

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

La construcció del Montserrat modern

The construction of the modern Montserrat

Josep Maria Garcia Fuentes
(jose.maria.garcia-fuentes@upc.edu)
Doctorand
PhD Candidate

Tesi doctoral
PhD Dissertation

Tesi presentada per obtenir el títol de Doctor Europeu per la
Universitat Politècnica de Catalunya

A PhD Dissertation submitted to the *Universitat Politècnica de Catalunya* in candidacy for the degree of European Doctor of Philosophy

Dr. Josep Maria Rovira
Director
Advisor

Barcelona
Gener de 2012

Departament de Composició Arquitectònica
Doctorat en Teoria i Història de l'Arquitectura

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès - Barcelona
Universitat Politècnica de Catalunya



*A tots els que, a la seva manera, m'han
ajudat a fer possible aquesta tesi*

*To all those who, in their own way,
have helped me bring this work to life*

J. M.

Aquesta tesi doctoral ha estat finançada per una beca de doctorat FPU (Formació de Professor Universitari) del Ministeri d'Educació del Govern d'Espanya, referència AP2007-04335 i per una beca FPU-UPC-Recerca de la Universitat Politècnica de Catalunya. Ha estat realitzada en el marc del grup interdepartamental SGR-1326, "Perspectives Urbanes: Aproximacions comparades" i del projecte de recerca HAR2009-09227/Arte del Ministeri de Ciència i Innovació (MICINN) del Govern d'Espanya.

This PhD Dissertation has been funded by the Ministerio de Educación of the Government of Spain through FPU Fellowship, reference AP2007-04335, and by the Universitat Politècnica de Catalunya FPU-UPC-Recerca PhD Fellowship. It has been framed within the interdepartmental research group SGR-1326, "Perspectives Urbanes: Aproximacions comparades" (Urban Perspectives: Comparative Approaches) and the research project HAR2009-09227/Arte of the Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN) of the Government of Spain.

La construcció del Montserrat modern

The construction of the modern Montserrat

Josep Maria Garcia Fuentes

Tesi doctoral
PhD Dissertation

Introducció	
Introduction	12
Els inicis, 1844-1885	
I Els primers intents.....	39
II Humboldt, Goethe i els romàntics catalans.....	61
III Víctor Balaguer.....	75
IV El projecte de 1857.....	97
V Elies Rogent.....	119
VI El projecte de 1871.....	129
VII El grup de Vic.....	147
<i>Les festes de 1880 i 1881</i>	
La construcció simbòlica de la muntanya	
VIII Un “Montserrat de tothom”?.....	163
<i>La construcció simbòlica de la muntanya (I)</i>	
IX L'Exposició Universal de 1888. El panorama, l'escenografia i el cinema.....	187
<i>La construcció simbòlica de la muntanya (II) Els altres mediadors</i>	
X Ressonàncies arquitectòniques.....	219
<i>La construcció simbòlica de la muntanya (III)</i>	
“El miracle de Catalunya”, 1885-1931	
XI Els projectes de 1885 a 1913.....	253
XII “La casa pairal de tots els catalans”.....	281
XIII Puig i Cadafalch.....	309
XIV Els projectes de Puig i Cadafalch, 1917-1936.....	319
XV “La muntanya màgica”.....	361
Una “Nova Arquitectura”? 1939-1947	
XVI L'abat Escarré, Franco i Montserrat.....	381
XVII Una “Nova Arquitectura”? Els projectes de 1942.....	397
XVIII Naufragi.....	451
Epíleg	
Epilogue	464
Bibliografia	
References	472

La construcció del Montserrat modern

The construction of the modern Montserrat

Josep Maria Garcia Fuentes
(jose.maria.garcia-fuentes@upc.edu)
Doctorand
PhD Candidate

Tesi doctoral
PhD Dissertation

Departament de Composició Arquitectònica
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès - Barcelona
Universitat Politècnica de Catalunya

Contingut

Table of contents

Introducció	12
Introduction	
Els inicis, 1844-1885	
I Els primers intents	39
Els problemes de la reconstrucció.....	41
Els primers projectes.....	45
La recuperació d'antics dilemes.....	46
Sobre el projecte de Vila i Geliu.....	50
La visita de l'Acadèmia.....	54
II Humboldt, Goethe i els romàntics catalans	61
Humboldt a Montserrat.....	61
Goethe i "Die Geheimnisse".....	65
Montserrat com a símbol del romanticisme alemany.....	66
Els romàntics catalans.....	71
III Víctor Balaguer	75
El projecte balaguerià.....	76
Inventar la tradició i construir els seus monuments.....	79
"Montserrat".....	82
"Los frailes y sus conventos".....	86
"Cuatro perlas de un collar".....	89
La revalorització de l'arquitectura gòtica.....	91
L'eficàcia de la construcció simbòlica balagueriana.....	92
IV El projecte de 1857	97
"A la condessa de Barcelona".....	97
La creació de la "Junta de Restauración Artística de Montserrat.....	101
El primer projecte de Villar Lozano.....	105
La visita d'Isabel II.....	110
Un nou cambril.....	116
V Elies Rogent	119
L'informe de l'Acadèmia.....	120
Villar Lozano i Rogent a Ripoll.....	124
VI El projecte de 1871	129
Amadeu I.....	132
El nou projecte.....	134
Incertesa.....	145

VII	El grup de Vic	147
	<i>Les festes de 1880 i 1881</i>	
	La “campanya patriòtico-religiosa” de Montserrat.....	149
	El “romànic” montserratí.....	157
	El final d’una etapa.....	161

La construcció simbòlica de la muntanya

VIII	Un “Montserrat de tothom”?	163
	<i>La construcció simbòlica de la muntanya (I)</i>	
	La “cultura del catalanisme”, l’Església catalana i Montserrat.....	164
	L’excursionisme.....	169
	La problema de la propietat de la muntanya.....	172
	L’higienisme i la ciència.....	179
	La consolidació del ‘Montserrat de tothom’.....	184
IX	L’Exposició Universal de 1888. El panorama, l’escenografia i el cinema	187
	<i>La construcció simbòlica de la muntanya (II) Els altres mediadors</i>	
	Els panorames.....	188
	L’arquitectura del panorama.....	193
	El caràcter i el pintoresc.....	198
	El panorama-dioràmic de Montserrat a l’Exposició Universal de 1888.....	202
	L’escenografia i el cinema.....	211
	Els mitjans de masses moderns com a constructors d’història?.....	217
X	Ressonàncies arquitectòniques	219
	<i>La construcció simbòlica de la muntanya (III)</i>	
	El “Rosari Monumental”.....	220
	La muntanya com a arquitectura o l’arquitectura a la muntanya.....	226
	La interpretació arquitectònica de Montserrat.....	231
	Montserrat com a model d’arquitectura.....	232
	Reproduccions i arquitectura popular.....	237
	Ascensors, cremalleres, miradors i restaurants.....	241
	“El miracle de Catalunya”.....	249

“El miracle de Catalunya”, 1885-1931

XI	Els projectes de 1885 a 1913	251
	L’acabament del cambril.....	253
	El problema de l’ordenació general.....	266
	El dilema de l’estil.....	277
XII	“La casa pairal de tots els catalans”	281
	Cap a un nou model arquitectònic.....	286
	La “casa pairal”.....	293
	“Masies i palaus”.....	294
	“Una obra urgente”.....	304

