

El cementerio marino. Arquitectura funeraria de Lluís Domènech i Montaner en Comillas

*The marine cemetery. Funerary architecture by
Lluís Domènech i Montaner in Comillas*

Antonio Sama García

Fundación Real Fábrica de Tapices
girasol130@hotmail.com

Resumen

A finales del siglo XIX, la población cántabra de Comillas sufrió una vertiginosa transformación de la mano de una pléyade de artífices catalanes que hicieron llegar hasta las orillas del Cantábrico el florecimiento artístico de la *Renaixença*. Allí fueron llamados por los López, una familia ennoblecida por Alfonso XII cuya inmensa fortuna se había cimentado en Cuba y desarrollado después en Barcelona. En ese contexto, el arquitecto Lluís Domènech i Montaner fue comisionado por el segundo marqués de Comillas y una ilustre familia comillana para proyectar dos obras de carácter funerario: la reforma del cementerio parroquial y la construcción del panteón Piélagu.

Palabras clave: Lluís Domènech i Montaner, Comillas, marquesado de Comillas, arte funerario, artes decorativas, *Renaixença*

Abstract

At the end of the 19th century, the Cantabrian town of Comillas went through a vertiginous transformation led by an illustrious group of craftsmen and architects who brought the artistic flowering of the *Renaixença* to the Cantabrian shores. They were called there by the López family, who had been ennobled by king Alphonse XII and whose huge fortune laid its foundations in Cuba. In that context, the architect Lluís Domènech i Montaner was commissioned by the second Marquis of Comillas and a distinguished comillana family two funerary works: the reform of the parish cemetery and the construction of the Pantheon Piélago.

Key words: Lluís Domènech i Montaner, Comillas, Marquisate of Comillas, Funereal Art, Arts and Crafts, *Renaixença*.

Artículo

A finales del siglo XIX, la población cántabra de Comillas se convierte en un campo de experimentación de la arquitectura y las artes catalanas en busca de un estilo “moderno” con unas señas de identidad propias. Ello fue posible gracias al espléndido mecenazgo de los López, una familia oriunda de la villa que había construido un enorme conglomerado financiero-empresarial y amasado una inmensa fortuna en la industriosa Barcelona.

El origen de este imperio económico habían sido los negocios llevados a cabo por Antonio López y López en la isla de Cuba. Ello le permitió fundar ya en la Península una empresa de vapores que se convertiría en la poderosa *Compañía Trasatlántica*. Ennoblecido por Alfonso XII con el título de marqués de Comillas y tocado con el orgullo de los indianos cántabros, López emprendió en la *tierruca* un ambicioso programa de obras que le consagró como uno de los principales mecenas de su época. Para ello contó con una pléyade de artífices catalanes que llevaron a las orillas del Cantábrico los postulados estéticos y el imaginario simbólico de la *Renaixença*¹.

¹ Un estudio completo sobre todas las intervenciones que tuvieron lugar en Comillas durante el último cuarto del siglo XIX se puede ver en nuestra tesis doctoral inédita *Gaudí y la arquitectura de la Renaixença en Comillas* (SAMA, 2011). El presente trabajo es un extracto adaptado de la misma.

Claudio López Brú –segundo marqués de Comillas– prosiguió el programa de monumentalización de la villa emprendido por su padre y todo parece indicar que patrocinó la reforma del cementerio parroquial, cuyos trabajos encargó al que por entonces se había convertido en el arquitecto del marquesado: Lluís Domènech i Montaner. La adecuación y embellecimiento del cementerio comillano, llamado también de San Cristóbal, es una de las intervenciones arquitectónicas que han pasado a convertirse en emblema de lo que se conoce como el *Modernisme* catalán². Tal condición se debe, sin duda, tanto a las cualidades escenográficas como a la emotividad filo-romántica de la actuación domenechiana. Una actuación que, sin embargo, no fue tan reconocida en vida del propio arquitecto³.

Es interesante señalar, en efecto, que en el artículo que escribiera Puig i Cadafalch en *Hispania* sobre el arquitecto, no se hacía mención a la reforma del campo santo entre las obras de Comillas (tal y como ocurrió, por otro lado, con el monumento a Antonio López). La primera vez que vemos atribuida a Domènech su autoría en la crítica moderna es en el artículo escrito por Oriol Bohigas en 1963 (BOHIGAS, 2000: 37), aunque de manera insegura⁴. En aquel momento, Bohigas sólo disponía del testimonio al respecto de dos de las necrologías que se publicaron tras la muerte del autor del *Palau de la Música Catalana*: las de Guitart (GUITART, 1924) y Serra i Pagés (SERRA I PAGÉS, 1926)⁵, pero no conocía la existencia del croquis con el proyecto de reforma que actualmente se conserva en el *Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*. El conocimiento de éste es relativamente reciente, ya que fue publicado por primera vez en el año 1981 (COAM, 1981:33), y buena prueba de la confusión que se cernía sobre el cementerio es que todavía en 1971 Juan

² Sobre la controversia entre los términos *Modernisme* y *Renaixença*, ver SAMA, 2011: 18-19.

³ En relación con el cementerio, además de la bibliografía general sobre Comillas y las monografías dedicadas a Domènech i Montaner, es muy útil la consulta de BERMEJO, 1998.

⁴ En la parte del texto en la que habla de las obras de Comillas, no menciona el cementerio. Las referencias a éste aparecen en las notas. En la 31 de la p. 47, dice: “Guitart y Serra coinciden en atribuirle la realización de una pequeña reforma en el Cementerio de Comillas...” entre otras obras poco conocidas. En la nota 13 comenta que, según lo que le ha comunicado Pedro Domènech, hijo de Lluís Domènech i Montaner, la intervención del arquitecto en Comillas se produjo entre 1890 y 1893.

⁵ GUITART, 1924: 6, se refiere textualmente a la “restauración del cementerio de Comillas”.

Bassegoda Nonell (BASSEGODA, 1971) consideraba su remodelación responsabilidad de Cristòfol Cascante. La publicación, casi 25 años después, por el propio Bassegoda (BASSEGODA, 1994: 51-75) del *dietari* del viaje de Domènech i Montaner a Comillas en 1893, ha aportado más información y clarificado notablemente las circunstancias en que surgió el proyecto. Uno de los datos más interesantes que se desprenden del *dietari* es que la reforma del cementerio debió ser un encargo de Claudio López Bru. Por lo menos eso es lo que se desprende del texto en el que el arquitecto escribe:

“24 d’agost (dijous). Faig un croquis del cementiri de San Cristóbal pres del natural. Hi ha gran soroll a la població, banderetes i escudets, pals i ares bastant decorats. Focs artificials, música de regiment i el cor i l’orfeó de Santander, que ha arribat avui [se refiere a los festejos por la llegada del Nuncio para inaugurar oficialmente el Seminario].

28 d’agost (dilluns). Vaig a veure el cementiri per dintre amb Joan Sánchez, Acabo la planta i comencó l’alcat en croquis perspectiu. No el puc acabar i porto la planta a don Claudio. Aprovada, en principi Em convidada a dinar l’endemà i no hi vaig.

29 d’agost (dimarts). Acabo el croquis exterior del cementiri i una indicació de la disposició dels nínxols. Conferència al vespre i aprovació, en principi” (BASSEGODA, 1994: 72).

Esto explica la ausencia total de documentación referida a este proyecto, tanto en el archivo municipal como en los libros de fábrica de la parroquia. De acuerdo con la legislación vigente, lo normal habría sido, en efecto, que fuera el Ayuntamiento el responsable de gestionar y financiar la obra del cementerio, pero parece que estamos aquí ante un caso más de mecenazgo de los López en Comillas.

La financiación de los procesos de modernización y mejora de las necrópolis por cuenta de particulares es un fenómeno relativamente frecuente en la cornisa cantábrica en el último cuarto del siglo XIX, sobre todo en la zona del litoral. Así, del mismo modo que mandaban construir escuelas o hacían obras pías, los indianos se preocupaban también de la adecuación de los recintos funerarios supliendo muchas veces a las autoridades municipales carentes de

recursos para ello⁶. No podemos considerar al segundo marqués de Comillas un indiano, tal y como lo fue su padre, pero no hace falta justificar sus acciones benéficas recurriendo al tópico de la psicología de los que volvieron enriquecidos de “hacer las Américas”. Claudio fue a lo largo de su vida el paradigma del aristócrata mecenas no sólo en Comillas, sino en muchos otros lugares de la geografía española, pero es posible que en el caso del cementerio de la “Villa de los Arzobispos” se viera impulsado por otros ejemplos cercanos de benefactores indianos.

Para entender la intervención sobre el antiguo recinto funerario de San Cristóbal, hay que situarse en el contexto del desarrollo normativo que intenta regular definitivamente a finales de siglo la construcción de cementerios. Como señala Carmen Bermejo, la pretensión de cambiar las prácticas funerarias arraigadas en España y adecuarlas a los principios higiénicos modernos, es un largo proceso que se inicia a finales del siglo XVIII, al calor de las ideas ilustradas⁷. Sin embargo, debido tanto a la

⁶ Cfr. BERMEJO, 1998: 77-78. El fenómeno es especialmente intenso en Asturias, pero la autora señala también el caso del cementerio de San Andrés de La Cavada, patrocinado por Andrés del Valle en 1890. Sobre el tema de los indianos y la arquitectura funeraria se puede ver también MORALES SARO, M^a Cruz: “El indiano como impulsor de cementerios y cliente de arte funerario. Regiones de la Cornisa Cantábrica, Cuba y Argentina”, en *Una arquitectura para la muerte: actas del I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1993, pp. 159-168.

⁷ Cfr. BERMEJO, 1998: 29-33. El documento legislativo más importante fue la Real Cédula del 3 de abril de 1787, por la que Carlos III sancionaba legalmente el *Memorial Ajustado del expediente seguido en el Consejo en virtud de Orden de S.M. de 24 de marzo de 1781 sobre establecimiento general de Cementerios*, un informe emitido por los Fiscales del Consejo. De este modo, el rey ponía “los cimientos para realizar un cambio en la tradición del enterramiento en nuestro país, y de sus costumbres funerarias”, haciéndose eco de la preocupación que ya desde mediados del siglo XVIII, y a raíz de algunas epidemias que se abatieron sobre Europa, se había despertado en los medios ilustrados sobre las condiciones higiénicas de los enterramientos. A lo largo de todo el siglo XIX, se intentó erradicar la práctica, común hasta entonces, de hacer las inhumaciones en el interior de las iglesias o de los poblados. De acuerdo con ello, se produjeron muchas órdenes dada la inobservancia generalizada de las prohibiciones, y el Estado promovió la construcción de cementerios provisionales en sitios despejados y en los extrarradios de las poblaciones, mientras se construían los nuevos. A partir de la legislación de 1884, se prohíbe definitivamente los enterramientos que no sean fuera del poblado y dentro del recinto de los cementerios.

inveterada resistencia de la sociedad española a los cambios como a los problemas de financiación, no es sino hasta finales del siglo XIX cuando se logra imponer un *corpus* legislativo verdaderamente eficaz para este empeño. Cuando el marqués de Comillas hace el encargo a Domènech i Montaner, estaban vigentes la Real Orden de 17 de febrero de 1886, modificada por la de 22 de abril de 1887, “sobre la intervención de arquitectos, ingenieros y maestros de obras en la construcción de cementerios”, así como la Real Orden del 16 de julio de 1888. Esta legislación marcaba claramente quiénes eran los facultativos competentes en la materia, qué condiciones tenían que cumplir los recintos funerarios y dónde ser ubicados, así como qué dependencias o infraestructuras debían comprender⁸. Siendo Comillas un municipio con más

⁸ La Real Orden de 17 de febrero de 1886 es uno de los documentos más importantes sobre legislación constructiva de los cementerios de todo el siglo XIX. Supone la actualización de las normas sobre edificación mediante el desarrollo de preceptos que ya habían aparecido en la Real Cédula de Carlos III y en el Reglamento del Cementerio del Real Sitio de San Ildefonso (localización en un sitio elevado, orientado al norte y a una distancia de por lo menos 1,5 kilómetros de la población, recinto tapiado por un muro...), que se constituyó en manual para la construcción de cementerios durante muchas décadas. Las normas generales que se establecían eran las siguientes:

Se establece como obligatoria la formalización de un plano levantado por un arquitecto, ingeniero o maestro de obras, en el que se especificase la superficie del campo santo, orientación, vientos reinantes en el lugar y condiciones geológicas del terreno, enviándose para su aprobación al Gobierno Civil. Los planos y la memoria constructiva debían de ir acompañados del informe de dos médicos sobre las condiciones del terreno donde se pensara instalar la necrópolis. El terreno había de estar a una distancia no inferior a 2 kilómetros cuando la población fuera igual o superior a 20.000 habitantes; hasta 5.000, valía con estar a 1 km, y en el caso de que el número de pobladores fuera inferior, podía estar a 500m. La extensión del cementerio se establecía de acuerdo con el estadillo de defunciones de la parroquia y una previsión de mortandad para 20 años. Las dependencias auxiliares que se consideraban necesarias eran: capilla, habitación del capellán y empleados; depósito de cadáveres; almacén de efectos fúnebres; sala de autopsias y cerca destinada a cementerio civil. En 1887, y a resultas de la reclamación de los arquitectos, apoyada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se dicta otra orden por la que se establece la competencia exclusiva de los arquitectos, siempre y cuando la población fuera superior a los 2.000 habitantes. En municipios inferiores, el arquitecto podía ser sustituido por un ingeniero y, a falta de él, por un maestro de obras (Real Orden de 22 de abril de 1887, sobre la intervención de arquitectos, ingenieros y maestros de obras en la construcción de cementerios. La Real Orden del 16 de julio de 1888 introduce algunas matizaciones ante la necesidad de adaptar la legislación a las posibilidades de financiación de las poblaciones. Así, se establecía que en los campo santos cuyo coste fuera igual o superior a 15.000 pts, se aplicaría íntegramente lo especificado en la Real Orden de 1887, mientras que en los municipios de me-

de 2.000 habitantes (aunque no por mucho)⁹, era imperativo legal que un arquitecto firmara el proyecto. Seguramente, ésta es una de las razones que explican la intervención de Domènech, pero no la única, porque debemos pensar que si Claudio López Bru se decidió a asumir esta empresa, fue para hacer algo digno y dejar la impronta de la casa López en su definición arquitectónica.



