.
- ARNAU, E.
Escultura Decorativa. Gárgolas, en "Arquitectura y Construcción", nº 167, Barcelona, Junio de 1906, pp. 189 y 192.
- BALLARIN, M.
Verja de hierro forjado y Kiosko, en "Arquitectura y Construcción", nº 128, Barcelona, Marzo de 1903, pp. 94 - 95.
- BALLARIN, M.
Artes Decorativas e Industriales (Lámpara de hierro recién instalada en el Liceo de Barcelona realizada por M. Ballarín), en "Arquitectura y Construcción", nº 115, Barcelona, Febrero de 1902
- BALLARIN, M.
Trabajos de Hierro forjado (M. Ballarín), en "Arquitectura

y Construcción", Barcelona, 1903, pp. 308-309, 310 sgg.

-(BALLARIN, M.)

Adelantos Industriales. Cerrajería artística M. Ballarín y Cía, en "Arquitectura y Construcción", nº 3, Barcelona 8 de Abril de 1897, pp. 40-41.

- BARNADAS, J. M.

Escultura Funeraria (Bellas Artes). Escultura de J. M. Barnadas, en "Arquitectura y Construcción" nº 169, Barcelona, Agosto de 1906, p. 1 (225).

- BOHIGAS, O.

Los Colaboradores. (Apéndice Biográfico), en "Cuadernos de Arquitectura", nº 52 - 53, Barcelona, 1963 (2º y 3º trimestre), pp. 90 - 92.

- EXPOSICION INTERNACIONAL DE ARTE (V).

Catálogo Oficial, Barcelona, 1906.

- JUNOY, J. M.

Ismael Smith, en "D'Aci D'Allà", nº 109, Barcelona, Gener de 1927, p. 29.

- LEWI, E.

Eusebio Arnau, en "Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", Vol. III, Barcelona, 1933, pp. 276 - 279.

- MATA, M.

Esculturas de l'Smith, en "Joventut", nº 333, Barcelona, 28 de Juny de 1906, p. 409,

- ORDUÑA VIGUERA, E.

Eusebio Arnau, en "Pequeñas Monografías de Arte". Escultura, Madrid, s. d. (Certamen de Escultura).

- ORIOL, H.

Ismael Smith, en "Pequeñas Monografías de Arte". Escultura, Madrid, s. d. (Certamen de escultura)

- PERUCHO, J.
Papitu (Selecció de dibuixos), Ed. Tàber, Barcelona, 1968.
- PRAT CABALLI, P.
L'Ismael Smith, en "Art Jove", nº 15, Barcelona, 15 de Juliol de 1906, p. 245.
- PUIG i GADAFALCH, J.
Cadira de la Reyna regalo de las Senyores ex-reynes (Cin-
cuentenario de los Juegos Florales), Proyecto de Puig i
Cadafalch, Modelado de Juyol, Llacer y Arnau. en "Ilus-
tració Catalana", Barcelona, nº 257, 3 de Maig de 1908,
- PUIG i GADAFALCH, J.
Sitial de la Reina de los Juegos Florales. Proyecto de
J. Puig i Cadafalch, escultores Srs. Arnau, Llancer, y Juyol,
bronde de los Sres Ballarín y Cía, en "La Ilustración
Artística", nº 1379, Barcelona, 1908.
- PUJOL i BRULL, J.
Arte é Industria, en "Arquitectura y Construcción", nº 177,
Abril de 1902, pp. 108 - 109.
- RONDO, La
Esperantista Danco (Desenajoj de sinjoro Ismael Smith)
Eldono de la Komitato de la Vª kongreso, Barcelona, P.
Giró Impressós, Carrer de Valencia 233, Barcelona, 1909
- (SMITH, I.)
Exposició a la Sala de Mobles Joseph Ribas (Belles Arts-
Revistes), en "Ilustració Catalana", nº 201, Barcelona,
7 de Abril de 1907,
- SMITH, I.
Un pallasso. Humorades. Escultura y Dibuxos d'Ismael Smith
En "Ilustració Catalana", nº 200, Barcelona, 31 de Mars de
1907, p. 195.

-(SMITH, I. / ARNAU, E.)

L'Escultura a la V Exposició Internacional de Belles Arts
en "Forma", Barcelona, nº 22, 1907, pp. 374, 396, 460.

- SMITH, I.

Avaricia, en "Ilustració Catalana", nº 500 (dedicado a los
artistas que han colaborado en esta publicación), Janer
de 1913.

- SMITH, I.

Dibuixos de I. Smith, en "Art Jove", nº 6, Barcelona,
28 de Febrer de 1906, pp. 97, 113.