XIII	Puig i Cadafalch	309
	El projecte arquitectònic com a “pastiche” narratiu.....	311
XIV	Els projectes de Puig i Cadafalch, 1917-1936	319
	La biblioteca.....	319
	Una primera proposta per a la façana del monestir.....	322
	El nou claustre.....	329
	El nou refector.....	336
	Les places i el projecte general.....	340
	Una arquitectura amb la que construir el Montserrat modern.....	354
XV	“La muntanya màgica”	361
	Identitat, paisatge i temps.....	361
	Montserrat durant els últims anys vint i els trenta del segle XX.....	366
	La construcció de muntanyes de finals del segle XVIII al segle XX.....	373
	Una “Nova Arquitectura”?, 1939-1947	
XVI	L'abat Escarré, Franco i Montserrat	381
	L'abat Escarré.....	383
	Franco.....	391
XVII	‘Una Nova Arquitectura’? Els projectes de 1942	397
	Francesc Folguera.....	402
	Els primers projectes de 1942.....	407
	“Nueva Arquitectura Alemana” a Lisboa, Madrid i Barcelona.....	413
	Una “Nova Arquitectura”? El projecte de 1942.....	423
	Intents frustrats per definir una nova ordenació general.....	435
	La reforma del cambril i el nou tron de la Mare de Déu.....	442
XVIII	Naufregi	451
	Les festes de l'Entronització de 1947.....	452
	“Naufregi”.....	458
	Epíleg	464
	Epilogue	
	Bibliografia	473
	References	

Introducció
Introduction

“Any constructed object is like the figure on a carpet created by threads running from one side to the other of the warp. By means of generative laws, of connection, and by the process of manufacture, figures are created whose nature reveals a series of variables: the threads. I tend to believe that an object has no beginning or end. By observing it properly, an outward path is revealed that fills the space that transcends it, seeking to fill everything. An object is the figure on the carpet made up of threads that stretch out across the entire surface. Although we identify the figure by looking at one detail, the presence of the entirety is equally important. The blue, red, black and gold threads weave their way through the figure and continue their path across the entire surface. The casual eye is offered clipped or isolated objects, but what they *are not* is just as, if not more, relevant.

Juan Navarro Baldeweg, “Tapiz, aire, red” in *La habitación vacante*. Pre-textos de Arquitectura: Girona. 1999.

The old monastery of Montserrat, founded in the 9th century, was completely sacked and destroyed during the Peninsular War, when the complex of buildings was dynamited between the summers of 1811 and 1812. Despite early attempts to rebuild it, Mendizábal’s disendowment or seizure of church property in 1836 put an end to monastic life and with it any hope of a possible reconstruction. Eventually, in 1844, the sanctuary was precariously reopened and the task of reconstructing Montserrat in every sense was initiated upon. In this way, despite all the architectural problems and adverse political and social circumstances—which I will go further into in the course of this thesis—, it was possible to initiate the process of construction that in the end defines the modern Montserrat that we know today. A process stretching over time, lasting more than a century, where Montserrat—both the sanctuary-monastery and the mountain— became defined, in a gradual and ever changing manner, as

Introducció

Introduction

“Cualquier objeto construido es como la figura de un tapiz hecho con hilos que van de un lado a otro de la urdimbre. Por leyes generativas, de conexión, y por el orden de elaboración, se crean figuras, cuya naturaleza revela un conjunto de variables: los hilos. Tiendo a pensar que un objeto no tiene principio ni fin. Al observarlo adecuadamente, se revela una trayectoria hacia afuera que llena el espacio que lo trasciende, queriendo ocuparlo todo. Un objeto es la figura en el tapiz hecho de hilos que se extienden sobre la totalidad de la superficie. Aunque al mirar un detalle identifiquemos la figura, la presencia del todo es igualmente importante. Los hilos de color azul, rojo, negro y oro se anudan en la figura y siguen su camino sobre la superficie entera. A la mirada convencional se le ofrecen objetos recortados o aislados, pero lo que ellos *no son* tiene tanta o más relevancia.”

Juan Navarro Baldeweg, “Tapiz, aire, red” a *La habitación vacante*. Pre-textos de Arquitectura: Girona. 1999.

L'antic monestir de Montserrat, fundat al segle IX, va ser saquejat i destruït completament durant la Guerra del Francès; quan els seus edificis van ser dinamitats entre l'estiu de 1811 i el de 1812. Malgrat els primers intents per reconstruir-lo, la desamortització de Mendizábal de 1836 va fer desaparèixer la vida monàstica, i amb ella, tota esperança d'una possible reconstrucció. Fins que l'any 1844 es va aconseguir reobrir precàriament el santuari i es va iniciar la tasca de reconstruir Montserrat en tots els sentits. D'aquesta manera, i malgrat els problemes arquitectònics i les circumstàncies polítiques i socials adverses -de les que ens ocuparem en profunditat al llarg de la tesi- es va aconseguir iniciar el procés de construcció que ha acabat definint el Montserrat modern que avui coneixem. Un procés dilatat en temps, de més d'un segle de durada, en el que Montserrat –tant el santuari-monestir com la muntanya- s'ha anat definint progressivament i de manera canviant, com un dels principals referents simbòlics de Catalunya –i també d'Espanya, encara que en menor grau.

one of the main symbolic landmarks of Catalonia and, to a lesser extent, Spain

This thesis, therefore, studies the modern process of the architectural construction of the sanctuary-monastery subsequent to its Napoleonic destruction; and does so in parallel to analysing the definition of Montserrat's modern symbolism —both with regards to the sanctuary-monastery and the mountain itself. Thereby considering the construction process of the modern Montserrat in all its complexity and particularly concentrating on the narrow ever-present relationship between the symbolic and cultural construction of the monastery and of the mountain, and its architectural construction over the 19th and 20th centuries. Here we understand that Montserrat, as a case study, is not a finite, isolated, removed, unique object as it may appear to the casual eye; but rather a paradigmatic example of heritage understood as an open, ever-changing, ever-unfinished process. So the thesis does not only demonstrate that both architecture and the history of architecture are records of the past, but that the past can also be constructed in a literal way through architecture. Because, in fact, the past, as with identity —whether national, political or religious, or, if it comes to it, individual identity—, is something constructed amongst, as well as by, the built architectural environment. (Van Eck, 2009:51) A particularly revelatory statement on the essence of modern Montserrat's construction process is to be found in Joan Maragall's "Miracle de Catalunya", which in one of its culminating moments clearly identifies Montserrat with Catalonia. In those days the construction of Montserrat was comparable to the construction of Catalonia, as well its history. But let us not move too fast, as this reasoning will be dissected and analysed later in the thesis.

In this case, therefore, Montserrat is to be understood as the result of a complex process for defining an invented tradition —employing Hobshawn's well-know expression (1983)— closely linked to the modern construction Catalonia and Spain. This, however, is not a static tradition that is created and set, conserved, but one that is understood as dynamic, that evolves and changes together with the social, political and cultural changes that affect them both. Thus, as this thesis hopes to show, what Montserrat exemplifies at any given moment is the result of a complex dispute and negotiation between all those agents who feel represented by it; actors who, as we shall see, always intervene in the construction process according to their interests —individuals and groups who are always present.