Fig. 1: El cementerio parroquial antes de la reforma de Domènech i Montaner. Fotografía década de 1880. Colección Antonio Correa.

La razón de emprender la reforma del cementerio parroquial en aquel momento debió ser el incremento de la población, y por lo tanto de la mortandad, en la villa cántabra. En efecto, el creciente fomento de ésta como enclave balneario tras la doble estancia de Alfonso XII, la inauguración de la actividad del Seminario y, además, las grandes obras que habían impulsado los marqueses y sus allegados, habrían contribuido, a buen seguro, al crecimiento demográfico de Comillas.

Por un croquis que hizo Josep Oriol Mestres para uno de sus proyectos de Capilla-panteón¹⁰, sabemos que el antiguo cementerio era bastante reducido en 1875. Los enterramientos ocupaban el interior de la antigua iglesia y un estrecho recinto adosado a ella que posiblemente no tenía tapia. En el dibujo

nor vecindario y recursos más escasos se admitía la construcción de cementerios con unas dotaciones mínimas que, en todo caso, debían ser una capilla, una sala de depósito de cadáveres y un espacio destinado a cementerio civil.

⁹ Según LANUZA, 1881: 6, el número de los vecinos del término municipal está en torno a los 2.078 incluyendo los barrios de Rioturbio, Trasvía, Ruiseñada y Rubárcena. Por otro lado, cuando en 1882 los PP. Consultores de la Compañía de Jesús valoran la oferta de Antonio López para construir el Seminario, cifran la población de la villa cántabra en 2.095 habitantes y consideran que ese reducido vecindario es un obstáculo para la viabilidad de la fundación.

¹⁰ Cfr. BASSEGODA, 1992: 97.

que hizo de él Lluís Domènech i Montaner 18 años después, se ve que el espacio de las sepulturas se había ampliado y ahora ocupaba también la parte sur de la construcción. Una modesta tapia cercaba a los enterramientos ambos lados de la fábrica semiderruida¹¹.

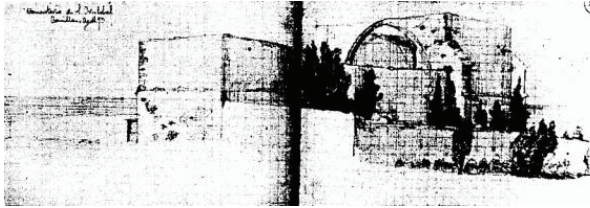


Fig. 2: Croquis del cementerio antes de la reforma. Agosto de 1893. *Dietari de Domènech i Montaner, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.*

Aun así, el antiguo cementerio debía ser insuficiente para acoger el incremento de la población. Sin embargo, estaba en una buena situación: no muy lejos del centro de la villa, pero tampoco demasiado cerca, y elevado en un altozano sobre la costa batido por los vientos marinos. Cumplía en general, por lo tanto, la legislación vigente y las prescripciones higiénicas. Además, estaba enclavado en unas ruinas que tenían un gran valor simbólico para los comillanos, como luego veremos. La decisión para hacer frente a las nuevas necesidades fue, pues, la de ampliar nuevamente su recinto, adecentarlo y adaptarlo a la normativa, en vez de edificar una nueva necrópolis en otro lugar¹².

El programa al que se enfrenta Domènech en esta obra venía determinado, en consecuencia, por dos factores fundamentales: por un lado, la ampliación del espacio útil de enterramiento y el equipamiento del cementerio de acuerdo con la legislación por entonces en vigor. Por otro la puesta en valor de las

¹¹ Una noticia de prensa nos informa de que, con ocasión de la epidemia de cólera del verano de 1885, el cementerio ya tuvo que ser ampliado: *“Preparadas todas las avenidas de la población convenientemente arregladas para la desinfección de equipajes, se ha construido un hospital de coléricos, el cual se halla provisto de camas, ropas y demás útiles necesarios; y también se está haciendo un considerable ensanche al cementerio, y otro departamento destinado á sala de autopsia y depósitos de cadáveres”*. *El Cántabro*, 8 de septiembre de 1885.

¹² Según PÉREZ BUSTAMANTE, 1990: 101, que hace referencia a una “noticia documental” de las Actas del Ayuntamiento de Comillas fechada en enero de 1891, los herederos de Manuel de Bustamante cedieron a la Corporación Municipal, en permuta de otros, los terrenos para ensanchar el cementerio. Posiblemente esta ampliación es la que luego se encarga a Domènech.

ruinas “bizantinas” y el enriquecimiento artístico del conjunto con una iconografía funeraria apropiada al caso. El *dietari* es muy ilustrativo acerca del método empleado por el arquitecto para elaborar su proyecto. Primero (el día 24 de agosto de 1893) comienza a hacer un croquis del natural para asimilar perfectamente el caso e “interiorizar” la arquitectura preexistente. Después pasa a hacer la planta del proyecto y luego el alzado.

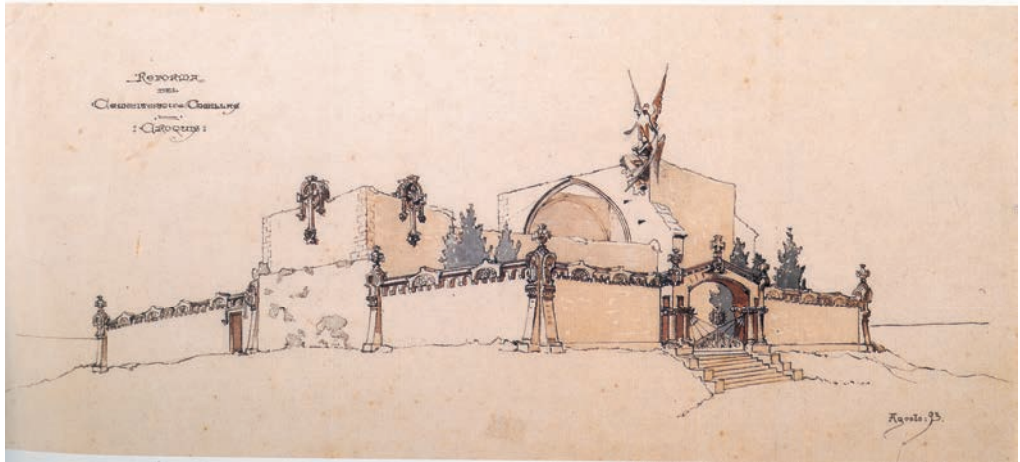


Fig. 3: Proyecto de reforma del cementerio de Comillas. Domènech i Montaner, agosto 1893. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (AHCOAC)

Como es obvio y ya han advertido varios autores, hay varias diferencias formales entre la propuesta gráfica contenida en este cuaderno, que Domènech presentó al marqués el 29 de agosto, y la obra realizada finalmente. Es de suponer, por lo tanto, que habría por lo menos un segundo proyecto más aproximado a lo que, finalmente, se llevó a cabo. Una de esas diferencias radica en que el muro de cerca se prolongó considerablemente por la parte correspondiente a lo que fueron los pies de la iglesia. En esta zona es donde después se construyeron los panteones de las familias más ilustres de Comillas, como las de los Correa y los Piélagó, por lo que esto nos invita a pensar que una de las razones de la intervención en el cementerio fue no solo la de ampliarlo, sino también la de adecuarlo para servir de contenedor de esa arquitectura funeraria que seguramente estaba ya en mente de aquellas familias. Nos referimos sobre todo a la de los Piélagó, que había sufrido la pérdida en 1890 de Joaquín, el gerente de la *Trasatlántica*. Desde 1884 estaba

estrictamente prohibido hacer enterramientos fuera de las necrópolis, por lo que levantar un panteón dentro del cementerio era la única alternativa posible para hacer un monumento funerario.

Los papeles de Domènech nos informan también de que la ampliación de la capacidad del campo santo pasaba por la utilización del sistema de inhumación mediante nichos, una tradición funeraria española que por aquellos años estaba en entredicho¹³. El arquitecto hizo una “indicación” de cuál sería su disposición al marqués, señal de que este era uno de los temas que preocupaban de cara a la configuración del nuevo cementerio. Además, de las anotaciones del *dietari* se desprende también que su autor había previsto la construcción o habilitación de una sala de autopsias en el cuerpo de la iglesia, posiblemente con la intención de adecuarse a la Real Orden de 22 de abril de 1887.

Pasando ya a la otra parte del programa arquitectónico, es indudable que el principal determinante era la presencia de aquellas ruinas que tenían un importante significado para la historia de Comillas. En 1902, Ortiz de la Azuela las describía así:

Quedan aún en Comillas restos importantes de un monumento arqueológico que la dan derecho á proclamarse tan antigua como cualquiera otro pueblo de la montaña; éstos son los muros de su antigua iglesia parroquial.

Tres épocas hallamos perfectamente delineadas en su construcción y ampliación. Dos, á la manera de los más antiguos edificios que esta provincia conserva, son bizantinas en toda su pureza, como lo demuestran sus arcos, canecillos y pesada solidez correspondiente á este orden arquitectónico. Estas dos obras nos dan otras tantas fechas anteriores al siglo XIII de nuestra era, en el que esta arquitectura fué sustituida por la ojival. Antes de esta fecha, ya en los siglos XI y XII, se ven tendencias bien marcadas á la ojiva en la clave de los arcos bizantinos, y se

¹³ Según BERMEJO, 1998: 35, en virtud de la Real Orden del 27 de febrero de 1890 se había paralizado la inhumación en nichos hasta que se pronunciara sobre esta práctica el Real Consejo de Sanidad y el de Estado. En 1898, y tras pronunciarse afirmativamente sobre este tema las citadas instituciones, el Consejo de Ministros (Real Orden de 15 de octubre de 1898) aprobó y recomendó definitivamente esta forma de inhumación por su economía y aprovechamiento del suelo

observa también la supresión de los canecillos: tendencias y supresión que no tuvieron lugar en la primitiva iglesia parroquial de Comillas (hoy destinada á cementerio), y por tanto se deduce que se construyó y después se amplió en fechas anteriores al siglo XI ó XII, probablemente; y sin duda alguna tuvieron lugar ambas obras antes del siglo XIII, Como en aquel tiempo los templos se construían con el esfuerzo y recursos de los pueblos, pues no consta que la de Comillas haya pertenecido en patronato á ningún particular, ni corporación, ni puede suponerse recibieran recursos de fuera, fácil es conjeturar que entre ambas obras debió transcurrir tiempo notable, pues dada su solidez no debemos poner en duda que la capacidad de la primera fué proporcionada á su vecindario, y que la ampliación respondió al aumento de aquél; que este aumento tuviera lugar á consecuencia de la invasión de los árabes, ó por otras causas, siempre resultará que Comillas existía con cierta importancia en aquel tiempo, ó que su antigüedad es, corno la de tantos otros pueblos, inmemorial (ORTIZ DE LA AZUELA, 1902: 11).

Para los comillanos, por lo tanto, eran el símbolo de su antigüedad “inmemorial”, algo no despreciable si tenemos en cuenta que la villa había adquirido desde que la retratara Pereda la fama de población “moderna” y cosmopolita, pero también representaba una cierta forma de ser típicamente comillana, caracterizada por una orgullosa hidalguía. Una leyenda relacionada con la antigua iglesia, que todavía en 1881 debía estar muy arraigada según el testimonio de Andrés Lanuza, explica este valor simbólico:

El pueblo de Comillas debió estar situado cuando se fundó, en el sitio de Las Cabañas, donde existen muchas ruinas; á poco que se cave, se encuentran paredes y aun empedrados que demuestran las antiguas calles ó callejuelas, y es también de presumir por la situación del primitivo templo que sirve hoy de cementerio. Este templo fué agrandado dos veces, de lo cual dan señales sus paredes; y aunque no hay documentos que lo acrediten ó aclaren, se saca por consecuencia de un pleito, de que se hablará despues, que en una de ellas dió el Duque del Infantado, á su Administrador en su nombre, algún dinero en cambio de un sitio al lado del Evangelio, inmediato al banco del Ayuntamiento, marcado en el suelo y sin cerramiento alguno. Aunque no se sabe que el Duque tuviera bienes en Comillas, poseíalos en los pueblos comarcanos, y su administración estaba encomendada á una familia, Barreda, natural de aquella villa, que poseía en ella bienes rústicos y

urbanos; familia que se extinguió pocos años hace. El Administrador no debía tener costumbre de ocupar el sitio concedido al Duque, y le ocupaban indistintamente las gentes del pueblo.

Uno de los días de fiesta, en el siglo XVII, no encontrando plaza en la iglesia para su familia, fué á ocupar con ella el sitio que le pertenecía, requiriendo á los que en él estaban que le dejaran libre, lo que efectuaron inmediatamente, menos una mujer que se resistió: diciendo, que en la casa de Dios todos eran iguales y que no se movería de allí. Era un poco antes de la misa; la disputa dió lugar á murmullos que crecían al compás que la contienda acrecentaba. Entónces, el Regidor decano, que era en aquellos tiempos el Jefe del Concejo, se levantó; y dirigiéndose á la mujer que era causa de la querrela, la ordenó que saliera de un sitio que por derecho pertenecía al Duque ó su representante. En seguida volvió al banco del Ayuntamiento; puesto de pié é imponiendo silencio, porque aun continuaban los murmullos de descontento, dirigió al pueblo la palabra en estos términos:

Convecinos; no he hecho mas que justicia; el apoderado del Duque ocupa el lugar que por derecho le pertenece, para lo cual, como habeis visto, he arrojado fuera de él á una convecina suya y nuestra. Ahora debo deciros que el pueblo de Comillas no debe adorar á Dios en un templo en que haya privilegios porque si noble es el Duque, nobles somos nosotros. Salgamos de aquí, y juremos construir otro mejor y mas digno de la morada de nuestro Salvador.-¿Lo quereis así?-Lo queremos, respondió todo el pueblo.-Jurais construir otro templo mejor que este:-Lo juramos; respondieron tambien'. En seguida salió de la iglesia el Ayuntamiento, y, tras él, el pueblo todo.