- SMITH, I.

Dibuixos, (Vid. "Cu-cut", Barcelona, Calendaris de 1908 y
1911, Anys 1909 y 1910).

- SMITH, I.

Dibuixos, (Vid. "Picarol", Barcelona, Any 1912).

- SMITH, I.

Dibuixos, (Vid. "Or i Grana", Barcelona, 1906 y 1907).

V. 4. RELACION DE REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIODICAS (1885 - 1929)

- "Almanach dels Noucentistes" (Barcelona, 1911)
- "Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña" (Barcelona, 1899 - 1929)
- "Armonía" (Gerona, 1906) . Mensual.
- "Arquitectura y Construcción" (Barcelona, Madrid, 1899 - 1922)
- "Art Jove" (Barcelona, 1905 - 1906) . Quinzenal.
- "Boletín Oficial de la Provincia de Gerona" (Gerona 1902)
- "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya" (Barcelona, 1901 - 1909)
- "Catalunya" .(Barcelona, 1903)
- "Catalunya Artística" (Barcelona, 1900 - 1905) . Semanario.
- "La Construcción" (Barcelona, 1916) . Mensual.
- "El Constructor" (Barcelona, 1925) . Mensual.
- "Costa de Llevant, La" (Mataró, 1897 - 1908) , Setmanari.
- "Cu-cut" (Barcelona, 1902, 1903, 1905, 1908 - 1912)
- "Cultura" (Gerona, 1914) . Facsimil, Ed. Cotal, Barcelona 1979
- "D'Ací D'Allà" (Barcelona, 1919, 1927) . Mensual.
- "De l'Art de la Forja" (Barcelona, 1918 - 1921) .
- "Forma" (Barcelona, 1904 - 1908) . Mensual
- "Gaseta de les Arts" (Barcelona, 1926)
- "Garba" (Barcelona, 1905 - 1906) . Setmanari
- "El Heraldo de Gerona" (Gerona, 1900 - 1902) . Diario.
- "Hispania" (Barcelona, 1901 - 1903) . Quincenal
- "Ilustración Artística, La" (Barcelona, 1885 - 1915) . Semanal.
- "Il·lustració Catalana" (Barcelona, 1903 - 1914) . Mensual.
- "Il·lustració Llevantina" (Barcelona, 1900 - 1901)
- "Joventut" (Barcelona, 1900 - 1906)
- "Luz" (Barcelona, 1898) . Semanal
- "Moderne Bauformen" (Stuttgart, 1910)
- "Museum" (Barcelona, 1911 - 1912) . Mensual
- "Or i Grana" (Barcelona, 1906 - 1907) . Setmanari

- "Pel i Ploma (Barcelona, 1899 - 1903). Mensual
- "Pequeñas Monografías de Arte". (Artes Decorativas).
(Madrid, 1911). Mensual
- "Pequeñas Monografías de Arte". (Arquitectura).
(Madrid, 1909, 1910, 1912). Mensual
- "Pequeñas Monografías de Arte". (Escultores).
(Madrid, s. d.). Certamen de Escultura.
- "Picarol" (Barcelona, 1912)
- "Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica"
(Barcelona, 1903 - 1913)
- "Revista Nova" (Barcelona, 1916 - 1917)
- "Rierada, La", (Portaveu dels pobles de la Rodalia de
Arenys de Mar, Arenys de Mar, 1903)
- "Sala Parés, fulles" (Barcelona)
- "Vell i Nou" (Barcelona, 1915 - 1921). Quinzanal

V. 4. 1. Publicadas en Lloret de Mar

- "El Distrito Farnense" (Periodico Independien-
te de Avisos y Noticias. Defensor de los inte-
reses morales y materiales de la Villa de Lloret
de Mar y comarca). (9 de Julio de 1893 - 26 de
Junio de 1898).
- "El Porvenir" (Julio de 1896 - 1 de Mayo de 1897).
(Defensor de los intereses del Partido de Santa
Coloma de Farners).

V. 4. DONACIÓN DE LA FAMILIA CONILL A LA BIBLIOTECA DEL
COLEGIO DE ARQUITECTOS. (1)

- "Academy architecture" (Annual Architectural Review)
Edited by Alex Koch Architect, (London), nºs 5, 6, 8, 9,
10-24, 27, 32, 33, 35, 38, 40, 43, 44, 45.

- ALONSO
Murillo, Artes y Letras, Barcelona, 1886.