And it is precisely the scope, complexity and intensity of these disputes and tensions that take place throughout the process that, combined with the length of time involved —more than one hundred years—, makes modern Montserrat a special case and distinguishes it from other examples that may seem comparable at first glance. So it is important to point out that although we might be able to establish occasional relationships between the cases of Montserrat and other Marian sanctuaries, we cannot find other directly comparable cases. So, we could establish some parallels with Guadalupe for example, or other sanctuaries and monasteries that were also built or rebuilt in the 19th century —such as Lourdes— or in the 20th century —Fátima or Aránzazu. But none of these are comparable to the case of Montserrat because none of them were the result of a complete process of intense cultural, political and social invention of the sanctuary that clearly exceeded the religious dimension of popular patronage and piety; a peculiarity that was a direct consequence of the intense tensions that its symbolism suffered during the 19th and 20th centuries, together with the disputes

Aquesta tesi, doncs, estudia el procés de construcció arquitectònica moderna del santuari-monestir posterior a la destrucció napoleònica; i ho fa en paral·lel a l'anàlisi de la definició del simbolisme modern de Montserrat -tant del santuari-monestir com de la muntanya. Abordant així el procés de construcció del Montserrat modern en tota la seva complexitat i fent èmfasi especialment en l'estreta relació existent entre la construcció simbòlica i cultural del monestir i de la muntanya, i la seva construcció arquitectònica al llarg dels segles XIX i XX. Entenent així que Montserrat, com a cas d'estudi, no és un objecte finit, aïllat, retallat, singular, tal i com es pot presentar a la mirada convencional; sinó un exemple paradigmàtic del patrimoni entès com a procés obert, sempre canviant, sempre inacabat. I, d'aquesta manera, la tesi no només demostra que tant l'arquitectura com la història de l'arquitectura són un registre del passat, sinó que el passat també pot ser construït d'una manera literal a través de l'arquitectura. Perquè, en efecte, el passat, de la mateixa manera que la identitat -nacional, política o religiosa; o fins i tot, de la mateixa manera que la identitat individual- és quelcom construït en, i també a través de l'entorn construït. (Van Eck, 2009:51) Una afirmació especialment reveladora de l'essència del procés de construcció del Montserrat modern, que té un dels seus moments culminants en la identificació entre Catalunya i Montserrat, en el "Miracle de Catalunya", tal i com el va anomenar Joan Maragall. De manera que, en aquest moment, construir Montserrat era equivalent a construir Catalunya; i, alhora, també a construir la seva història. Però no avancem massa ràpid, perquè aquest raonament l'anirem destriant i desplegant al llarg de la tesi.

Montserrat s'entén aquí, doncs, com el resultat d'un complex procés de definició d'una tradició inventada -fent servir la coneguda expressió de Hobsbawn (1983)- estretament lligada a la construcció moderna de Catalunya i Espanya; i encara més, no s'entén com a una tradició estàtica, que es creada i fixada, conservada, sinó que s'entén com a una tradició dinàmica, que evoluciona i que canvia conjuntament amb els canvis socials, polítics i culturals que afecten a ambdues. De manera que, com aquesta tesi demostra, allò que és Montserrat a cada moment és el resultat de la complexa disputa i negociació entre tots aquells agents que s'hi senten representats en ell; uns actors que, com veurem, sempre intervenen en el procés de construcció d'acord amb els seus interessos -individuals i col·lectius- de cada moment present.

I és precisament l'abast, la complexitat i la intensitat d'aquestes disputes i tensions que tenen lloc al llarg del procés, les que, juntament amb la seva àmplia dilatació en el temps -més de cent anys- singularitzen el cas del Montserrat modern i el diferencien d'altres exemples que poden semblar comparables amb ell a primera vista. Així, convé precisar que si bé seria possible establir relacions puntuals entre el cas montserratí i els d'altres santuaris marians no trobem cap altre cas equiparable directament. Així, podríem establir alguns paral·lelismes per exemple amb Guadalupe, o amb altres santuaris i monestirs que també han sigut construïts o reconstruïts en el segle XIX -com el de Lourdes- o en el XX -com els de Fátima o Aránzazu. Però cap d'aquests casos és equiparable al de Montserrat perquè cap d'ells és el resultat d'un complet procés d'intensa invenció cultural, política i social del santuari que sobrepassa clarament la dimensió religiosa, de pietat i de patronatge popular. Una singularitat que és conseqüència directa de la intenses tensions que ha patit el seu simbolisme durant els segles XIX i XX, així com de les disputes i negociacions que hi han tingut lloc al llarg

and negotiations that took place throughout this process.

The problem with the reconstruction of Montserrat after the Napoleonic destruction, from this point of view, is not one of a “frame of memory” to be conserved —using Halbwachs’ term— but of a “frame of memory” to be constructed. An approach that, in the Catalan case, has its most important roots in the works of Joan-Lluís Marfany (1995), with regards to the general approach, and of Josep Maria Rovira (1987) and Juan José Lahuerta (1999), when it comes to the close relationship between architecture, ideology and politics. Therefore, as with these studies, this thesis insists on the close existing relationship between cultural construction and ideological and political construction; delving into both the architecture and the discussion regarding the architectural benchmarks employed throughout the process. And it will also, very particularly, look at the mediators —both individuals and groups— who make these constructions possible; which, as we shall see, in certain occasions, as in the case of 19th century panoramas, we can use as a model to better understand the same architectural, or material, construction of modern Montserrat.

THE BIBLIOGRAPHY ON MONTSERRAT

Although all the historiography on Montserrat subsequent to the Napoleonic destruction of the monastery fully accepts the turning point this event represented to its history, reviewing the principal works allows us to realise that the subsequent reconstruction process constitutes, to this day, a historiographic challenge pending analysis in all its scope and complexity; very especially so with everything regarding its architectural construction.

Among the works on Montserrat published throughout the 19th century, those by Víctor Balaguer (“Montserrat. Recuerdos...” 1852), Miguel Muntadas (“Montserrat, su pasado...” 1867) and Francisco de Paula Crusellas (“Historia de Montserrat...” 1894) are cited as the most important. Of these, the one by Balaguer —politician, poet and historian, among others— is probably the least quoted, as more than a story about a monastery, it is a kind of mythical narrative where invented facts are combined with historical events. Though, as we shall have a chance to see, this was no reason why it should have any lesser impact on the future evolution of Montserrat, quite the opposite in fact. On the other hand, the histories by Muntadas —president and subsequently abbot of the monastery— and by Crusellas —a Montserrat monk— attempted to write a general history of Montserrat, concentrating their interest on historic events related to the community of monks, as well as the story of the devotion shown by pilgrims and the faithful to the Mother of God; reflecting, in both cases, the desires of the community to re-establish the supposed ancient splendour of the sanctuary and monastery prior to the great destruction at the beginning of the 19th century. To these works we need to add a huge number of other works published in the 19th century, some anonymous, while others by well-known authors and publishers, who may be less important but still have interesting news and information to contribute, and to which we will refer as the opportunity arises. Many of these were published after 1860, when, after the popular organised festivals, the symbolism —and the tensions— around the unique mountain increased exponentially. A good indicator of this huge quantity of books is the publication, in 1899, of Antoni Bulbena’s “Primer Assaig de Bibliografia

d'aquest procés.