Una vez fuera, enviaron una comision al cura para manifestarle; que si queria que los vecinos oyesen misa, fuera á decirla á una capilla ó ermita que existia bajo la advocacion de San Juan, en el sitio que hoy ocupa la casa de la villa. Asi lo efectuó el cura; y despues de ver la decision del vecindario, de no volver á entrar en la iglesia, trasladó el Sagrario á dicha ermita.

Encargaron el plano de la actual iglesia á un arquitecto, y tan pronto como lo obtuvieron, comenzaron á trabajar, haciéndolo principalmente por la capilla mayor y la torre, á fin, segun decían, de concluirla tal como se habian propuesto (LANUZA, 1881: 12-14)¹⁴.

¹⁴ Ortiz de la Azuela analiza largamente la veracidad de esta tradición en su libro de 1902, y aporta varios documentos importantes, entre otros, el pleito que presentaron el 30 de mayo de 1617 el Concejo de Comillas y el Mayordomo de la Fábrica parroquial en contra de Andrés

El planteamiento a la hora de hacer la reforma del cementerio era, por lo tanto, no solo conservar e integrar la antigua fábrica en la nueva necrópolis, sino exaltarla por sus valores históricos, simbólicos y también escenográficos¹⁵. Para ello, Domènech diseñó un muro de cierre bastante bajo y sencillo, que se va adaptando a los desniveles del terreno y no ofusca para nada la visión de las ruinas. En el proyecto se observa que su fábrica se preveía revocada, pero en la obra construida se hizo finalmente de mampostería vista alternada con piedra rojiza de *Carrejo* en las partes más estructurales: arquivoltas, pilares y contrafuertes, pináculos y arco de entrada. De este modo, se mimetiza perfectamente con la envejecida piedra de la antigua iglesia parroquial.

También se aprecian cambios en muchos otros detalles. En realidad, se puede decir sin temor a exagerar que del proyecto firmado en agosto de 1893 sólo ha pervivido en la materialización su concepto general. La forma de los contrafuertes y del remate de los muros, por ejemplo, es bastante distinta,

Barreda y familiares, de Carranceja, en contra del privilegio de que hacían ostentación éstos para el uso de un asiento en la Capilla mayor del templo. La sentencia resolutoria fue dictada por la audiencia de Valladolid el 14 de marzo de 1617, fallando en contra del demandado Andrés Barreda. Este pleito, conservado en el Archivo municipal de Comillas, demostraba por un lado que la leyenda recogida por Lanuza tenía un fondo de verdad, pero por otro la contradecía en varios aspectos: en primer lugar que, habiendo recaído la sentencia a favor del Concejo, no hubo entonces necesidad de abandonar la antigua parroquia; en segundo, que las fechas del conflicto no concordaban con las aquellas en las que se supone que fue erigida la nueva iglesia; y en tercer lugar, que el pleito fue planteado en contra de los Barreda como particulares, no como representantes del duque del Infantado. Finalmente, Ortiz de la Azuela propone resolver la contradicción mediante una hipótesis según la cual la familia Barreda, esta vez apoyada por el duque (de quien hacían de administradores), habría recurrido posteriormente y ganado el pleito.

¹⁵ BERMEJO, 1998.: 81, comenta que el emplazamiento de un cementerio entre las ruinas de una iglesia no es algo infrecuente. *"De hecho", dice, "a finales del siglo XVIII se aconsejaba utilizar las viejas iglesias como recintos funerarios en aquellas localidades que no pudiesen construir uno nuevo. Aunque los ejemplos de esta reutilización en España no son muy abundantes, podemos destacar, entre otros, el cementerio de Elgoibar (Guipúzcoa), emplazado en las ruinas góticas del monasterio de San Bartolomé de Olano; el cementerio de Villaluenga del Rosario en Cádiz, en cuyo interior se practican las inhumaciones desde que la iglesia fue arruinada durante la Guerra de la Independencia, o el de Alora en Málaga, cuyo cementerio se extendía en el espacio fortificado que incluía castillo e iglesia en el alto de la población."*

pero las diferencias son todavía más patentes en la portalada de entrada. Éste ha sido tradicionalmente el punto en donde los arquitectos de los cementerios han centrado más los esfuerzos compositivos y decorativos. En el de Comillas es bastante sobrio y sencillo, a tono con el resto de la construcción, pero se ve que Domènech en un segundo momento quiso darle más importancia que la que se refleja en el proyecto primigenio. Así, lo realizó más en altura convirtiendo el arco escarzano en otro de medio punto peraltado, y lo trasdosó con una cubierta a dos aguas de mayor envergadura. Como en la idea original, toda la estructura de la portalada se apoya dos pares de columnas geminadas, muy chatas a la manera característicamente domenechiana.

La cancela que actualmente cierra el arco de entrada al recinto tampoco se corresponde con el croquis de 1893. A la vista de su diseño, tendríamos serias dudas sobre la autoría de Domènech si no fuera porque unas fotografías de la época, que formaban parte del archivo del arquitecto, demuestran que es la original¹⁶. Está formada por cuatro batientes: dos centrales para el acceso principal, y dos laterales. Es de hierro y se articula como una retícula romboidal, con medallones polilobulados inscritos en los huecos interiores y antenas en las intersecciones. Barrotes torneados con movimiento torso refuerzan la estructura y dos grandes montantes también de hierro sustentan todo el conjunto sirviendo de soporte para los goznes. La parte superior de la cancela está formada por una gran cartela corrida con letras góticas recortadas en chapa. En ella se puede leer la inscripción en latín: *MEMO RESTO / JUDITII MEI / HERI MIHI / HODIE TIBI*.

Por encima de ésta, una crestería fitomorfa hace de remate. Los dos montantes acaban también en estilizadas formas florales que flanquean un vástago central coronado por un crismón, con el anagrama de Cristo también recortado en chapa.

¹⁶ AHCOAC, fondo Domènech i Montaner, carpeta C. 1663/30 "Reforma del Cementerio de Comillas". En la fotografía figura una etiqueta moderna con la inscripción "LI.D.M C-451/3". Además de esta imagen, en la misma carpeta se conserva otra con el arco de entrada fotografiado cuando la cancela todavía no había sido puesta. Por el reverso se ve impreso el sello de Gregorio García, el fotógrafo. Éste se compone del escudo de Comillas más el rótulo "fotografía artística" junto al nombre y la dirección "calle del Marqués de Comillas nº 1 o 7".

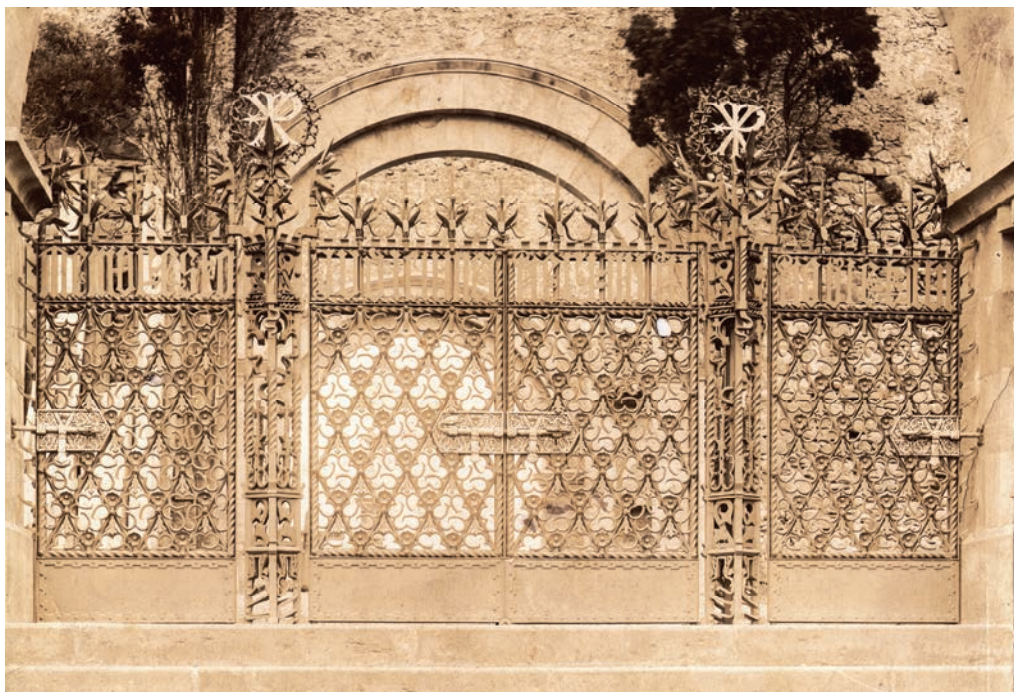


Fig. 4: Cancela de entrada al cementerio. Fotografía del legado Domènech i Montaner, AHCOAC, ¿Gregorio García?

El trabajo de rejería adolece de cierta rigidez y parece de producción semi-industrial. La tradición oral en Comillas dice que fue hecha por herreros locales, lo cual puede explicar no solo el discreto nivel de la calidad artesanal (claramente inferior a las cosas que se hacían en Cataluña por aquel entonces), sino las características del diseño. Es lógico pensar, en efecto, que el arquitecto adaptara el dibujo a las posibilidades técnicas y artísticas de los obradores del lugar.

Otra diferencia notable entre el dibujo y la obra tal como se hizo, es la ausencia de unas vistosas cruces que el arquitecto había previsto como colgando de los muros medievales. No sabemos si fue por decisión personal del marqués o por un cambio de criterio del arquitecto, pero el caso es que esta decoración, que hubiera acentuado todavía más el carácter escenográfico de la intervención y hubiera contribuido a integrar con mayor decisión aún la obra nueva y la vieja, no se llegó a hacer.

Tampoco se ve en el croquis del dietario del arquitecto un aspecto fundamental de la reforma del cementerio: la perforación de la antigua fábrica mediante dos grandes arcos de medio punto, dispuestos en enfilada con el de la portalada. Mediante este agresivo procedimiento (incompatible, desde luego, con el concepto actual de restauración monumental, pero muy efectivo desde el punto de vista artístico), Domènech quiso sacar el máximo partido de las privilegiadas condiciones paisajísticas del lugar, e integrar el mar como un elemento más de la arquitectura. Abriendo los arcos consiguió, en efecto, formar un eje visual que lleva directamente desde la entrada del recinto hasta el mar. El impacto escenográfico de esta perspectiva es sobrecogedor: el mar se hace presente y su palpito condiciona todo el espacio funerario. Quizás como en ningún otro sitio se podría aplicar a éste el apelativo de “cementerio marino”, al modo del famoso poema de Paul Valery¹⁷.

Para acabar con la descripción de la obra y su comparación con el proyecto, es ineludible referirse al ángel custodio que hace de centinela del campo santo, encaramado en lo alto de las ruinas. En el croquis realizado por Domènech durante su estancia en Comillas, había previsto en su lugar un diálogo angélico, en el que una de las figuras celestiales aparecía de pie y la otra

¹⁷ BERMEJO, 1998: 79-80, considera al de Comillas como paradigma de los que denomina “cementerios marinos” para seguir también la terminología valeriana, aunque señala la existencia en la cornisa cantábrica de varios casos más de campos santos al borde del mar “casi como si se estableciese un idilio entre la muerte y el agua”. Lo habitual es que estos cementerios se sitúen en pendiente y sus plantas se resuelvan en terrazas, si aquélla es muy pronunciada. Menciona entre los de Asturias el de Luarca (1809-1813), en la ladera este del sitio conocido como *La Portilla*, el de Puerto de Vega, y también los de Cudillero, Candás y Gijón, pero destaca especialmente por su pintoresco emplazamiento el de Barro, en Llanes. En Vizcaya destacan los de Bermeo, Baracaldo o Santa María de Guecho, y en Cantabria, el de Ciriego en Santander, el de Suances (1877), Santoña y Ballena en Castro Urdiales (1893).

El de Ciriego tiene una accidentada historia y todavía se estaba construyendo cuando se hace la reforma del de Comillas. Las obras comenzaron en el año 1882, a cargo del arquitecto municipal Casimiro Pérez de la Riva. En 1885 se encontró suelo rocoso en una parte del terreno que el Ayuntamiento había comprado al efecto, tras varios años de estudios y decisiones. Por ello fue cuestionada la capacidad del arquitecto. Éste acabó dimitiendo en 1892, después de haber sido apartado del cargo en numerosas ocasiones durante el transcurso de las varias investigaciones que se llevaron a cabo por el hecho. Fue sustituido por Valentín Ramón Lavín Casalis, quien continuó y concluyó las obras varios años después.

sentada. La existencia en el archivo del *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya* de dos fotografías que reproducen el modelo en barro de este grupo, demuestra que esta primera idea no se quedó sólo en el papel, sino que empezó a llevarse a la práctica por lo menos hasta el grado de esbozo escultórico. Ninguna información nos permite aventurar cuándo se cambió de idea y por qué. Tradicionalmente, la estatua de mármol ha sido atribuida a Llimona, aunque hasta fechas relativamente recientes, ningún autor había justificado documentalmente tal atribución¹⁸. No obstante, además del artículo que comentaremos después, su autoría queda demostrada por la fotografía que del ángel, y con dedicatoria autógrafa a Domènech por el escultor, se guarda en el archivo de Barcelona¹⁹.

El programa iconográfico empleado por Lluís Domènech Montaner en su intervención en el cementerio es sencillo pero expresivo, como suele ser habitual en él. La cruz, símbolo cristiano por excelencia íntimamente ligado a la idea de la muerte y la esperanza en la resurrección, campea por doquier en las alturas, ya sean las de la cúspide del frontón de entrada o las de los pináculos angulares del muro de cerca. No obstante, si se hubiera llevado a cabo el croquis de 1893, su presencia hubiera sido mucho mayor.