- ANGELM
La fabricación del Cemento, Ed. Ortega, Barcelona, 1944

- ASLAND
Manual del Cemento Portland (Estado actual de la teoría ...
su fabricación, normas... aplicaciones de productos simi-
lares y derivados), Cía Gen asfaltos, Barcelona, 1933.

- AVILER, A. Ch.
Dictionnaire d'Architecture civile et Hydraulique et des
Arts qui en dependent: Comme la Maçonnerie, la Charpenterie,
La Manuiserie...& avec la construction des Ponts, Ch. Char-
les-Antoine Jombert, Paris, MDCCLV, (nouvelle édition).

- Ayuntamiento de Barcelona
El Antiguo Palacio Real, Ayuntº de Barcelona, Barcelona,
1943.

- Ayuntamiento de Barcelona
Primer Inventario General del Patrimonio Municipal de esta
ciudad, Ayuntº de Barcelona, Barcelona, 1929.

- BALMES, J.
Filosofía fundamental (Vols. 1 - 2), Ed. Dario, Barcelona,
1868.

- BASSANO
Principi di architettura civil (Vols. 2 y 3), Ed, Remondini,

Venezia, MDCCLXXXV.

- BOUCHARD, L.

Traité des constructions rurales et leurs dispositions
(Vols. 1 - 3), Ed. Bouchard-Huzard, Paris, 1869.

- BOURGOIN

Les elements de l'Art arabe. Le trait des entrelacs,
Ed. Firmin. Didot, Paris, 1879.

- BRIGUR

Escuela de Arquitectura Civil, J. Thomas, J. de Orga,
Valencia, MDCCCIV.

- CARDONA GIROS, L.

Gufa consultiva construcció(Obra indispensable al propietario, al arquitecto y al constructor de obras), s. imp.
Barcelona, 1927.

- CASTILLEJO, J.

La educación en Inglaterra (Sus ideales su Historia y su organización nacional), (Col. Ciencia y Educación), Ed. la Lectura, Madrid, 1930.

- CIERVO, J.

Fortuny (assaig crític-biogràfic), Quaderns d'Art, Barcelona, s. d.

- COUGNY, G. (varios)

L'Art Antique (Egypte, Chaldee, Assyrie, Perse, Asie Mineure, Phenicie,... accompagné de notes explicatives...), Librairie de Firmin-Didot, Paris, 1892.

- CRANE

Line & Form, George Bell & Sons, London, 1904.

- DAVILER, A. C.
Cours d'Architecture... qui comprend les Ordres de Vignole avec des commentaires, les figures & description de les plus beaux batiments, & des ceux de Michel Ange, plusieurs nouveaux dessins, ornements & preceptes, contenant la Distribution, la Décoration, la Matière & la construction des édifices... & tout ce qui regarde a l'Art de Batir avec un ample explication par ordre alphabétique de tous les termes, Ed. Jean Mariette, MCCCX.

- DEGREMONT
Manual técnico del agua, soc. A. Diputación, Bilbao, 1959.

- DIRECCION GENERAL DE ARQUITECTURA
Sistemas especiales de Forjado para la edificación, Ed. Vega, Madrid, s. d.

- Exposición Gráfica de las obras del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia. Notas históricas, (Catalogo Recuerdo), Aleu t. Domingo, Barcelona, s. d.

- La Décoration interieure allemande et les Métiers d'Art à l'exposition de Bruxelles, 1910, Ed. Hoffmam, Stuttgart,

- "Foment de les Arts Decoratives"
 Barcelona, Años III y IV.

- Fomento de Obras y Construcciones (Album), Fomento de Obras, Barcelona, 1924.

- FORNES Y GURREA, M.
Observaciones sobre el Arte de edificar, Ed. Cabrerizo, Valencia, 1841.

- GER Y LOPEZ, F.
Manual de construcción civil (por el Maestro de Obras...), Ed. J. Santamaria, Badajoz, 1889.

- GIOL Y SOLDEVILA, I. y .BOYANES SOLDEVILA, J.
Tratado de Topografía, Ed. M. Minuesa, Madrid, 1874

- HÖNTSCH
Das deutsche Holzhaus, Bauart, Wien, Riga, St. Gallen,
s. d.

- JACQUEMART, A.
Les merveilles de la céramique ou l'art de façonner et de
décorer les vases..., Ed. Hachette, Paris, 1868.

- LAUGEWIESCHE
Deutsche Burgen und Schösser, Tomme, Königstein, s. d.

- LAURENCIO de SAN NICOLAS
Segunda parte del Arte y uso de arquitectura, s. imp.
1663.

- LEA, F. M. y DESCH
Química del Cemento y del Hormigon, Ed. Marín, 1941.