El problema de la reconstrucció de Montserrat després de la destrucció napoleònica no és, sota aquest punt de vista, el d'un "marc de memòria" a conservar –utilitzant l'expressió d'Halbwachs– sinó el d'un "marc de memòria" a construir. Una aproximació que, pel que fa al cas català, té els seus referents més importants en els treballs de Joan-Lluís Marfany (1995), en tant que aproximació general, i en els de Josep Maria Rovira (1987) i Juan José Lahuerta (1999) pel que fa a l'estreta relació entre arquitectura, ideologia i política. Així, com en aquests estudis, la tesi insisteix en l'estreta relació que existeix entre la construcció cultural i la construcció ideològica i política; profunditzant tant en l'arquitectura com en la discussió al voltant dels referents arquitectònics utilitzats al llarg del procés. I, molt especialment, també en els mediadors –tant individuals com col·lectius– que fan possible aquestes construccions; i que, com veurem, en algunes ocasions, com es demostra en el cas dels panorames del segle XIX, podem arribar a utilitzar com model per comprendre la mateixa construcció arquitectònica, o material, del Montserrat modern.

SOBRE LA BIBLIOGRAFIA MONTSERRATINA

Si bé tota la historiografia de Montserrat posterior a la destrucció napoleònica del monestir ha reconegut àmpliament el punt d'inflexió que aquesta va representar en la seva història, la revisió de les obres principals permet comprovar que el procés de reconstrucció posterior constitueix, encara avui, un repte historiogràfic pendent d'ésser analitzat en tot el seu abast i complexitat; molt especialment en tot allò que té a veure amb la seva construcció arquitectònica.

Entre les obres sobre Montserrat publicades al llarg del segle XIX destaquen les de Víctor Balaguer ("Montserrat. Recuerdos..." 1852), Miguel Muntadas ("Montserrat, su pasado..." 1867) i Francisco de Paula Crusellas ("Historia de Montserrat..." 1894). De totes elles, la de Balaguer –polític, poeta i historiador, entre d'altres– és probablement la més menys citada de totes elles, ja que més que una història del monestir, és una espècie de narració mítica en la que es combinen fet inventats amb esdeveniments històrics. Encara que, com tindrem ocasió de comprovar, no per aquest motiu va tenir una importància menor en l'evolució futura de Montserrat, sinó tot el contrari. En canvi, les històries de Muntadas –president i posteriorment abat del monestir– i de Crusellas –monjo de Montserrat– van intentar escriure una història general de Montserrat centrant el seu interès en els esdeveniments històrics relacionats amb la comunitat de monjos així com en la història de la devoció de fidels i peregrins envers la Mare de Déu; reflectint, en ambdós casos, els desitjos de la comunitat per restablir el suposat antic esplendor del santuari i del monestir previs a la gran destrucció de principis del segle XIX. A aquestes obres cal sumar un nombre ingent d'altres obres publicades al llarg del segle XIX, algunes anònimes i d'altres d'autors o editors coneguts, que són menys importants però que també aporten notícies i dades interessants, a les que ens anirem referint oportunament. Moltes d'aquestes obres van ser publicades després de l'any 1880, quan, després de les festes populars organitzades es va incrementar exponencialment el simbolisme –i les tensions– al voltant de la singular muntanya; i un bon indicador d'aquesta quantitat ingent de bibliografia és la publicació, l'any 1899, de l'obra d'Antoni Bulbena "Primer Assaig de Bibliografia Mont-serratina. O siga, breu catàlech d'aquelles

Mont-serratina. O siga, breu catàlech d'aquelles obres que directa o indirectament s'ocupen, ab alguna extensió, del Mont-serrat o de son històrich monestir", (First Essay of Mont-serratine Bibliography. In other words, a brief catalogue of those works that directly or indirectly concern themselves, in some way, with Mont-serrat or its historic monastery).

In the 20th century, the first important history of Montserrat was by Montserrat monk Anselm Albareda ("Història de Montserrat" 1931). It was the first serious attempt to write a "scientific" history—but not for this reason, as we shall discover, any less biased in favour of the interests of the monastic community. Albareda, who as well as a Montserrat monk was a historian, librarian and, later, cardinal, undertook a general work covering the entire history of Montserrat, but in a more rigorous manner, better documented and chronologically expanded to his day. After his book, we need to wait till the publication of Josep Massot's, "Els creadors del Montserrat modern" (1979), which, as its title suggests, constitutes a first and valuable reference work regarding general process involved in the modern reconstruction of the sanctuary-monastery, basically centred on the history of the monastic community—the book is structured according to monastery abbots—and its social, political and cultural relations with Catalan society throughout the 19th and 20th centuries. More recently we have the general history of Montserrat's entire artistic heritage, full of information and well documented, written by the also monk Josep de C. Laplana ("Montserrat. Mil anys..." 1998).

To these general works that cover, be it the entire history of Montserrat, or its modern history subsequent to Napoleon's destruction, we need to add others that analyse specific aspects of its history. Among these, we should highlight the study of the history of the church in the monastery written by the monk Francesc Xavier Altés ("L'església nova..." 1992). Together with a great number of short articles that appeared in the magazines *Analecta Montserratensia* and *Butlletí del Santuari*, both published by the monks since 1917 and 1927 respectively, the former having a more scientific approach, while the latter is more popular and informative. These magazines publish articles that specialise on specific aspects or historical events, while also recording precise news on the monastery and the sanctuary.

Together with these materials, probably the best known—even by the non-specialist reader—, we also need to consider other specific studies that are often ignored despite their importance. Among these, special attention needs to be given to the writings of Arturo Farinelli on the links between Montserrat, Humboldt, Goethe and the German Romantics [*Guillem de Humboldt...* (1898) and *Ancora di Humboldt...* (1926)] and those of Francesc Roma on the rendering of the mountain and the cultural construction of the landscape around Montserrat between the 15th and 20th centuries ("El paradís indicible..." 2002 and "Del paradís a la nació..." 2004). These—especially the contemporaries of Francesc Roma—, although not as well known as the publications written by monks, contribute valuable viewpoints with which to complement and even question those general approaches.

To this abundant bibliography, we need to include the presence of a large quantity of unpublished material: tourist guides, photographs and a huge mass of tourist and religious postcards from the 19th and 20th centuries, as well as many leaflets and popular publications of all manner that refer to both the mountain and the monastery, and allow us to go over the evolution of the process of

obres que directa o indirectament s'ocupen, ab alguna estensió, del Mont-serrat o de son històric monestir.”

Ja en el segle XX, la primera història de Montserrat important és la del també monjo de Montserrat Anselm Albareda (“Història de Montserrat” 1931) ja que va ser el primer intent seriós d’escriure una història “científica” -però no per aquest motiu, com descobrirem, menys intencionada d’acord amb els interessos de la comunitat monàstica. Albareda, doncs, que a més de monjo de Montserrat va ser historiador, bibliotecari i, més tard, cardenal, realitza un treball general d’aproximació a tota la història montserratina, però d’una manera més rigorosa, millor documentada i ampliada cronològicament fins als seus dies. Després d’aquesta obra, hem d’esperar fins a la publicació de Josep Massot, “Els creadors del Montserrat modern” (1979), que, com el seu títol ens permet entreveure, constitueix una primera i valuosa aproximació de referència al procés general de reconstrucció moderna del santuari-monestir, centrada bàsicament en la història de la comunitat monàstica –el llibre s’estructura segons els abadiats del monestir- i en les seves relacions socials, polítiques i culturals amb la societat catalana al llarg dels segles XIX i XX. Més recent és l’aproximació a la història general de tot el patrimoni artístic de Montserrat, divulgativa i ben documentada, escrita pel també monjo Josep de C. Laplana (“Montserrat. Mil anys...” 1998).