¹⁸ PÉREZ BUSTAMANTE, 1990: 104, justifica la autoría en función de la presencia de la escultura en la segunda exposición del *Cercle de Sant Lluc*, aunque no da referencias de ningún texto sobre la misma. Este autor parece ser la fuente de Arnús (1999), p. 37, n. 17, pero no lo cita y, por otro lado, equivoca la fecha de la exposición. En los círculos de admiradores y estudiosos de la obra de Josep Llimona, el ángel del cementerio se había incluido bastante antes en el catálogo del escultor. En la primera catalogación exhaustiva de su producción publicada en MONEDERO PUIG, 1966, no aparece, pero sí en el apéndice II que la misma autora añade al catálogo anterior en INFIESTA MONTERDE, 1977: 79, núm. 4 (aunque también podría corresponderse con la escultura de Comillas el "Ángel" núm. 6 de "tamaño natural" que añade en el Apéndice I, p. 75, y que describe como "*Figura masculina de pie, con vestiduras; las alas desplegadas hacia arriba. Semblante enfurecido*"). Manuela Monedero remite como fuente para la identificación del ángel al artículo de BENET, 1934: 100-129, pero tras consultarlo, no hemos encontrado ninguna referencia a él, por lo que probablemente el origen de la noticia haya que buscarlo en alguna de las otras necrologías publicadas en 1934. Bien es cierto que aproximadamente a mediados de la década de 1960, un rayo derribó la escultura y entonces se pudo ver, según cuentan los lugareños, la firma de Llimona incisa en la base, junto con la fecha de 1896. Debido a aquel percance, la imagen se rompió y fue necesario restaurarla.

¹⁹ AHCOAC, fondo Domènech i Montaner, fotografía suelta, referencia H117 C/2/30.3. La dedicatoria reza de la siguiente forma: *A D. Lluís Domenech son amic y admirador Josep Llimona 1895.*

La invocación a la Virgen es otro de los temas recurrentes. A ambos lados de la portalada ha colocado sendos cuadrilóbulos rehundidos con el “Ave María” esculpido (hoy la inscripción está prácticamente perdida). La emblemática mariana se complementa con dos monogramas con las cifras AM, que coronan los extremos del frontón a modo de acróteras (aunque en realidad están esculpidos en el canto de los pequeños tímpanos laterales del arco). La salutación a la Virgen, cuya presencia en el revestimiento cerámico del Seminario hemos interpretado en otro lugar como una alusión a la hispanidad del dogma de la *Inmaculada Concepción*, se puede entender como una oportuna referencia al ciclo de la Encarnación, Pasión y Resurrección de Cristo. El saludo de arcángel San Gabriel marca el inicio; la Pasión y la Resurrección estarían representados por los dos crismones que coronan los montantes de la cancela, cuya circunferencia está trabajada de modo que sugiere claramente la corona de espinas²⁰.

Pero la cancela es lugar de más iconos relacionados con la idea de la muerte. Las flores que componen la crestería y los remates de los montantes tienen un claro carácter fúnebre. Allí, la iconografía cristiana y la milenaria tradición egipcia parecen confundirse. En efecto, las corolas de lirios se mezclan con los frutos de las adormideras. La primera flor tiene la virtud polisémica de concitar las alusiones a María y el ceremonial del luto, pero también los misterios paganos relacionados con la diosa Iris y el transporte de las almas al más allá. La segunda de las flores, el *papaver somniferum*, evoca irremediablemente el uso de los narcóticos en los ritos funerarios de la cultura faraónica y remite al revival neo-egipcio que se puso de moda como lenguaje característico en muchas necrópolis de finales de siglo. La iconografía floral de la puerta nos advierte, de este modo, que nos disponemos a entrar en el reino del duelo y del sueño eterno.

²⁰ Como es sabido, el crismón, monograma de Cristo o criptograma, se compone en su forma más habitual de las letras griegas X (ji) y P (ro), que son las dos iniciales y abreviatura de XPISTOS, Cristo en griego. Como demuestra el famoso “Lábaro de Constantino”, a partir del S. IV el criptograma comenzó a utilizarse no ya sólo como abreviatura, sino como símbolo. Así aparece muchas veces en los sarcófagos paleocristianos, donde adquiere el valor de “ideograma” de victoria y apoteosis. No en vano, el nombre de Cristo significa El Salvador, es decir, el que venció a la muerte y se convirtió así en Redentor de la Humanidad.



Fig. 5: El Ángel Custodio en el estudio de Llimona (Legado Domènech i Montaner, AHCOAC, autor desconocido). A la derecha, el mismo Ángel emplazado en el cementerio de Comillas (estado actual)

El discurso icónico se completa con la terrible epigrafía que corona la cancela, un devastador *memento mori* que, traducido, dice más o menos así: *Acuérdate de mi condición pues esta será la tuya. Yo ayer, tu hoy*. La frase, verdaderamente lapidaria como corresponde al sitio, está tomada de un texto bíblico (el *Sirácides* o *Eclesiástico* 38,22) en el que se habla del duelo por los muertos. Su forma completa, tal y como aparece ya en algunos epitafios de sepulturas medievales, es la que sigue: *Memor esto iudicii mei, sic enim erit et tuum. Mihi heri et tibi hodie*²¹.

²¹ En el libro de Girolamo VIANELLI *Nuova serie de vescovi di Malamocco e di Chioggia: Accresciuta e con documenti in gran parte ora sol publicati illustrata*, Vol. 1 (Venecia, Stamperia Baglioni, 1790), se transcribe el siguiente epitafio de un canónigo de la Catedral y de la iglesia de San Martín de Clugia: *Hic jacet Petrus Carnello Canonicus utriusque Clugiae // Jurisperitus qui obiit MCCCXXI, die ultimo mensis Julii: // Memor esto Iudicii mei, sic enim erit tuum // Mihi heri & tibi hodie*.

Más inquietante es el uso de esta misma epigrafía en los ventanucos de las celdas donde las “emparedadas” se enterraban en vida a modo de inmisericorde penitencia²².

Hemos visto cómo la portalada de acceso centra buena parte del programa simbólico del cementerio, pero éste no se puede entender de forma cabal sin la toma en consideración también del ángel y de las propias ruinas.

La obra de Josep Llimona constituye sin discusión el principal polo de atracción visual del recinto funerario. Ello no es sólo debido a lo elevado de su emplazamiento y a la gran envergadura de su figura, sino también a su enérgica expresividad²³. Con sus amplias alas desplegadas y su túnica

²² Todavía subsiste en Astorga, al lado de la iglesia de Santa Marta, un edificio que se llama “la celda de las emparedadas”. Estas penitentes debieron tener bastante fama, porque en 1344 el canónigo de la Catedral y rector de Santa María de Ponferrada. D. Pedro Domínguez. Manda dejó en testamento “a cada una de las emparedadas de Astorga sennos maravedís”. En el Archivo Nacional hay bastante información sobre esta práctica eminentemente castellana (a comienzos del siglo XV había contabilizadas más de 200 “emparedadas” que llegó a condenar la Iglesia. Se puede consultar al respecto BRAGUIER GOUVERNEUR, 2009.

²³ Josep Llimona Bruguera (Barcelona, 1864-1934) fue uno de los escultores españoles más afamados de su época y constituye uno de los prototipos del artista “modernista” ligado al sector catalanista, conservador y católico, del que fue cabal expresión el *Cercle Artístic de Sant Lluc*. A este perteneció como miembro fundador. En la *Escola de la Llotja*, estudió dibujo con Martí i Alsina, pero el arte de la escultura la aprendió primero en el taller de los Vallmitjana y después en el de Rosend Novas. A los 16 años consiguió la pensión *Fortuny* promovida por el Ayuntamiento de Barcelona, de manera que se trasladó a Roma, donde permaneció tres años, para continuar sus estudios. Desde allí envió la escultura *Ramón Berenguer “el Gran”*, con la que años después ganaría la medalla de oro de la Exposición Universal de 1888. Regresó a Barcelona hacia 1885 y una de sus primeras obras después de entonces fue la colaboración en el monumento a Colón. Después recorrerá varios países de Europa en un viaje que le sirvió para asimilar importantes influencias de Rodin y Constantin Meunier, bajo cuyos principios escultóricos realiza el *Monument al doctor Robert* y *Sant Jordi cavaller*. Su obra se suele dividir en tres grandes períodos: la etapa de juventud (1880-1900), a la que pertenece la última escultura mencionada y otras varias entre las que destaca *La primera comunió*. La segunda, según Monedero, se extendería entre 1900 y 1920, aunque en opinión de José María Infiesta habría un período de transición entre 1919 y 1915. Esta época está marcada por la tragedia vital del escultor, que en 1901 pierde a su mujer y en 1914 a su hija mayor (otros tres hijos murieron antes) y, en lo estilístico, por la irrupción del Modernismo. Pertenece a esta fase un gran número de escultura funeraria, entre la que hay que destacar la que hizo para la Capilla-panteón de *Sobrellano*, y obras tan importantes como el *Monument al doctor Robert* (1903-1910) o *Desconsol* (1903), su

ondeada por el viento, parece girarse con gesto amenazante hacia el intruso que penetra por el arco de ingreso profanando, así, el reino de los muertos. Es esta expresión de cierta fiereza lo que ha llevado en muchas ocasiones a identificar la escultura de Llimona como el ángel exterminador. Sin embargo, la dedicatoria autógrafa de la fotografía del AHCOAC y el siguiente comentario aparecido en *La Vanguardia* no dejan lugar a dudas sobre su verdadera identidad:

Ni por su concepto ni por su plasticismo, tampoco el «Ángel Custodio» de José Llimona se presenta á la altura de los grandes meritos contraidos, un tiempo, por el autor. Lo que al momento choca en la figura, destituida de toda grandeza é idealidad, es la contradicción anatómica que ofrece un tórax raquítrico, huesoso, demacrado, con los brazos robustos, musculosos, de un acróbata. Además de esto, aquella imagen, de actitud descompuesta y de colérica expresión, no representa el ser angélico que custodia con celestial serenidad, tranquilo en la eficacia de su misión divina, sino una criatura huraña y desahogada que, en vez de guardar, acecha, inquieta, provocadora, furiosa, pronta á liarse á cintarazos con el primero que se atreva á surgir ante su airada presencia. Llimona ha padecido una equivocación. Su estatua podía ser, en todo caso, el ángel tremendo del juicio final ó el que lanza del paraíso á nuestros primeros padres. Nunca el custodio de las ruinas silenciosas, nunca el que vela la paz de los sepulcros cristianos (CASELLAS, 1895: 4)²⁴.

primer desnudo, que es fiel expresión del estado de ánimo del artista en esta época. La tercera y última fase (1920-1934) está centrada sobre todo por el desnudo femenino y una vuelta al clasicismo. La estatuaria que realizó para el cementerio de Comillas habría que encajarla, por lo tanto, todavía en esa primera época de juventud.

Sobre la obra de Llimona hay abundante documentación, ya que sus trabajos fueron frecuentemente reproducidos en las revistas ilustradas de la época, y también una copiosa bibliografía. Quizás algunas de las publicaciones más importantes, aparte de las ya citadas de Infiesta, Monedero y Benet, sean las siguientes: "Assaig crític de conjunt de l'obra de Josep Llimona", *La Veu de Catalunya*, pàgina cultural del sábado 10 de marzo de 1934; MARÍN MEDINA, J. (1978): *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, Madrid, pp. 64 y ss; DURÁN, Miquel (1930): "Entrevista a Josep Llimona" *La Veu de Catalunya*, 23 de febrero de 1930; FOLCH I TORRES, Joaquim (1924): "L'Art d'en Josep Llimona", *Gaseta de les arts*, año I, núm. 1, 15 de mayo de 1924, pp. 1 y 2; REYERO, C. y FREIXA, M. (1995).

²⁴ En *La Ilustración Artística* también se hace alusión a "un ángel custodio, destinado al cementerio de Comillas, obra de José Llimona" ("Bellas Artes.- Barcelona.- Salón Parés", *La Ilustración Artística*,

El ángel de Comillas, en efecto, estuvo en la exposición del *Cercle de Sant Lluc* que tuvo lugar en mayo de 1895 en la *Sala Parés* de Barcelona. Era la segunda vez que los miembros de esta asociación de artistas, entre los que se encontraban los hermanos Llimona y Gaudí, presentaban sus obras al público. Tomando posiblemente como referencia a la hermandad prerrafaelita o a la de los nazarenos, aquellos pretendieron volver a un arte espiritual inequívocamente enraizado en la tradición cristiana. Una parte muy significativa de su producción se considera ahora un hito del *Modernisme*. Sin embargo, es curioso constatar que aquella muestra fue duramente censurada por Raimon Casellas (Barcelona, 1855 – Sant Joan de les Abadesses, 1910) – uno de los críticos considerados paladines del modernismo catalán²⁵– que no estaba de acuerdo con la orientación tomada por los artistas del *Cercle*.

núm. 699, 20 de mayo de 1895, p. 362). Al contrario de Raimon Casellas, el redactor de esta publicación saluda el cambio favorable que, con respecto a la primera, han experimentado los artistas del *Cercle* en esta segunda exposición, logrando el “encauzamiento de la desbordada corriente artística” que califica como “perturbadora nota grisácea, de importación transpirenaica”.

²⁵ Del tono crítico que emplea en esta crónica puede dar idea este fragmento final: *Cuando salimos del Salón Pares, nos dolíamos silenciosamente pero con toda el alma, del estado de postración en que se manifestaba un círculo de artistas en que tantas esperanzas habíanse fundado. Y nuestra amargura subía de punto, al considerar lo que podía haber sido la institución y en lo que vino á parar. ¿Qué duda tiene para nadie que, de haberse sentido con bastante fe para la empresa, el Círculo de San Lucas hubiera podido ostentar entre nosotros la representación de estas generosas corrientes espiritualistas que invaden y fecundan el arte de nuestros días? Circunstancias generales y de localidad parecían haberse concertado para elevar el Círculo á destinos tan eminentes. La hora propicia de conciencia universal «a que la asociación naciera; el glorioso nombre patronímico, evocador de los grandes días del arte cristiano, con que el Círculo se bautizará; las simpatías y prestigios que rodean la personalidad de su presidente; hasta el estado de disolución y desquiciamiento en que las sociedades artísticas de Barcelona se encontraban, eran circunstancias más que favorables para que el Círculo de San Lucas prosperara, con la adhesión general de nuestros artistas, y en bien de la cultura de nuestra ciudad.*

Pero los respetables iniciadores han desperdiciado tan propicia ocasión. Aquel espíritu de apostolado, de proselitismo, que alentara el Círculo en sus primeros días, háse perdido en el vacío. El Venite ad me omnes, el lema apelativo de un tiempo, ha venido á convertirse en la vox clamante in deserto. En vano se ha proclamado la atracción, como programa de conducta; en vano se ha solicitado oficiosa y aisladamente el concurso de significados artistas. Ni aun á los mejor dispuestos para el caso les ha sido dado responder al llamamiento.