- MARTINEZ, A., OYUELOS, R.
Tratado de Arquitectura Legal (suplemento) con arreglo
al Derecho civil vigente y a los preceptos del Código
Civil, Ed. R. Rojas, Madrid, 1894 - 96.

- MAYEUX, H.
La composition décorative (texte et dessins par...),
Nouvelle édition revue et corrigée Maison Quantin, Paris
1885.

- MILIZZA
Arte de saber ver en las Bellas Artes del diseño,
Ed. J. Llierta, Imprenta de Garriga y Aguas_vivas, Barcelo-
na, 1823.

- "Moderne Bauformen", Ed. Hoffmann (Stuttgart), Años: 1901 y 1905.

- MUNDI Y GIRO, S.
Lecciones de geometría analítica (explicadas en la Catedra por...), Establecimiento tipográfico la Academia, Barcelona, 1883.

- ORIOL Y BERNADET, J.
Elementos de geometría y dibujo lineal para el uso de escuelas primarias, Ed. Verdaguer, Barcelona, 1841.

- ORME, L.
Architecture de Plulibert de l'Orme, Ed, Ferrand, Rouen, MDCXLVIII

- PEO
El Arquitecto práctico civil militar..., Ed. A. Espinosa, Madrid, 1973.

- Proyecto para la creación de un cuerpo de Arquitectos del Estado, Ed. J. Roviralta, Madrid, 1888.

- RAL ESCOFET, J.
Mosaicos hidráulicos, Ed. J. Bis, Barcelona, s. d,

- RIEGER, Ch.
Elementos de toda arquitectura civil, con las más singulares observaciones de los Modernos impresos en latín por Ch. Rieger de la compañía de Jesús. Los cuales aumentados por el mismo da traducidos al castellano el P. Miguel Benavente, Ed. J. Ibarra, Madrid, 1763.

- SCHUSTER, F.
Eine eingentete Kleinstwohnung, Verlag Englert und Schlosser, Franckfurt, s. d.

- "Schweizerische Baureitung", J. Frey, (Zurich), Años:
1910 - 1913.
- SPEER, A.
Die deutsche Baukunst, Ed. Volk und Reich, Berlin, 1941.
- TORRAS Y BAGES, J.
Lley de l'Art (Conferencia feta al c rcol Artistich de
Sant Lluch de Barcelona, Vd  de R. Anglada, Vich, Novembre
de 1905.
- VIARDOT, L.
Les merveilles de la peinture, Ed. Hachette, Paris, 1868.
- VALZANIA, F. A.
Instituciones de Arquitectura, Imp. de Sancha, Madrid,
M DCC XCII.
- VERNEUIL, M. B., AURIOL, G. und MUCHA, A.
Die Grotteskline in Ornament & und in der Dekorationsmaleri,
Verlag Von Kanter & Mohr, Berlin, s. d.
- VIGNOLA, I. de
Regla de los cinco ordenes de arquitectura, de...
Ed. Colomo, Madrid, 1702.
- WIDMANN, K. Th.
Manual Glasurit. Esmaltes y pinturas, Imp. USA, Paris, 1954
- XIMENEZ, A.
Descripción del Real Monasterio de St. Lorenzo del Escorial
Su magnifico Templo, panteón y palacio..., Ed. A. Marín,
Madrid, MDCCLXIV.

Nota

- 1.- A estos textos deben sumarse todos aquellos escritos de Bonaventura Conill recogidos en el apartado correspondiente que no se hallan publicados en Revistas.

V. 5. ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS

- Archivo de la Catedra Gaudí (Barcelona)
- Archivo del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña Y Baleares (Barcelona)
- Archivo de J. Domènech i Moner (particular, Lloret de Mar).
- Archivo de Esteve Fàbregas i Barri (particular, Lloret de Mar)
- Archivo de A. de Moragas Gallissà (particular, Barcelona)
- Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona.
- Archivo Municipal de Lloret de Mar.
- Archivo Más de Fotografía

- Biblioteca de la Caja de Ahorros Layetana de Mataró.
- Biblioteca del Centro Borja (Sant Cugat)
- Biblioteca del Departamento de Historia del Arte (facultad de Geografía e Historia, Universidad de Central de Barcelona).
- Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes San Jorge (Universidad Central de Barcelona).
- Biblioteca General (Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Central de Barcelona)
- Biblioteca General de Catalunya (Barcelona)
- Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares (Barcelona).
- Biblioteca del Instituto Amatller de Arte Hispánico (Barcelona).
- Biblioteca del Museo de Arte Moderno e Biblioteca General de los Museos de Barcelona.