A aquestes obres generals que comprenen, o bé tota la història de Montserrat, o bé la seva història moderna posterior a la destrucció de Napoleó, s’han d’afegir d’altres que analitzen aspectes concrets de la seva història. Entre aquestes, destaca l’estudi de la història de l’església del monestir realitzat pel monjo Francesc Xavier Altés (“L’església nova...” 1992). Així com un gran nombre de petits articles disseminats a les revistes “Analecta Montserratensia” i “Butlletí del Santuari”, totes dues editades pels monjos des de 1917 i 1927 respectivament, i amb un caire científic la primera i més aviat popular i de divulgació la segona. En aquestes revistes es publiquen articles que profunditzen en aspectes concrets o esdeveniments històrics, i, alhora, es registren notícies precises referents a l’actualitat del monestir i del santuari.

I, juntament amb aquests materials, probablement els més coneguts –fins i tot pel lector no especialitzat- s’han de considerar també altres estudis concrets que sovint són ignorats malgrat la seva importància. Entre aquests, destaquen especialment els d’Arturo Farinelli sobre la relació entre Montserrat, Humboldt, Goethe i els romàntics alemanys (“Guillem de Humboldt...” 1898 i “Ancora di Humboldt...” 1926) i els de Francesc Roma sobre la representació de la muntanya i la construcció cultural del paisatge de Montserrat entre els segles XV i XX (“El paradís indicible...” 2002 i “Del paradís a la nació...” 2004). Aquests últims -sobretot els contemporanis de Francesc Roma- si bé no són tan coneguts com les publicacions realitzades pels monjos, aporten lectures interessants amb les que completar, i fins i tot qüestionar, aquelles aproximacions generals.

A aquesta abundant bibliografia s’afegeix l’existència d’una gran quantitat de material inèdit: guies turístiques, fotografies, i una quantitat ingent de postals turístiques i religioses dels segles XIX i XX, així com una gran quantitat de fulletons i publicacions populars de tot tipus que fan referència tant a la muntanya com al monestir i que permeten resseguir amb detall l’evolució del procés de construcció modern. Un procés, que, pel que fa a l’arquitectura, encara no ha estat estudiant ni

modern construction in great detail. A process that, with regards to architecture, has yet to be studied systematically or in depth; and which forms the centre of discussion of the present thesis, not just the works actually constructed, but also projects that were never built and other materials —such as reports— many still unpublished and stored in the Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (Historic Archive of the College of Architects of Catalonia), the Biblioteca de Catalunya (Library of Catalonia), the Palacio Real de Madrid (Royal Palace in Madrid), the Arxiu de Montserrat (Montserrat Archive) and, particularly, the Arxiu d'Arquitectura de Montserrat (Architectural Archive of Montserrat). The latter archive —part of the Montserrat Archive and under the custodianship of the monastery— is especially important and significant for this thesis, as it is an important source, never seen by the outside world, and mostly composed of drawings, plans and projects related to Montserrat and produced by architects the likes of Francesc de Paula Villar i Lozano, Villar i Carmona, Enric Sagnier, August Font, Josep Maria Pericas, Josep Puig i Cadafalch and Francesc Folguera, among many others. Its cataloguing, which makes up the documentary annex to this thesis, has been one of the main tasks on which our interpretation of modern Montserrat proposed here is based.

Before this abundance of documents and works generated over more than a century, running parallel to the construction of the modern Monastery itself, the challenge is to delve deeper into our understanding of its modern process of construction and definition to demonstrate that its architecture is the result of this same process; in other words, to demonstrate that both the modern Montserrat and its architecture are something new, constructed according to its modern, ever-changing, dynamic idealisation, in constant dispute, and not something static, restored, reconstructed or preserved. In short, a review of the Montserrat case that, as we shall see, also forces us to reconsider the importance that some events and some individuals have had in all this process —despite them having passed almost unnoticed by existing histories to this day.

ON THE CONSTRUCTION PROCESSES OF HERITAGE

This approach to the complexity of the construction process of modern Montserrat takes us directly, as we have already mentioned, to Hobsbawn's notion of an "invented" tradition, but also to Maurice Halbwachs' "frame of memory" (1968), or Pierre Nora's "lieux de memoire" (1986); without also raising other ideas by Andreas Huyssen (1995-2003), Dolores Hayden (1995) or others who —especially over the last few years— have investigated, qualified and reflected upon the mechanisms and mediators between culturally or sentimentally constructed —or "invented"— narratives and the "heritage" objects to which these refer.

In this context, we have already stated how the lasting importance of the construction process of Montserrat —more than a century—, the continuous attempts to change and redefine its symbolisms, and the intense and constant disputes between all those agents —individuals, politicians and/or social forces— who feel represented, make the Montserrat case a paradigmatic example of a dynamic approach, in terms of tensions, places of memory, monuments and also traditions. In short, everything we understand by heritage.

Because, in fact, any tradition —despite what some may say— is never something set in

sistemàticament ni en profunditat; i que esdevé el centre de discussió de la tesi, no només a través de les obres construïdes, sinó també a través de projectes no construïts i d'altres materials –com informes o memòries- molts d'ells encara inèdits- que es conserven a l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, a la Biblioteca de Catalunya, al Palau Reial de Madrid, a l'Arxiu de Montserrat i, sobretot, a l'Arxiu d'Arquitectura de Montserrat. Aquest últim arxiu -integrat dintre de l'arxiu montserratí i custodiat al monestir- és especialment important i significatiu per a aquesta tesi, ja que es tracta d'un fons important, completament inèdit, i que està integrat principalment per dibuixos, plànols i projectes referents a Montserrat i realitzats pels arquitectes Francesc de Paula Villar i Lozano, Villar i Carmona, Enric Sagnier, August Font, Josep Maria Pericas, Josep Puig i Cadafalch i Francesc Folguera, entre d'altres. La seva catalogació constitueix l'annex documental de la tesi, i ha estat un dels treballs principals sobre el que es fonamenta la lectura del Montserrat modern que aquí proposem.

Davant d'aquesta abundància documental i d'obres generades al llarg de més d'un segle, en paral·lel a la mateixa construcció del Montserrat modern, el repte és aprofundir en el coneixement del seu procés de construcció i de definició moderns per demostrar que la seva arquitectura és el resultat d'aquest mateix procés; és a dir, per demostrar que tant el Montserrat modern com la seva arquitectura són quelcom nou, construït d'acord amb la seva idealització moderna, canviant, dinàmica, en constant disputa, i no quelcom estàtic, restaurat, reconstruït o conservat. Una revisió del cas montserratí que, com veurem, també ens obligarà a reconsiderar la importància que alguns fets i alguns personatges han tingut en tot aquest procés; malgrat que fins avui hagin passat quasi inadvertits a les històries existents.