¡Todo por pusilanimidad de los fundadores de este Círculo de San Lucas, que habiendo podido ejercer una gran acción bienhechora, no solo en la esfera del arte, sino en otras elevadísimas, prefirió limitar su vuelo, y se ha contentado finalmente con reducir su instituto en pensión artística para párvulos!.

La descripción y las apreciaciones de Casellas son exactas en el sentido de que la escultura de Llimona presenta ese aspecto de guerrero al acecho que bien poco tiene que ver con la iconografía habitual de aquel ángel benéfico (el arcángel Rafael) que hizo de guía a Tobías. Como apunta Carmen Bermejo (BERMEJO, 1998: 250)²⁶, más parece un San Miguel Arcángel o un San Jorge que un ángel de la guarda. Nada más lejos, en verdad, de los ángeles pleurantes o silentes que hacen vigilia al pie de las sepulturas, y todavía más de aquellos otros en forma de niños-amorcillos o de etéreas hadas infantiles, que este custodio de mirada intimidante y temperamento presumiblemente colérico. Sin embargo, es esta originalidad fuera de norma lo que hoy nos parece especialmente atractivo del ser celestial creado por Llimona, tan fieramente humano y tan diferente de las lánguidas ensoñaciones simbolistas al uso en la escultura funeraria decimonónica. Quizás sea esta “terribilitá” miguelangelesca lo que no gustó a Casellas, apóstol de la vuelta a la beatitud cristiana del arte prerrenacentista.

En sus censuras al ángel, posiblemente el crítico no tuvo en cuenta el sitio donde iba a ir emplazado ni la distancia y la perspectiva de *soto in su* con la que debía ser visto, pues no hay duda de que éstos fueron factores fundamentales que tuvo en cuenta el escultor al concebir su obra. Contemplado fríamente en la *Sala Parés*, la figura angélica estaba privada de esa materia extracorpórea que es parte consustancial de su ser: las condiciones ambientales, el punto de vista, el marco arquitectónico..., es decir, el contexto en el que la obra adquiere todo su sentido. Esa incoherencia anatómica que observa Casellas entre el “*tórax raquíptico*” y “*los brazos robustos, musculosos, de un acróbata*”, añadida a la contorsión del cuerpo, producen el efecto deseado cuando se observa la escultura al hacer acto de entrada en el cementerio. De ese modo, el pecho se contrae y parece que el arcángel se vuelve y se inclina hacia el visitante. Se concentra así más la expresión en el

Curiosamente, el mismo Casellas había escrito palabras de gran encomio hacia Llimona con ocasión de la exposición anterior de los miembros del *Cercle*, en la que se habían presentado los dibujos de los escultores. Años después, el escultor confesaría a Miguel Durán en la entrevista de *La Veu de Catalunya* del 23 de febrero de 1930 que aquellos comentarios laudatorios nunca los olvidaría. Como recordaría también después Joaquim Folch i Torres, Casellas llegó a decir que Llimona *és un dels millors escultors del món*.

²⁶ En relación con la iconografía del ángel en este periodo, ver MORALES SARO, 1989: 377-83.

rostro, que avanza levemente con ademán escrutador y gesto desafiante, y en el brazo que sostiene la espada, cargado de tensión como el del David de Miguel Ángel.

En función de lo que hemos dicho, por lo tanto, no es extraño que se haya confundido la creación de Josep Llimona con el ángel exterminador²⁷, pero queda claro que la intención del escultor del *Cercle* era la de representar esa otra criatura angélica que *vela por nosotros, no abandona al cristiano después de su muerte; permanece cerca de él en el Purgatorio para consolarle, esperando la hora en la que podrá llevar su alma purificada al cielo*²⁸. Todo ello, empero, con un tono justiciero más propio de la imaginaria barroca que de la iconografía del cambio de siglo.

Otra diferencia fundamental con respecto a la estatuaria habitual del ángel custodio, es que éste del cementerio de San Cristóbal no aparece como centinela de una tumba o panteón, sino como guardián de la necrópolis toda, incluidas sus ruinas. ¿Podría ser su atípica fiereza una alusión a la leyenda que sobre la hidalguía y la rebeldía características del espíritu comillano encerraban aquellas piedras? El cambio iconográfico con respecto al proyecto de 1893 se podría explicar, así, como el resultado de una profundización de Domènech i Montaner en la historia local de Comillas. La primera idea del grupo angélico era, por así decirlo, más convencional. Aramburu-Zabala lo relaciona con “las actitudes activa y reflexiva frente a la muerte” de la tradición clásica, pero sin perjuicio de esta interpretación, los atributos de la trompeta y el libro parecen situarnos frente a la representación de dos ángeles anunciadores apocalípticos: el que pregona con el sonido de su trompeta el cumplimiento del “misterio de Dios” (*Apocalipsis*, 10,7) y el que advierte del “final de los tiempos” y del comienzo del Juicio Final (*Apocalipsis*, 10,1-6). A través del modelo de arcilla retratado en las fotografías del AHCOAC, se puede ver que en esta primera formalización del dúo seráfico las figuras son femeninas, o por lo menos marcadamente andróginas. Esto coincide con el tono dominante de la escultura angélica del cambio de siglo, que pretende

²⁷ Véase, por ejemplo, ARAMBURU-ZABALA, 2007: 396.

²⁸ MÁLE, E., (1985): *El Barroco. Arte religioso del siglo XVIII. Francia, España, Flandes*, Madrid, p. 264, citado en BERMEJO, 1998: 249.

plasmar la incorporeidad de estos seres celestiales mediante una anatomía asexual. El ángel custodio que finalmente ejecutó Llimona conserva algo de androginia, pero es básicamente viril por su temple guerrero.

Finalmente, dentro del análisis de este programa simbólico debemos referirnos a las ruinas como elemento significante. La arquitectura diseñada por Domènech para el cementerio ha sido concebida no sólo para no competir con los restos de la iglesia medieval, sino para resaltarlos. La colocación de la imponente figura del ángel sobre sus muros desvencijados, es una forma también de exaltar la presencia de éstos. La figura inmaculada y tersa del espíritu celeste, eternamente joven, contrasta dramáticamente con la vetusta fábrica de mampostería arruinada. La vieja construcción se convierte así en una *vanitas* que proclama la fugacidad de la vida y la inevitable consunción de la materia. Es la muestra palpable de la herida del tiempo y del final que inexorablemente espera a todo ser; un *memento mori* de piedra extenuada a tono con la fatídica inscripción de la cancela.

Desde el punto de vista no ya iconográfico, sino estilístico, la obra finalmente construida por Lluís Domènech i Montaner presenta un considerable retroceso en cuanto “modernidad” con respecto al proyecto dibujado en el *dietari*. Sea cual fuere su causa, –bien la necesidad de adaptar el diseño a las posibilidades de los artífices locales, bien los gustos del marqués o de los propios comillanos– el caso es que el lenguaje empleado por el arquitecto acabó siendo, en resumidas cuentas, considerablemente historicista. No sabemos hasta qué punto pudieron influir en Domènech los divulgados repertorios de cementerios de la época²⁹. Curiosamente, el diseño de la portalada o arco de

²⁹ Entre ellos podría consultar los siguientes que cita Carmen Bermejo: AINE, N. (1863): *Monuments funéraires choisis dans les cimetières de Paris et des principales villes de France*, dessinés, gravés et publiés par Norman Aine, Paris; ACQUIER, H. y COMBES, F (1852): *Les Cimetières de Paris, ouvrage historique, biographique et pittoresque*, Paris; DALY, C; (1871): *Architecture funéraire contemporaine. Spécimens de tombeaux, chapelles funéraires, mausolées, sarcophages, stèles, pierres tombales. croix, etc.; choisis principalement dans les cimetières de Paris et exprimant les trois idées radicales de l'architecture funéraire: la Mort, l'Homage rendu au Mort, l'invocation religieuse a propos du mort*, Paris; DALY, C (1878): *Choix de tombes*, Paris; FILS, N. (1832): *Monuments funéraires choisis dans les cimetières de Paris et des Principaux villes de France*. Dessinés, Gravés et Publiés por Normand Fils, Paris; PONS, J.B. (1891): *Monumentos funerarios coleccionados por J.B.*

entrada recuerda bastante un dibujo que hiciera Gaudí para la asignatura de “Proyectos” en el curso 1874-1875³⁰. Éste representa una monumental puerta de cementerio de clara evocación románica, en la que se combinan numerosos símbolos apocalípticos con otros iconos referidos a la Pasión y la Redención. La composición de Domènech es menos maciza y monumental, pero prueba que ambos arquitectos pudieron beber de fuentes comunes. El estilo Románico fue frecuentemente asociado durante el siglo XIX a la arquitectura de los cementerios. Una prueba de ello es el de la localidad riojana de Navarrete, para el que a finales de la centuria se reutilizó una portada procedente de un hospital de la Orden de San Juan levantado en el siglo XII. Su aspecto recuerda bastante a la portalada de Comillas.

Es posible, no obstante, que la elección de este lenguaje arquitectónico por parte de Domènech se deba al deseo de adecuar estilísticamente su intervención a los restos preexistentes de la antigua iglesia “bizantina”. Así, la construcción del arco de entrada se hizo mucho más maciza que la idea primera expresada en el croquis de 1893, y el dovelaje se hizo “más románico”: el intradós adquirió un perfil dentado mientras que se añadieron molduras de dientes de sierra en el guardapolvos. A este estilo se adaptaron también los pináculos del muro de cierre, terminados en coronamientos cónicos revestidos de escamas.

En el dibujo del cuaderno de viaje, tanto estos elementos como las grandes cruces colgantes que no se llegaron a hacer, eran menos deudores de las formas históricas y mucho más “modernistas”. También lo era la prevista cancela de forja, cuya forma evocaba la red de una tela de araña (muy

Pons, Barcelona; FLAGÁS, M., *Arte funerario, 80 láminas, lápidas, panteones, sarcófagos, atributos*, etc., Barcelona, s.f.

³⁰ Este proyecto ha sido bastante comentado y reproducido por los biógrafos de Gaudí. En relación con él, hay una célebre anécdota muy ilustrativa de la forma de componer del genial arquitecto: cuentan que para comenzar a hacer el proyecto, empezó a dibujar un cortejo fúnebre y un paisaje para ambientar la arquitectura. Cuando lo vieron los profesores encargados de vigilar el ejercicio, dijeron al estudiante que abandonara el aula y le suspendieron. Posteriormente, en la convocatoria de septiembre volvió a presentar el mismo dibujo pero habiendo suprimido previamente la carroza fúnebre, y fue calificado con un sobresaliente. Un resumen de lo escrito se puede ver en BASSEGODA, 1989: 58-59.

sugerente para la entrada al reino del olvido y las tinieblas), y hacía gala de una libertad compositiva muy diferente al rígido esquema reticular de la que se puede ver actualmente.

La modernidad de la intervención domenechiana en el cementerio de San Cristóbal estriba más en su planteamiento conceptual que en el lenguaje formal. El verdadero valor de esta arquitectura es su feliz integración en la geografía y la historia del lugar. En ello radica también su romanticismo, pues si en la edificación de las necrópolis decimonónicas han primado con frecuencia los factores emocionales, en ésta de Comillas se deja traslucir un sentimiento casi panteísta de comunión con la naturaleza que, como apunta Rodríguez Llera (LLERA, 2006: 271) recuerda al de C.D. Friedrich y a los románticos nórdicos.



Fig. 6: El Cementerio visto desde el SO.

Esta integración, podríamos decir sin temor a exagerar que “orgánica”, con el lugar, se consigue fundamentalmente a través de ese modesto muro de cierre que, perfectamente mimetizado con el centenario y cansado aparejo de la iglesia de San Cristóbal, se adapta a la topografía del terreno en un movimiento zigzagueante que va descendiendo hacia el mar por la vertiente norte. La atrevida trepanación de los muros del antiguo monumento tiene

algo de sacrílego atentado contra la historia y la religión, pero es un hallazgo escenográfico indudable mediante el que aquella arqueología, languideciente y en estado terminal, parece cobrar nueva vida como marco del recreado “cementerio marino”. Hay algo muy ruskiniano en todo esto que la incuria del paso del tiempo no ha venido sino a acusar más. Después de más de un siglo, en efecto, es manifiesta la devastadora acción que han ejercido en la blanda piedra rosada de Carrejo la erosión eólica y pluvial. Pero quizás eso y la progresiva mineralización del ángel de Llimona formaban parte del programa arquitectónico de Domènech i Montaner, en el que las heridas del tiempo no se esconden, sino que se incorporan como el venerable testimonio de la edad del que hablaba John Ruskin. En este sentido, las esculturas y las cruces dispuestas sobre los muros derruidos sugieren la metáfora de esa postrera colonización de las ruinas por los líquenes y las plantas trepadoras, que anuncian el próximo final.

La última obra documentada de Lluís Domènech i Montaner en Comillas es el llamado *Panteón Piélagu*, situado en el cementerio parroquial de San Cristóbal. El monumento funerario es citado entre el catálogo de la producción del arquitecto ya en las primeras necrologías que aparecieron después de su muerte³¹. Para los compañeros de profesión y los críticos, era una obra mucho más conocida que el monumento a Antonio López o el cementerio, ya que la cruz de hierro que formaba parte de la sepultura (hasta que desapareciera en el transcurso de la Guerra Civil), fue ampliamente divulgada a comienzos de siglo a través de fotograbados que se publicaron en algunas de las mejores ilustradas del momento³².

³¹ Véase, por ejemplo, BASSEGODA, Buenaventura, “In memoriam. Don Luis Domènech y Montaner. Gran catalán, gran arquitecto, gran polígrafo”, *La Vanguardia*, 9 de enero de 1924, p. 1, en el que se mencionan “*las puertas de bronce y revestimiento de azulejos del seminario de Comillas; el panteón de la familia del Piélagu, en el mismo punto*”. Guitart, 1924, p. 6, comenta por su parte que Domènech *Proyectó y ejecutó varios monumentos: el mausoleo del músico poeta Clavé, en colaboración con D. José Vilaseca; el de la familia Piélagu y el del primer marqués de Comillas, en esta población (...)*.