SOBRE ELS PROCESSOS DE CONSTRUCCIÓ DEL PATRIMONI

Aquesta aproximació a la complexitat del procés de construcció del Montserrat modern remet directament, com ja hem avançat, a la noció de Hobsbawn d'una tradició “inventada”, però també a la de “marc de memòria” de Maurice Halbwachs (1968), o a la de “lieux de memoire” de Pierre Nora (1986); per no citar també altres idees d'Andreas Huyssen (1995-2003), de Dolores Hayden (1995) o d'altres que -sobretot en els últims anys- han investigat, matisat i reflexionat al voltant dels mecanismes i dels mediadors entre les narracions culturalment o sentimentalment construïdes –o “inventades”- i els objectes “patrimonials” als que aquestes fan referència.

En aquest context, ja hem afirmat com la important durada del procés de construcció montserratí -més d'un segle-, els constants intents de canviar i redefinir el seu simbolisme, i les intenses i constants disputes entre tots aquells agents -individuals, polítics i/o socials- que s'hi senten representats, fan del cas de Montserrat un exemple paradigmàtic d'una aproximació dinàmica, en tensió, als llocs de memòria, als monuments, i també a les tradicions; en definitiva, a tot allò que entenem per patrimoni.

Perquè, en efecte, qualsevol tradició no és mai -malgrat el que alguns ho pretenguin- quelcom fixat i perfectament codificat, sinó que és sempre constantment dinàmica i canviant. D'igual manera que -com veurem- ho és Montserrat i la seva arquitectura, o que ho són els llocs de memòria, els

stone and perfectly codified, but rather is always constantly in a state of flux and change. In the same way—as we shall see—that Montserrat and its architecture are, as are places of memory, monuments and the heritage with which they are all often associated; despite them often being considered mere objects, links to the past or mementos of an identity or a memory in a volatile present.

One way of conceiving these monuments and heritage is to think of them as objects. This is the most widely-spread approach in the present day and, as Denis Cosgrove (2003: 122-123) states, implies an attempt to establish the identity of a group or a society by means of the conservation and preservation of these monuments and heritage—or traditions—, of these “places of collective memory” —using Halbwachs’ well-known expression (1968)—, as well as of individual memory. An attitude that involves, first of all, the delimitation of these objects or spaces, and, finally, their transformation into fixed, sacred and reverential objects. A conception that, as well as conflicts and dissonances —(Tunbridge & Ashworth, 1996; Ashworth, 2008) for example— with regards to minorities who do not identify with the majority’s interpretation of these objects and places, also generates a characteristic geography composed of enclosed and segregated spaces, while justifying a policy of restitution and “museification”. (Cosgrove, 2003: 122-123)

Nevertheless, in contrast to this concept it is widely accepted, as Gregory J. Ashworth (1997, 2008) clearly explains, that a monument —as with what we call heritage, or “places of memory”— should not be defined as an object, but rather as a “process [...] that uses places, objects, human traits and patterns of behaviour as vehicles for the conduction of ideas with the aim of satisfying various contemporary needs”. In which case, according to this approach, a monument, heritage—or Montserrat— could be defined as a “means of communication, a means of transmitting ideas and values, as well as a consciousness that includes the material, the intangible and the virtual”. So, when heritage is understood as a process, and not as an object, then

“it does not offer itself to an autopsy, but rather opens up a space for the imagination, for the inclusion of the fragment [of heritage] within a contemporary space made of many others fragments, true or false, [in a process that] inevitably implies its redeployment, reconstruction and representation within the different landscapes of the present. Allowing a more flexible and contested identity following a more active and dialectic policy [...] which generates a characteristic geography composed of] connections, nodes and networks.” (Cosgrove, 2003: 123)

According to these ideas, then, Montserrat —both the mountain and the sanctuary-monastery— are to be understood here as a transmitting heritage for the different ideas and values held by all those groups who feel represented by it. In this way it becomes an element of reference for the construction of the different identities of these groups, which often means that they will be located in a cultural or symbolic geography of different yet wider networks—which could even have opposing objectives. Thereby provoking, as we shall later see, that both their symbolism and materiality can be always contested according to the “different landscapes of the present”.

monuments o el patrimoni amb els que tot sovint s'associa; malgrat que aquests sovint són considerats tan sols com a objectes, com a vincles a un passat o com a recordatoris d'una identitat o d'una memòria en un present volàtil.

Una manera de concebre els monuments i el patrimoni aquesta, la d'entendre'l com a un objecte, que és la més estesa en l'actualitat, i que, com precisa Denis Cosgrove (2003: 122-123) comporta un intent d'establir la identitat d'un grup o d'una societat mitjançant la conservació i la preservació d'aquests monuments i d'aquest patrimoni -o tradicions-, d'aquests "llocs de memòria col·lectiva" –utilitzant la coneguda expressió d'Halbwachs (1968)- i alhora també de memòria individual. Una actitud que provoca, en un primer moment, la delimitació d'aquests objectes o espais, i, finalment, la seva transformació en objectes fixes, sagrats i reverencials. Una concepció que, a més de conflictes i dissonàncies (Tunbridge & Ashworth, 1996; Ashworth, 2008) per exemple, respecte a les minories que no s'hi senten representades en la interpretació majoritària d'aquests objectes i llocs, també genera una geografia característica composta d'espais encerclats i segregats; alhora que justifica una política de restitució i de "museumificació." (Cosgrove, 2003: 122-123)

Ara bé, en contraposició a aquesta concepció, està àmpliament acceptat, tal i com Gregory J. Ashworth (1997, 2008) explica clarament, que un monument, de la mateixa manera que allò que anomenem patrimoni, o que els "llocs de memòria", no hauria de ser definit com a un objecte, sinó més a aviat com a un "procés [...] que utilitza llocs, objectes, trets humans i patrons de comportament com a vehicles per a la conducció d'idees amb l'objectiu de satisfer diverses necessitats contemporànies." Pel que, segons aquest plantejament, un monument, el patrimoni –o Montserrat- es podria definir com "un mitjà de comunicació, un mitjà de transmissió d'idees i de valors, així com un coneixement que inclou el material, l'intangible i el virtual." I, d'aquesta manera, quan el patrimoni és entès com un procés, i no com un objecte, llavors

"no s'ofereix a l'autòpsia, sinó que, més aviat, obre un espai per a la imaginació, per a la inclusió del fragment [de patrimoni] dins d'un espai contemporani fet de molts altres fragments, autèntics o falsos [en un procés que] inevitablement comporta la seva reubicació, reconstrucció i representació dintre dels diferents paisatges del present. El que permet una identitat més flexible i contestada segons una política més activa i dialèctica [...] i que genera una geografia característica composta de] connexions, nodes i xarxes." (Cosgrove, 2003: 123)

D'acord amb aquestes idees, doncs, Montserrat -tant la muntanya com el santuari-monestir- s'entén aquí com a un patrimoni transmissor de les diferents idees i valors de tots aquells grups que s'hi senten representats. I, d'aquesta manera, esdevé un element de referència en la construcció de les diferents identitats d'aquests grups; fet que fa que sovint s'integri en un geografia cultural i simbòlica de diferents xarxes més àmplies -que poden arribar a tenir objectius quasi oposats. Provocant així que, com veurem, tant el seu simbolisme com la seva materialitat sempre siguin contestats d'acord amb els "diferents paisatges del present".

However, it would be advisable to qualify this approach to the notion of heritage as a process, as it will be of value in our study of Montserrat. On the one hand, although heritage may be understood as a process directly linked to the social construction of identity and places, this should not be confused with either this identity, or the place in itself. Because, in fact, heritage, like monuments, sacred places and places of collective memory, or “lieux de mémoire”, is a cultural and social construction to transmit intangible meanings and symbolic values that were created by real people and with a specific purpose which was, nearly always, fostering the self-definition of a group —on many different levels, ranging from the local to the global. As heritage, by definition, is “ours”. (Tunbridge & Ashworth, 1996) In fact, concentrating on the specific case of monuments, it is easy to notice how a narrative —which refers to a social group but does not necessarily have to be a historical event— is associated through a “heritage-making process” to a specific material object (a monument or a place) with the aim of fostering the feeling of belonging to the group. In the same way, this narrative usually links the monument or heritage to the place where it is found, which, in turn, is linked to society by the same or other narratives. In any case, all these narratives are —or have been— created by specific individuals, elites or political groups with the aim of spreading, or imposing, their ideas to society as a whole, as well as using them as a reminders, or evocative elements, of specific historical events that are usually considered of great importance. The political and ideological implications of these strategies are obvious.

We also need to stress that this narrative, this tale that is culturally and socially created and associated with heritage and monuments, is not the same thing as history. Heritage and history are both inevitably fragmentary, because the totality of the past can never be conserved. Nevertheless, while history is essentially a “text”, in other words, a continuous narrative that attempts to “establish a more objective record of the past” based on contextualised facts and documents that can be duly authenticated, heritage, on the other hand,

“is [something] more often than not curated and conserved, possessed and represented. Heritage is more artefact than text; it is made up of material objects such as works of art or crafts, tools and buildings, places, special sites and even entire landscapes, or anything else that can be dressed up in speeches or clothes, in rituals, ceremonies, dances or song. [...] And its material existence, measured in years, connections with other elements and, above it all, its capacity to connect the past to the interests of the present, is what gives it meaning [or value].” (Cosgrove, 2003: 114-115)

However, to avoid misconceptions, we need to take great care to realise that heritage and monuments have nothing to do with the preservation or recreation of the past. Nor are they even a bridge between the past and the future, as the past cannot be experienced in the present —even though nostalgia may make us believe that we can. (Lowenthal, 1985) Heritage, therefore, is a present process that uses narratives and other means of interaction and seduction to create the illusion of experiencing the past, because, we insist, the past can never be experienced. An idea that makes us understand,

Ara bé, convé encara precisar alguns matisos al voltant d'aquesta aproximació a la noció de patrimoni com a procés que ens seran útils per a l'estudi del cas de Montserrat. D'una banda, encara que el patrimoni s'entengui com un procés vinculat directament a la construcció social de la identitat i dels llocs, aquest no s'hauria de confondre ni amb aquesta identitat, ni amb el lloc en si. Perquè, en efecte, el patrimoni, com els monuments, els llocs sagrats i els llocs de memòria col·lectiva, o els "lieux de mémoire" són construccions culturals i socials transmissors de significats intangibles i de valors simbòlics que han sigut creats per persones concretes i amb un propòsit determinat que és, quasi sempre, el de fomentar la definició d'un grup -a molts nivells diferents, que pot anar des del local al global. Ja que el patrimoni és, per definició, "nostre." (Tunbridge & Ashworth, 1996) De fet, si ens centrem en el cas concret dels monuments, és fàcil adonar-se com una narració -que es refereix a un grup social i que no necessàriament té per que ésser un esdeveniment històric- és associada a través d'un procés de construcció del patrimoni -"heritage-making process"- a un objecte material concret -un monument o un lloc- amb la finalitat de fomentar el sentiment de pertinença dels membres del grup. De la mateixa manera, aquesta narració acostuma a lligar el monument o el patrimoni al lloc on aquest es troba, el qual, a la seva vegada, està lligat amb la societat per la mateixa o altres narracions. En qualsevol cas, però, totes aquestes narracions són -o han sigut- creades per individus concrets o per elits o grups polítics amb l'objectiu de difondre, o imposar, les seves idees al conjunt de la societat, així com per fer-les servir com a recordatori, o com a elements evocadors, d'esdeveniments històrics concrets que acostumen a considerar de gran importància. Les implicacions polítiques i ideològiques d'aquestes estratègies són òbvies.

Però també cal destacar que aquesta narració, aquest relat que és construït cultural i socialment i associat amb el patrimoni i amb els monuments, no és el mateix que la història. Tant el patrimoni com la història són inevitablement fragmentaris, perquè la totalitat del passat mai pot ser conservada. No obstant això, mentre la història és essencialment un "text", és a dir, una narració contínua que intenta "establir un record més objectiu del passat" en base a dades i documents contextualitzats que poden ser degudament autèntificats, el patrimoni, en canvi,

"és [quelcom] més aviat comissariat i conservat, posseït i representat. El patrimoni és més aviat artefacte que text; es realitza amb objectes materials com obres d'art o d'artesiana, eines i edificis, llocs, emplaçament especials and fins i tot paisatges sencers, o qualsevol altra cosa que es pugui representar en discursos o vestits, en rituals, cerimònies, danses o cançons. [...] I la seva existència material, mesurada en anys, connexions amb altres elements i, per sobre de tot, per la seva capacitat per connectar el passat als interessos del present, és el que li dóna significat [o valor]." (Cosgrove, 2003: 114-115)

Encara que, per evitar enganys, però, hem de tenir una gran cura en comprendre que el patrimoni i els monuments no tenen res a veure amb la preservació o la recreació del passat. Ni són tampoc un pont entre el passat i el futur, ja que el passat no és pot experimentar en el present -encara que la nostàlgia ens pugui fer creure que si que ho és. (Lowenthal, 1985) El patrimoni, doncs, és un procés present que utilitza narracions i altres mitjans d'interacció i de seducció per crear la il·lusió d'experimentar

therefore, that heritage is a process directly linked to the internal dynamics of society, bringing to birth the construction of modern national states, modern nationalism (among others, see Lowenthal, 1996; Choisy, 1992, 2001, 2009; Ashworth, 1997, 2008), and the modern world (Koolhaas, 2004). And which, therefore, would need to be as mutable as society itself and as are the people who create, maintain and interact with it. Evidently, the current situation is a far cry from this ideal, because, as Koolhaas (2004) complains, the obsessive preservation of heritage is overtaking us.

RETHINKING HERITAGE AS A PROCESS?

Employing the thinking of Pierre Bourdieu, the anthropologist Michael Di Giovine (2009) claims that both heritage and monuments can be understood as the result of a “heritage-production field” — using the terminology of Bourdieu— where individuals and groups compete, fight and negotiate with the aim of creating, defining and promoting heritage, while taking advantage of it, both financially and symbolically.

Heritage, therefore, could be understood as the result of a field governed by its own rules, where individuals interact according to their best individual or group interests and also according to their “habitus”, and their associated tastes. (Bourdieu, 1993) Like this, and according to the studies of Bourdieu, the “habitus” —and its associated taste— is acquired at the individual level through long processes of inculcation and development in a two-way relationship with the field; being conditioned and taking shape as a function of the positions taken by individuals inside the field, as well as those they aspire to take; meanwhile, the position that individuals take also conditions their *habitus* and their tastes.