³² La primera noticia que tenemos de la aparición de la imagen de la cruz en la prensa, es en *La Il·lustració Llevantina*, Año II, núm. 25, 1 de noviembre de 1901, Valencia, p. 304. A la ilustración le acompaña el siguiente texto explicativo: *Avuy podem oferir als postres lleguidors una de les obres més acabades sortides del esperit català que anima als artistes de la terra. Es una creu monumental de ferro forjat, ejecutada pels senyors Masriera y Campins, y que mideix ben aprop de sis metres d'alsada,*

Joaquín del Piélago y Sánchez de Movellán (1850-1890) fue una de las personas más afines a Claudio López Bru. Nacido en Comillas en el seno de una de las familias más ilustres de la población cántabra³³, pasó largas

essent lo projecte del distinguit arquitecte barceloní y director de la escola de Arquitectura de aquesta Universitat, don Lluís Doménech i Montaner. Aquesta creu se trova á Comillas, formant part del bonich panteó de don Joaquín del Piélago. No dirém una paraula més en elogi de aquesta obra que tan honra á la Nostra terra perque creyém que no necessita'ls elogis postres y perque creuriam ab ells ofendre la modestia dels postres benvolguts amichs senyors Doménech y Masriera y Campins".

Después se vuelve a publicar en PUIG I CADAFALCH, 1902: 539-557. En la p. 542 viene un magnífico dibujo con el pie "Cruz del Panteón de la Familia Piélago en Comillas. Proyecto". El fotograbado está en el centro de la página siguiente ("Cruz del Panteón de la Familia Piélago en Comillas. Ejecución"). En el texto sólo se alude a "la cruz de hierro de un monumento funerario", sin más detalles, pero el protagonismo dado a estas dos ilustraciones habla de la importancia que se le atribuye a esta obra como ejemplo de "ese arte moderno saturado de savia antigua". Por último, la cruz fue reproducida en *La Il·lustració Catalana*, año 11, núm. 74, del 30 de octubre de 1904, p. 729, pero sin ningún comentario. Como pie de la imagen: "Creu de ferro axecada a Comilles en lo panteó de D. Joaquim del Piélago. Projectada per l'Arquitecte D. Lluís Doménech y forjada pels Srs. Masriera y Campins"

³³ Sus padres fueron Celestino del Piélago y María de los Ángeles Sánchez de Movellán y del Piélago, sobrina del primero e hija de Lorenzo Sánchez de Movellán y de Agustina del Piélago. Don Celestino fue un personaje ilustrado y muy notable en su época. De él hace la siguiente biografía la enciclopedia Espasa: "*Celestino del General de Ingenieros y escritor español nacido en Comillas (Santander) el 6 de Abril de 1792 y muerto en la misma población el 2 de Julio de 1880. Ingresó en el ejército como cadete en 1811 y en 1819 era teniente. Un año después le fué encargado el levantamiento del plano de la provincia de Santander, lo que le ocupó hasta 1823. En 1822 acompañó al general Oraa en la acción de los Tornos, y en 1833, siendo ya capitán, luchó contra los franceses. El mismo año fué hecho prisionero por los franceses en la Coruña y no recobró la libertad hasta que un año más tarde. En 1829 se le encargó la dirección de los trabajos de fortificación de la plaza de Santoña y en 1836 llevó a cabo el proyecto de las obras de fortificación de Gijón. Fué en varias ocasiones profesor de la Academia de su Cuerpo, encargado del Depósito general topográfico, Director General de Obras Públicas y perteneció a gran número de Academias científicas. Desempeñó diversas misiones técnicas en el extranjero, y se le concedió el retiro en 1867, teniendo el empleo de General de División, después de 56 años de servicios.*

Publicó: "Memoria sobre las fortificaciones de la Plaza de Santoña". "Teoría mecánica de las construcciones para los estudios de la Academia Especial de Ingenieros", Madrid, 1837. "Introducción al estudio de la arquitectura hidráulica." Madrid, 1841 y "Adiciones y correcciones a la teoría mecánica de las construcciones", Madrid, 1859. ESPASA, *Enciclopedia Universal Ilustrada*. Tomo XLIV p.756. A ello añadiremos que Celestino del Piélago fue, además, Caballero de la Orden Militar de San Hermenegildo, Académico de Mérito de la de Nobles Artes de S. Fernando, Coronel efectivo de Infantería, Teniente Coronel del Cuerpo de Ingenieros. Además, escribió *Relación del viaje a Francia, e1 Rhin, la Bélgica e Inglaterra, que de orden del gobierno de S.M. hizo en 1844 y 1845 el coronel Don Celestino del Piélago*, Madrid,

temporadas de su infancia en compañía de los hijos de Antonio López. Llegado a la edad adulta, ocupó desde muy pronto puestos de responsabilidad en las empresas del grupo de Comillas.

No fueron solo, sin embargo, las relaciones de amistad y paisanaje las que le granjearon esta confianza de los López como gestor de sus sociedades, sino la sólida formación que el joven Joaquín se forjó en el campo de la navegación y el comercio.

En efecto, las biografías dicen que pasó varios años de aprendizaje en Francia, Inglaterra y Alemania. Después de estar algún tiempo trabajando en Manchester, regresó a España para emplearse en la compañía *Ángel B. Pérez y Cía*. Más tarde, cuando se crea la *Trasatlántica* pasará a ocupar el puesto de Gerente. El 27 de noviembre de 1877 entró a formar parte de la familia López al contraer matrimonio con María Luisa López Bru en la capilla del Palacio de Portaferriosa. El matrimonio duró solo dos años, pues la infortunada esposa falleció en diciembre de 1879, pero en 1884 el comillano volvería a contraer nupcias con una dama de Reinosa llamada Consuelo García de los Ríos y Obeso. De personalidad discreta, Joaquín del Piélago suscitó sin embargo una gran simpatía en el mundo mercantil de Barcelona y Santander, así como entre los medios de comunicación de la época. Éstos se hicieron amplio eco de su prematura muerte y publicaron su retrato³⁴. El óbito ocurrió de forma

Imprenta Nacional, 1847. Los libros, planos y obras de don Celestino fueron valorados en 2.688,50 pesetas al testar su hijo.

³⁴ Tenemos registradas varias necrologías: *Diario de Barcelona*, 30 de noviembre de 1890; *Boletín de Comercio* de Santander, 29 de noviembre de 1890; *La Ilustració Catalana*, 31 de diciembre de 1890; *La Ilustración Española y Americana*, Año XXXIV, núm. XLVI, 15 de diciembre de 1890, p. 355; *La Ilustración*, Revista Hispano Americana, Barcelona, 14 de diciembre de 1890, año XI, núm. 528 pp. 791-793. *La Ilustració Catalana* y *La Ilustración Española y Americana* adjuntan a sus textos sendos retratos. A continuación reproducimos la biografía que hace *La Ilustración* del personaje: *La Ilustración, que se complace en tributar homenaje de respeto á cuantos se distinguen por su saber ó por las excepcionales cualidades que les adornan, no podía prescindir de publicar el retrato de quien, reuniendo dotes extraordinarias, ha dejado con su muerte un vacío difícil de llenar en el importante cargo que ejercía y un recuerdo indeleble en cuantos supieron apreciar la bondad de su corazón y su elevada inteligencia.*

Era el Sr D. Joaquín del Piélago y Sánchez de Mobellán uno de los más modestos, y á la vez más distinguidos hijos del trabajo; querido de aquellos que tenían la suerte de servir á sus órdenes; respetado de sus

inesperada el 28 de diciembre de 1890 en Comillas, cuando apenas contaba 40 años de edad. Algunos periódicos comentaron que padecía una larga enfermedad y, por el vivo relato que nos hace Amanda Pérez del fallecimiento, debemos concluir que aquella era la tuberculosis³⁵.

iguales y estimadísimo, más aun, amado por todos los que le rodeaban. La muerte le ha sorprendido en la plenitud de su vida, casi en los albores de su carrera, y cuando empezaba a desplegar su genio y podía confiar en recoger los frutos de sus trabajos e incansables vigiliás; y si juzgáramos de su porvenir por lo que nos enseña su fugaz existencia, altos destinos le estaban reservados en el mundo de los negocios.

Descendiente el Sr. Piélago de ilustre familia, hijo de un General de Ingenieros y teniendo ante sí amplios horizontes en todas las carreras del Estado, prefirió seguir los impulsos de su vocación, dedicándose desde muy joven á la noble profesión del comercio. Apenas iniciado en el conocimiento de su mecanismo, pasó á Inglaterra, no sólo para aprender su idioma, si no con el fin de perfeccionar sus estudios mercantiles, conocer los centros industriales y estudiar cuanto se relaciona con la navegación y el tráfico. Allí, ora encerrado en el despacho, como simple dependiente, ya recorriendo talleres y astilleros, visitando buques, empapándose en su organización y en todos los detalles de sus variados y múltiples servicios, llegó a dominar el comercio, sobre todo en la especialidad de la navegación, con aquella certera mirada que le distinguía. Su talento, su inteligencia y los vastísimos conocimientos adquiridos por el Sr. Piélago le llevaron á la Gerencia de la Compañía Trasatlántica Española, cuando la poderosa casa de A. López y Compañía creyó conveniente constituir una Sociedad anónima para llevar los asuntos de su flota de vapores.

Unido por su matrimonio á la familia del Marques de Comillas, lejos de cesar en su actividad, desplegó nuevas y relevantes cualidades. Colocado al frente de la Compañía Trasatlántica, desde la creación en Sociedad anónima, supo organizar los complicados servicios de tan vasta empresa, crear nuevas líneas, y secundando con acierto los levantados proyectos de su esclarecido Presidente, 13. ha llevado, en pocos años, al grado de desarrollo que hoy admiran propios y extraños. Conocedor profundo de cuanto se relaciona con los adelantos de la navegación, que estudiaba con especial cuidado, fué introduciendo en los buques de la Trasatlántica mejoras tales, que hoy día cuentan con todos los elementos más modernos y científicos.

³⁵ *Queridísimo Antonio recibí tu carta que me alegró mucho pues estaba algo intranquila pensando si despues de padecer en aquel viaje y haber estado algo malo si habrias tenido algo que sentir y veo que no ha sido asi G. á D. Nosotros tambien estamos muy buenos G á D. No se si sabes ya por telegrafo la desgracia del pobre Joaguin pues verdaderamente nos ha impresionado á todos pues fué un gólpe tan inesperado figurate que el Jueves 27 por la noche cenó con toda la familia y estuvo de tertulia en el comedor hasta las once y media con el médico y la familia de casa (ese dia cayó una gran nevada y dicen le contristó un poco) subió con Consuelo á acostarse y fué al escusado como dicen tenia de costumbre á aquella hora y empezó á toser y llamó á Consuelo (ellos dormian en el cuarto de la galeria) y fué y sin habrir le dijo que venga Sarracina Consuelo gritó para que llamaran al medico y se alborotó toda la casa y el primero que llegó fué su hermano Eduardo descalzo y solo con pantalones y le dijo abre Joaquín y él dijo que venga el medico y Eduardo dijo si no habres tiro la puerta entonces desdió él el pasador y entró Eduardo y el gritó que se bayan todos pues ya oia en el pasillo con Consuelo á Maria y Angelucos estas se fueron corriendo y Eduardo le encontro con un cuajo de sangre que le colgaba de la boca y le dijo hay*

En el momento de su muerte, Piélago había llegado a ser una importante figura de los negocios. No sólo era administrador-gerente de *la Compañía Trasatlántica*, sino también Consejero de los *Ferrocarriles del Norte* y de la *Junta de Gobierno del Crédito Mercantil*, otras dos grandes empresas del conglomerado Comillas. Su elevada posición social le había permitido, además, asumir el papel de mecenas en su villa natal, razón por la cual se conserva un retrato suyo en el Ayuntamiento comillano. Así, sabemos que había financiado con 4.500 duros la construcción de una bolera cubierta y que dejó una manda con otros 6.000 para costear el órgano de la capilla del Seminario Pontificio, además de otras importantes donaciones³⁶.

A la fecha de su fallecimiento, no se había construido todavía el panteón que luego diseñará Domènech i Montaner, por lo que el gerente de la *Trasatlántica* fue enterrado en el panteón familiar junto con su padre y su hermana María Dolores (fallecida en 1881 a la edad de 19 años)³⁷. Una noticia relacionada con los funerales celebrados en su memoria en Madrid, nos confirman este extremo:

Los empleados de la Compañía Trasatlántica en Madrid, queriendo rendir un último tributo de cariño á la memoria de su digno jefe el señor D. Joaquín del Piélago, gerente de dicha Compañía, fallecido en Comillas el 28 de Noviembre último, han costeadado unos funerales, que se celebraron esta mañana en la parroquia d. San Jerónimo.

Eduardin pobre mujer y pobres mujeres. Eduardo le ayudó á ir á su cuarto y se sentó sobre la cama y le dijo subeme tu los pies y ponme bien esto fué lo ultimo que habló y á las 12 y cuarto murió. D^a Angeles esta inconsolable no puede ya aquel corazon con mas penas. Manuela tambien ha llorado mucho, Consuelo Maria y demas familia muy serenos la pobre. Consuelin angelical ni llora ni se lamenta nada es lo mas baliente. Carta de Amanda Pérez y Gutiérrez a Antonio Correa Pomar, Comillas 5 de Diciembre de 1890. Archivo Antonio Correa

³⁶ Según las anotaciones recogidas por Antonio Correa en *Arxiu General de Catalunya* (Sant Cugat del Vallés), con posterioridad a su muerte, se hallaron entre los documentos de Joaquín unas memorias testamentarias con indicación de las mencionadas donaciones y otras de las que hablaremos luego, que a petición de sus herederas (su viuda y la madre) fueron protocolizadas en su testamento. También sabemos por una noticia del *Diario de Barcelona* del 3 de junio de 1883, que había dado 250 pts para el monumento al obispo Urquinaona.

³⁷ Anotaciones de Antonio Correa.

Presidió el duelo nuestro querido amigo D. Enrique Sepúlveda, secretario de la Representación de dicha Compañía.

La corona que dichos señores dedican á su inolvidable jefe ha sido remitida á Comillas para ser depositada en el panteón de la familia del señor Piélago³⁸.

La cuestión estriba, pues, en saber cuándo fue encargado el panteón y por quién. No hay documentación que nos permita contestar de manera concluyente a estos interrogantes. Fijándonos primero en la segunda cuestión, lo más lógico es pensar que fuera la familia del finado, es decir, la madre y las hermanas, las que impulsaran el proyecto. De hecho, en la lápida se puede ver la inscripción "Familia del Piélago"³⁹. Sin embargo, también cabe dentro de lo posible que éste fuera un homenaje de Claudio López Bru a su eficaz colaborador y malogrado amigo, en cuya memoria bautizó uno de sus vapores más modernos con el nombre de *Joaquín del Piélago*. No tendría nada de particular este gesto de Claudio, pues se sabe que en 1912 encargó al propio Llimona la realización de un *Calvario* en bronce para la sepultura de Manuel Calvo en el cementerio de Portugalete⁴⁰.

La participación del arquitecto del marquesado de Comillas en el monumento puede considerarse también un argumento favorable a esta hipótesis que, de confirmarse, podría ser la prueba también de que el segundo marqués habría

³⁸ *La Época*, 3 de diciembre de 1890, p. 3.

³⁹ A pesar de ello, en los artículos citados de *Hispania* y la *Ilustració Llevantina*, se dice expresamente que el panteón es para Joaquín del Piélago.

⁴⁰ BERMEJO, 1998: 236, dice que la tumba de Manuel Calvo fue encargada por Antonio López y López, y cita el epitafio, que dice: "Al insigne patricio don Manuel Calvo y Aguirre defensor de los intereses españoles en las Antillas y bienhechor de Portugalete. Dedicado este monumento su admirador y agradecido amigo el Marqués de Comillas". Lógicamente, se trata de un error y el donante es Claudio López Bru. El encargo de esta obra a Llimona por parte del segundo marqués de Comillas aparece recogido ya en las primeras necrologías del escultor. La primera noticia la hemos encontrado en el artículo que publica *La Vanguardia* a la muerte del artista (*La Vanguardia*, 28 de febrero de 1928, p. 7) y después fue repetida en la necrológica de Braulio Solsona publicada en *Mundo Gráfico* el 14 de marzo de 1934, con el título "Ha muerto el gran escultor catalán José Llimona". Según "Manuel Calvo y el legado a su Villa natal", en *Cuadernos portugalujos. Suplemento de la Colección El Mareómetro*, núm. 9, marzo 2010, p. 11, Manuel Calvo murió en Cádiz en 1904 sin descendencia, dejando como heredero universal a Claudio López Bru, quien mandó hacer la escultura y se supone que también el panteón. En 1912 el marqués hizo trasladar los restos de su amigo a Portugalete para darles definitiva sepultura.

promovido la reforma del cementerio, pensando en crear el entorno adecuado para el monumento funerario de su cuñado.

Sobre la cronología, todo parece indicar que el encargo se podría haber producido hacia comienzos del año 1898. En efecto, la primera noticia que tenemos en relación con la obra es de septiembre de aquel año, fecha en que la gran cruz de hierro forjado parecía estar ya acabada en los talleres *Masriera y Campins*:

(...) En lo ram de ferrería hi ha una severissima reixa pera un panteó de San Feliu de Guixols, que construheix lo distingit arquitecte y correligionari nostre Puig y Cadafalch en la que ha donat bella mostra de coneixer las obras dels bons temps de nostra cerrallería. Tant en aquesta com en la creu de ferro que pera 'l panteó de la familia del Piélago en Comillas ha projectat lo genial arquitecte Lluís Domenech y Montaner, la execució hi es acabada de tal manera que mereix incondicionals elogis, que ab justicia y de bon grat tributém á la casa Masriera y Campins, la única á España pera aquesta mena de traballs de carácter artístich⁴¹.



Fig. 7: Escultura del ángel para el Panteón Piélago, posiblemente fotografiada en el taller de Llimona. (Fondo Domènech i Montaner, AHCOAC. Autor desconocido)

⁴¹ *La Renaixensa*, 17 de septiembre de 1898.

La siguiente noticia demuestra, sin embargo, que en junio del año siguiente la cruz seguía en la afamada fundición barcelonesa:

(...) Apart d' aquestas obras de fundició, també havém tingut ocasió de veure en aquell establiment, la hermosa creu forjada que pera lo cementiri de Comillas ha projectat l' eminent arquitecte y estimat amich nostre, don Lluís Domenech y Montaner. Sobre una penya formada por l' entrellás de diversos vestigles simbolisant ab gran inspiració los set pecats capitals, s'alsa la Creu vencedora, concebuda, com la basa, dins del més bell estil ojival. Un arbre de nervis retors, abrassats on lo ters inferior per un elegant llanternó, sosté lo brancatgo de la creu, tot ell originalment guarnit del fullas y rematat par pomposos florons, com en los grans temps de la cerrallería catalana. A l' una cara apareixen, entre altres símbols, los dels quatre evangelistas, y á l'altra, lo sol, la lluna, l'escala, lo martell, los claus y demás atributs da la passió divina.

Malgrat la riquesa ornamental de l' obra, lo conjunt no pot oferir más esbeltesa y claretat de línias, essent molt digna la creació de qui tan bellas cosas ha produït en tots los rams de l' art decoratiu⁴².

Es posible que la causa de esta prolongada permanencia de la cruz en los talleres *Masriera y Campins* fuera el retraso en la realización de la parte escultórica de mármol que completaba el panteón. No tenemos más información al respecto de cuándo se pudo finalizar y completar la obra, aunque el comentario que acompañaba a la imagen de la cruz en *La Ilustración Llevantina*, decía que ésta ya se encontraba “*á Comillas, formant part del bonich panteó de don Joaquím del Piélagos*”. Es decir, que para situar la terminación del monumento disponemos de una fecha *post quem* que es junio de 1899, y otra *ante quem* que es octubre de 1901.

En el Colegio de Arquitectos de Barcelona se conservan dos fotografías procedentes del archivo de Domènech i Montaner con relación al panteón. En una de ellas, se ve el monumento funerario en su emplazamiento del cementerio de Comillas. Por el reverso lleva el sello del fotógrafo Gregorio García y la dedicatoria autógrafa “*Para Don Luis Domenech. Diputación –*

⁴² “*A casa los senyors Masriera y Campíns*”, *La Veu de Catalunya*, 6 de junio de 1899.

967" firmada por Ferreri⁴³. Desgraciadamente, no lleva fecha. En la otra aparece solo la imagen del ángel anunciador, tomada posiblemente en el taller del escultor⁴⁴.



Fig. 8: Dibujo (izquierda) y fotograbado (derecha) de la cruz del Panteón Piélagu, según fue publicado en Hispania (1902).

Estas fotografías son muy interesantes porque, junto con las del Archivo Antonio Correa⁴⁵, son las únicas que nos permiten visualizar el aspecto de la obra tal y como era antes de sufrir el expolio de la cruz durante la Guerra

⁴³ AHCOAC, Fondo Domènech i Montaner, carpeta C 1663/30. Lleva la etiqueta "LI. D.M C-450". Una fotografía igual o muy similar se conserva en el Archivo Antonio Correa.

⁴⁴ *Ibid.*, signatura H 117 C/2/30.3. en la imagen no se aprecia bien, pero probablemente se trate de la escultura en mármol, más que el modelo.

⁴⁵ Muy probablemente, son las mismas que reproduce ARNÚS, 1999: 53 y 117.

Civil. Las imágenes demuestran que ésta se situaba detrás del ángel de una manera muy similar a como lo hace la de mármol que la remplaza en la actualidad. Asentada sobre una doble base octogonal, estaba pensada para que en una visión frontal del panteón, sobresaliera por encima del ángel como si estuviera suspendida en el aire. El monumento se compone de lo que es propiamente la sepultura, esculpida en forma de rompiente ola con el ángel como surgiendo o flotando sobre ella, y la cruz. Según la *Il·lustració Llevantina*, ésta medía casi 6 metros, una dimensión verdaderamente monumental que, sin embargo, no parece corresponder con la fotografía. A través de la gelatina de Gregorio García podemos saber también que la obra estaba cercada por un sencillo pretil con barrotes de hierro acabados en punta de lanza. El espacio de la sepultura estaba remarcado en el suelo mediante un rehundido en forma de “ojo de cerradura”, tal y como sigue estándolo ahora.



Fig. 9: El Panteón Piélago en su estado original (Foto Legado Domènech i Montaner, AHCOAC) y antes de la Guerra Civil. (Colección Antonio Correa)

Como estamos viendo, desde el punto de vista de la clasificación tipológica, es muy dudoso considerar este monumento funerario como un panteón. Según Carmen Bermejo (BERMEJO, 1998: 161), el panteón o mausoleo es una construcción que pretende remedar los antiguos enterramientos en las iglesias, y por ello suele presentar forma de pequeña capilla con un altar. De acuerdo con ello, por lo tanto, la obra proyectada por Domènech no es un panteón, pero tampoco se corresponde exactamente con el hipogeo, otra de las tipologías funerarias con que lo podríamos relacionar. Quizás lo más adecuado, desde un punto de vista estrictamente terminológico, sería calificarla de sepultura monumental con recinto cerrado, pero dado que en el contexto de su época fue designada como panteón, y una vez hechas las pertinentes aclaraciones, hemos de aceptar el empleo de este término en su calidad de denominación históricamente consolidada.

De lo que no hay lugar a dudas, a tenor de la documentación aportada, es cuál fue el taller encargado de hacer la cruz, pues todos los artículos salidos en prensa aluden a la casa *Masriera y Campins* como responsable de la misma. De hecho, la amplia repercusión que tuvo el proyecto de Domènech i Montaner en los medios catalanistas, tiene visos de campaña propagandística orientada a ensalzar a la fundición barcelonesa como paradigma de la excelencia alcanzada en las artes industriales catalanas. Nuevamente Comillas se convierte, de la mano del Domènech, en un fecundo campo de experimentación dentro del programa de revitalización de los antiguos *oficis*, pues el arte de la forja, que se había quedado descolgado de la reforma decorativa del Seminario, es ahora recuperado en todo su esplendor y a la altura de la mejor tradición catalana. Así, no es de extrañar que la *Il·lustració Llevantina* dijera de esta cruz de hierro que era “*una de les obres més acabades sortides del esperit català que anima als artistes de la terra*”.

No está tan claro, sin embargo, lo que al autor de la estatuaria en piedra se refiere. Hay un cierto “consenso” entre los autores de que fue el escultor Josep Llimona, pero si analizamos con detalle la historiografía de Comillas vemos que los únicos que atribuyen con seguridad la obra a Llimona son

María del Mar Arnús y Manuel García-Martín⁴⁶, aunque sin justificarlo. Lourdes Figueras (FIGUERAS, 2000: 171), por su parte, adjudica el ángel a Luis Ferreri⁴⁷. Sin duda, la opinión de esta autora está condicionada, aunque no la cita, por la dedicatoria de este escultor a Domènech i Montaner que aparece en la fotografía del panteón conservada en el AHCOAC. Este escultor tenía por costumbre, en efecto, dedicar fotografías de sus obras a los arquitectos directores de las mismas, pero consideramos imposible que este adornista sea el autor de un conjunto escultórico tan impregnado de originalidad y modernidad como el que se comenta. La presencia de la mencionada dedicatoria en la fotografía de Gregorio García se explicaría, entonces, por el hecho de que Ferreri debe ser el autor de la lápida que se inserta en la sepultura, género escultórico que se había convertido en su especialidad en Comillas, pero no por serlo del sarcófago en forma de ola ni, mucho menos, del ángel. La verdad es que hay muchos argumentos para atribuir la obra a Josep Llimona. La figura del ángel corresponde en todo a la “manera” del genial escultor catalán, y su rostro andrógino anuncia el *sfumato* tan característico de las obras de madurez. La forma de resolver las alas y el airoso movimiento de la ropa remite al ángel del cementerio mientras que, por otro lado, el modo en que sostiene las hojas de laurel recuerda a una de las figuras del monumento al doctor Robert. Es un hecho cierto, además, la predilección del marqués de Comillas por Llimona como escultor funerario⁴⁸, por lo que es más que probable que si Claudio fuera el patrocinador del panteón, hubiera encargado a aquél la obra o hubiera influido en Domènech para que así fuera. En el caso de que el panteón hubiera sido iniciativa de la familia Piélagos, la elección de Llimona sería también coherente con el encargo

⁴⁶ Cfr. ARNÚS, 1999: 30-32; GARCÍA-MARTÍN, 1993: 25. GARCÍA GUINEA, 2004: 138 también atribuye la escultura a Llimona siguiendo a Arnús, y yerra en su descripción porque dice que es de mármol y bronce. Los demás estudiosos de la arquitectura de Comillas optan por no pronunciarse sobre la autoría. Cfr. SAZATORNIL, 1996: 311; ARAMBURU-ZABALA, 2007: 396; PÉREZ BUSTAMANTE, 1990: 104. RODRÍGUEZ LLERA, 2006: 272, atribuye el ángel también al artista catalán, pero con reservas.

⁴⁷ *Delante de la cruz, la escultura de un ángel en actitud de anunciar el día de la resurrección, realizada por Luis Ferreri, quien ya había trabajado para la familia López en la decoración escultórica de la capilla-panteón.*

⁴⁸ Recordemos que además del Calvario para el panteón de Manuel Calvo en Portugalete, Claudio López Bru había encargado a Josep Llimona la lápida parietal en homenaje a sus padres y el panteón de sus tíos Claudio López y López y Benita Díaz de Quijano.

que se le haría después de una imagen para la fundación que establecieron en Comillas los descendientes del gerente de la *Trasatlántica*. En contra de estas razones se puede aducir la nula referencia que las biografías de Josep Llimona hacen a esta obra, pero hay que tener en cuenta que en la época por la que el escultor debió de hacer el panteón (1898-1901), su figura no era todavía tan conocida y no habían comenzado a publicarse de manera casi sistemática sus trabajos en las revistas ilustradas de principios de siglo. Ciertamente, se sabe poco de la producción anterior a 1900 y prueba de este desconocimiento es que el ángel del Cementerio apenas era reconocido como parte de su obra en 1977⁴⁹.

La simbología del panteón, por lo menos en la parte escultórica, es clara y transparente como suele ser la tónica habitual en Domènech i Montaner. El ángel-niño levanta de manera ostensible la mano señalando al cielo, en un gesto que revela claramente su identidad iconográfica: es el ángel apocalíptico que anuncia el final de los tiempos:

Y el ángel que vi en pie sobre el mar y sobre la tierra, levantó su mano al cielo, y juró por el que vive por los siglos de los siglos, que creó el cielo y las cosas que están en él, y la tierra y las cosas que están en ella, y el mar y las cosas que están en él, que el tiempo no sería más, sino que en los días de la voz del séptimo ángel, cuando él comience a tocar la trompeta, el misterio de Dios se consumará, como él lo anunció a sus siervos los profetas (Apocalipsis 10,5-7).

Su ubicación sobre la cresta de la ola puede aludir a la visión de San Juan, en la que el ángel tiene un pie sobre el mar y otro sobre la tierra, o tener una significación específica en relación con la familia Piélagó, aunque probablemente estuviera en la mente del autor del proyecto ambas cosas. La ola, o la idea de mar que está presente en toda la sepultura a través de las ondas marinas esculpidas en el monumental sarcófago, despierta enseguida asociaciones con el apellido Piélagó. Esto es evidente, pero una vez constatado este juego semántico, debemos preguntarnos si en la voluntad del

⁴⁹ Para la documentación de la obra de Llimona remitimos a la misma bibliografía que hemos indicado en el capítulo del Cementerio. En ninguno de los trabajos principales, esto es, los de Manuela Monedero, José María Infiesta o Rafael Benet, se alude al Panteón Piélagó.

arquitecto y de los patrocinadores del monumento funerario estaba el homenajear a la familia entera, o a Joaquín del Piélago en particular. La contestación no puede ser demasiado contundente habida cuenta de la vaguedad de la inscripción de la lápida (“Familia Piélago”) y de la ambigüedad de las noticias de la prensa, en las que se habla tanto de un panteón para la familia como para Joaquín. Lo que si es cierto es que la vinculación al mar no fue una seña distintiva de la genealogía de los Piélago hasta que el hijo de D. Celestino entrara a formar parte de la *Compañía Trasatlántica*.

Desde el punto de vista de la coherencia iconográfica, por lo tanto, la obra proyectada por Domènech tiene mucho más sentido si la consideramos como un monumento fúnebre levantado a la memoria de Joaquín del Piélago, cuyos conocimientos expertos en navegación y comercio le llevaron a desempeñar un papel fundamental en la organización de las líneas de los trasatlánticos. De hecho, desde la muerte de este comillano, su nombre se había unido indisolublemente al del barco que hacía el trayecto entre Barcelona y las costas africanas, de tal modo que aparecía constantemente no solo en todos los partes de navegación que publicaba la prensa, sino en la propaganda de la naviera y sus consignatarias. No podía haber encontrado el marqués, en efecto, una mejor forma de homenajear a su querido amigo que la de poner su nombre a surcar las aguas, una realidad que quizás quiso convertir en metáfora de piedra Lluís Domènech i Montaner al proyectar el panteón. En el contexto de este programa simbólico, la reforma del cementerio se revela con seductora elocuencia como la preparación del sitio para acoger la ola petrificada en memoria de Joaquín del Piélago, y convertirse en enterramiento marino... Como vemos, el mar ejerce de *leitmotiv* en todas estas intervenciones vinculadas a la memoria de los comillanos que hace el arquitecto catalán en la población cántabra. En todas ellas hay como un aroma de litoral y una evocación de la epopeya oceánica, que expresa el imaginario personal que se forjó Domènech sobre la historia de esta villa marinera y sus gentes.

La maravillosa cruz de forja, sin duda obra maestra de las artes catalanas como se encargaron de divulgar los medios regionalistas del momento, tiene otro tono más crítico. Gracias a la descripción que publicara *La Veu de*

Catalunya, órgano de prensa de los correligionarios de Domènech i Montaner y, por lo tanto, se supone que bien informado sobre los pormenores de su obra, podemos comprender muchos aspectos de la iconografía de esta obra perdida que, con tan sólo la visión de las imágenes publicadas, se nos habrían escapado. Realmente, se trata de una obra con una densidad icónica y una complejidad simbólica desacostumbrada en las de su género.



Fig. 10: El Panteón Piélagos en su estado actual

Del análisis de las imágenes y su comparación con la descripción se pueden extraer varias conclusiones. La más inmediata es que todos los fotograbados publicados del trabajo de forja responden a la misma fotografía, tomada por la cara anterior de la cruz, y que por lo tanto, nos falta la imagen de la cara posterior que llevaba una decoración distinta. La segunda es que en la fase de ejecución debieron de producirse bastantes cambios con respecto al proyecto que aparece ilustrado en una de las páginas de *Hispania* en 1902. Del mismo modo, hay aspectos de los comentarios iconográficos de *La Veu* que no parecen corresponderse con las imágenes de la cruz, por lo menos hasta lo que podemos apreciar a través de las reproducciones.

La cara que conocemos visualmente de este magnífico producto de *Masriera y Campins* es la que lleva los símbolos de los cuatro evangelistas en los brazos de la cruz y en el centro una corona de espinas con el monograma de Jesucristo. En el proyecto, el centro de la corona llevaba dos clavos, pero según *La Veu*, éstos se pusieron luego en la parte posterior de la misma junto con los demás atributos de la Pasión. La cruz se complementa con dos aspas

terminadas en flores que parecen lirios, y en unas formas que sugieren también una estilización de flores de lis pero que deben ser omegas. La materialización definitiva de estos elementos ha cambiado con respecto al dibujo: si en éste surgían de una especie de cuadrado de lados curvos que enmarcaba la corona de espinas, luego se hicieron surgir de ejes dispuestos en asa que salen directamente de aquella.

En la prolongación de la cruz que se abraza a la basa de piedra en forma de tallos retorcidos, dice el periódico catalanista que están representados los siete pecados capitales. Sin embargo, a partir de los fotograbados parece increíble que en ese amasijo como de tallos o rabos de saurio, patas y cabezas de dragón, pueda reconocerse la individualización iconográfica de los siete pecados. En el dibujo se aprecia una mayor claridad y cómo dichos rabos se prolongan en cuerpos de lagartos, o al contrario, aquellos son la continuación de éstos. También se ve que éste intrincado entrelazo de formas envuelve lo que parece una esfera terrestre, apenas perceptible en la reproducción que publicó *La Ilustració Catalana*.

La presencia de los pecados capitales en este entorno fúnebre no se entiende bien, pues esta iconografía parece más propia de programas relacionados con la moral cristiana que del culto a los muertos. En nuestra opinión, es más plausible que en vez de una representación de los vicios, Domènech haya querido plasmar la idea del pecado o del mal en sí mismo a través de la imagen bíblica de la bestia.

En el *Apocalipsis* se retratan dos bestias que hacen de señores del Mal: la del mar y la de tierra. De la primera hace la siguiente descripción San Juan:

Me paré sobre la arena del mar, y vi subir del mar una bestia que tenía siete cabezas y diez cuernos; y en sus cuernos diez diademas; y sobre sus cabezas, un nombre blasfemo (Apocalipsis, 13.1.).

Después, cuando llega el triunfo del Bien tras los días del Juicio Final, la bestia y el falso profeta son definitivamente vencidos por el jinete del caballo

blanco que lleva la inscripción “Rey de Reyes y Señor de Señores” y lidera a los ejércitos celestiales:

Y la bestia fue apresada, y con ella el falso profeta que había hecho delante de ella las señales con las cuales había engañado a los que recibieron la marca de la bestia, y habían adorado su imagen. Estos dos fueron lanzados vivos dentro de un lago de fuego que arde con azufre.

Y los demás fueron muertos con la espada que salía de la boca del que montaba el caballo, y todas las aves se saciaron de las carnes de ellos (Apocalipsis, 19.20-21).

En este contexto de vocaciones constantes del mar, la referencia a esta bestia resultaría muy apropiada y toda la cruz adquiriría, así, una coherencia “apocalíptica”. Como dice *La Veu de Catalunya*, ésta es una cruz vencedora. Su significado simbólico es el triunfo final del cristianismo sobre la muerte y el pecado, o sea, la redención de la Humanidad por la Cruz. Los signos de los evangelistas pueden ser interpretados también como alusión a los “seres vivientes” presentes también en la revelación de San Juan. Toda la obra de forja transpira la catalanidad a la que hacen alusión los periódicos citados. Se percibe fácilmente que Domènech se ha empapado de la historia de los hierros catalanes atesorados en colecciones como la de Santiago Rusiñol al *Cau Ferrat*. Es un Gótico muy libre, propio de esta tradición mediterránea de las artes y los oficios, en el que los impenitentes buscadores del modernismo curvilíneo en la obra del gran arquitecto, pueden encontrar una verdadera apoteosis del *coup de fuet*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel y SOLDEVILLA ORIA, Consuelo (2007): *Arquitectura de los indianos en Cantabria (Siglos XVI-XX)*, ediciones de la librería Estudio, Santander.
- ARNÚS, María del Mar (1999): *Comillas, preludio de la Modernidad*, Sociedad Editorial Electa España, Barcelona.
- BASSEGODA NONELL, Juan. (1989): *El Gran Gaudí*, Ed. Ausa, Sabadell.
- BASSEGODA NONELL, Juan (1971): "Arquitectos catalanes del siglo XIX: Cristóbal Cascante Colom", *La Prensa*, 22 de junio de 1971.

- BASSEGODA NONELL, Juan (1992): "Los proyectos del arquitecto Oriol Mestres para Comillas", *Historias de Cantabria*, Santander, nº 12 [1992], pp. 95-107.
- BASSEGODA NONELL, Juan (1994): "El dietari de Lluís Domènech i Montaner (febrer-novembre de 1893)", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, VII-VIII, 1993-1994, pp. 51-104.
- BENET, R., (1934): "Notes biogràfiques de Josep Llimona", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, abril [1934], núm. 35.
- BERMEJO LORENZO, C. (1998): *Arte y arquitectura funeraria. Los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936)*, Universidad de Oviedo, Oviedo.
- BRAGUIER GOUVERNEUR, Laurey (2009): "Conflit et dissidence religieuse dans les nouveaux foyers de spiritualité castillans: ermites, recluses et sectes illuministes face au Saint-Office (1510-1563)", en *Conflictos en el mundo hispánico. Heterodoxias, desviaciones y disidencias*, actas del coloquio de Grenoble, 5 y 6 de febrero de 2009 (Université Stendhal Grenoble 3).
- CASELLAS, Raimon (1895): "Segunda exposición del Círculo de San Lucas", *La Vanguardia*, 26 de mayo de 1893, p. 4.
- FIGUERAS I BURRULL, Lourdes (2000): "Comillas: apuntes para una evolución histórico-artística", en *Domènech i Montaner. Año 2000*, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, pp. 156-179.
- GARCÍA GUINEA, M. A., LÓPEZ RODRÍGUEZ, F., ÚBEDA DE MINGO, P. (2004): *El palacio de los marqueses de Comillas, 1878-1899*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Cantabria-Gobierno de Cantabria, Santander.
- GARCÍA-MARTÍN, Manuel (1993): *Comillas modernista*, Catalana de Gas, Barcelona.
- GUITART, Benito (1924): "Don Luís Domènech i Montaner", *Arquitectura*, Madrid, año VI, enero [1924] núm 57, pp. 4-10.
- INFIESTA MONTERDE, J.M (coord.) (1977): *Josep Llimona y Joan Llimona. Vida y obra*, Ediciones de Nuevo arte Thor, Barcelona.
- LANUZA, A. (1881): *Comillas. Apuntes Históricos, Noticias varias y reseña de la permanencia de SS. MM. Y AA. en aquella villa*. Imp. y Lit. de J. M. Martínez, Santander.
- LLUÍS DOMÈNECH I MONTANER, arquitecto 1850-1923. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid [COAM], Madrid, 1981.
- MONEDERO PUIG, Manuela (1966): *José Llimona*, Ed. Nacional, Madrid.

- MORALES SARO, M^a Cruz (1989): "Paraísos de mármol. La imagen del ángel en la escultura funeraria modernista", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, tomo II, núm. 4, pp. 377-83.
- ORTIZ DE LA AZUELA, Julián (1902): *Comillas. Notas para su historia*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Rogelio, et alii (1990): *Comillas*, Santander, Electra de Viesgo, grupo Endesa.
- PUIG I CADAVALCH, Josep (1902): "Don Luís Doménech Montaner", *Hispania*, núm. 93, 30 de Diciembre de 1902, pp. 539-557.
- RODRÍGUEZ LLERA, Ramón (2006): "Comillas, paisaje cultural", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H^a del Arte*, t. 18-19, [2005-2006], pp. 237-279.
- SAMA, Antonio (2011): *Gaudí y la arquitectura de la Renaixença en Comillas*, tesis doctoral defendida el 10/11/2011 en el Departamento Arte III de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense (inédita).
- SAZATORNIL RUIZ, Luis (1996): *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*, Universidad de Cantabria, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, Fundación Marcelino Botín, Santander.
- SERRA I PAGES, Rosend (1926): "Lluís Domènech i Montaner (1850-1923)", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres*, Barcelona, año XII [1926], núm. 6, p. 391.

Bibliografía complementaria

- FREIXA, Mireia (1984): "La escultura funeraria en el modernismo catalán", *Fragmentos*, Madrid, núm. 3, [1984], pp. 41-54.
- ALCOY PADRÓS, R. (1990): *El cementiri de Lloret de Mar. Indagacions sobre un conjunt modernista*, Ajuntament de Lloret de Mar, Santa Coloma de Farners.
- REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia (1995): *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, ed. Cátedra, Madrid.
- SAGUAR QUER, C. (1988): "El Cementerio de la Sacramental de San Isidro. Un Elíseo romántico en Madrid", *Goya*, Madrid, núm. 202 [1988], pp., 223-233.
- SAGUAR QUER, C (1990): "Arquitectura modernista en los cementerios de Madrid", *Goya*, Madrid, núm. 217 y 218 [1990], pp. 65-77.