In this way, according to these dispositions and the positions taken in the field, the individuals play and compete with their accumulated capital —material, financial, cultural, symbolic, etc.— with the aim of increasing it and changing or improving the position they hold within the field. Therefore, in theory, the field is always in a permanent state of flux; because a change in the position of one of the individuals inevitably implies a change in the field. It should be pointed out, though, as Bourdieu noted, that this system of dispositions could be defined as a “past present that tends to perpetuate itself into the future through the reactivation of similar structural practices” (Bourdieu quoted by Johnson, 1993: 6) In other words: those who control the field always try to maintain their control.

In his studies on the cultural and art production field, Bourdieu underscored that “a work of art only has meaning and interest for someone who possesses the cultural competence (or the code) with which it is encoded”. This declaration, as this thesis shall do with the case of Montserrat, can be extended to heritage and monuments; their meaning, interest and value can only be deciphered by he who possesses this code. And this is a code that society provides to individuals through multiple mediators —and especially through education—, thereby allowing these individuals to learn to value and appreciate art and heritage, and to interact with them. Of course, this code is defined by the ruling individuals who control the field and who possess the major part of its capital —both symbolic and material— and also use it as a mark of “distinction”. (Bourdieu, 1979) One facet that, in a wider context, helps illustrate a series of social values that prove how the value of heritage

el passat; perquè, en efecte -insistim- el passat no es pot experimentar mai. Una idea que ens porta a pensar, doncs, que el patrimoni és un procés directament vinculat a les dinàmiques internes de la societat, que neix la construcció dels estats nacionals moderns, amb el nacionalisme modern (veure entre d'altres Lowenthal, 1996; Choisy, 1992, 2001, 2009; Ashworth, 1997, 2008), i amb el món modern (Koolhaas, 2004). I que, per tant, hauria de ser tan mutable com ho és la mateixa societat i com ho són les persones que el creen, el mantenen i interactuen amb ell. No cal dir que la situació actual es troba ben lluny d'aquest plantejament, perquè, com Koolhaas (2004) denuncia, l'obsessiva preservació patrimonial ens està enxampant fins i tot a nosaltres.

REPENSANT EL PATRIMONI COM A PROCÉS?

Fent servir el pensament de Pierre Bourdieu, l'antropòleg Michael Di Giovine (2009) afirma que tant el patrimoni com els monuments poden ser entesos com el resultat d'un "camp de la producció patrimonial" –utilitzant la terminologia de Bourdieu- en el que individuals i grup competeixen, lluiten i negocien amb l'objectiu de crear, definir i promocionar el patrimoni; alhora que treuen profit d'ell, tant econòmicament com simbòlicament.

El patrimoni, doncs, es podria entendre com el resultat d'un camp regulat per les seves pròpies regles, en el qual els individus interactuen d'acord amb els seus interessos individuals o de grup i també d'acord amb el seu "habitus", i també amb el seu gust que hi està associat. (Bourdieu, 1993) D'aquesta manera, i d'acord amb els estudis de Bourdieu, "l'habitus" -i el seu gust associat- és adquirit a nivell individual mitjançant llargs processos d'inculcació i de desenvolupament en una relació de doble direcció amb el camp: està condicionat i pren forma en funció de la posició que els individus ocupen dintre del camp, i alhora també d'aquella que aspiren a ocupar; i, al mateix temps, però, la posició que els individus ocupen també condiciona el seu "habitus" -i el seu gust.

D'aquesta manera, d'acord amb aquestes disposicions i a la posició ocupada en el camp, els individus juguen i competeixen amb el seu capital acumulat –material, econòmic, cultural, simbòlic, etc.- amb l'objectiu d'incrementar-lo i de canviar o millorar la posició que ocupen dintre del camp. Per tant, el camp està sempre, en teoria, en un estat dinàmic permanent; perquè un canvi en la posició d'un dels individus comporta, inevitablement, un canvi en el camp. Cal notar, però, tal i com Bourdieu va apuntar, que aquest sistema de disposicions pot ser definit com un "present passat que tendeix a perpetuar-se a sí mateix en el futur a través de la reactivació de pràctiques d'estructura similars" (Bourdieu citat per Johnson, 1993: 6); és a dir, dit d'una altra manera: que aquells que controlen el camp sempre tracten de conservar el seu control.

En els seus estudis sobre el camp de la producció cultural i l'art, Bourdieu va subratllar que "una obra d'art té significat i interès només per algú que posseeix la competència cultural (o el codi) amb el qual aquesta està codificada." Aquesta precisió, com farà aquesta tesi pel cas de Montserrat, es pot estendre al patrimoni i als monuments: el seu significat, interès i valor només pot ser desxifrat per aquell qui posseeix aquest codi. I aquest, és un codi que es proporciona per la societat als individus a través de múltiples mediadors -i en especial a través de l'educació- que permeten als individus aprendre a valorar i apreciar l'art i el patrimoni, i a interactuar amb ells. Però, per descomptat, aquest

is little more than a social convention. As also is “the historically aberrant idea that aspects of the past constructed environment should have to be preserved” which “has been a consensus among the dominant intellectual elites of the western countries for only four generations, and by the majority of citizens probably for no more than two”. (Ashworth, 1997)

But, beyond these considerations, the analysis model followed by Bourdieu, as proposed Di Giovine, helps us establish a wide frame of reference with which to consider and analyse the complex relations that take place in the heritage production process, as well as the relationships between symbolic and financial assets —and their transformation from one to the other—, which are so important in the field of heritage. A frame of reference, therefore, also valid for studying the case of Montserrat.

OUTLINE OF THE THESIS

On this basis, then, the thesis analyses the architectural construction process of modern Montserrat in relation to the symbolic construction of the mountain and the sanctuary-monastery that took place over the 19th and 20th centuries. It considers how throughout this process the architecture not only played a representative role, but also became one of the fundamental capitals —material and symbolic— of the process; because, in fact, all the individuals and social groups involved throughout the process employed different architectures and different assessments of these as defining elements of their way of understanding Montserrat. And as all of them aspired to control Montserrat’s symbolism, they also conditioned, to a greater or lesser extent, the architectural construction process depending on the influence they held at any given moment. This influence was also produced through their own particular way of understanding —or encoding— the meaning that Montserrat had for them. The thesis thereby demonstrates that modern Montserrat’s architecture —in the same way as modern Montserrat itself— is not something that has been reconstructed or restored, but something completely new, completely “invented”, “built” throughout this whole process where the sanctuary-monastery and the symbolism of the unique mountain constructed themselves on the basis of the tensions and competition generated between all the agents involved in the process, who sought to capitalise their values and their meaning. A Montserrat symbolic capital that, moreover, always grew with the intensity of negotiations between all those who aspired to control it. Thereby demonstrating that the way to understand Montserrat, and also its architecture, has not been something static, but a constantly dynamic process, changing on the basis of the different equilibriums of power and influence between all those involved, or who aspired to be involved. Both its symbolic complexity and its apparent historic depth have been constructed and defined through this constant negotiation and competition between all the agents involved in the process.

The thesis, therefore, identifies the individuals and main groups that have intervened throughout the whole process, and is structured on the basis of the relationships established between them and Montserrat; while analysing the architectural construction process of the sanctuary-monastery in parallel to these relationships, detailing the architectural models proposed by each of the agents involved and the reasons given, thereby highlighting the importance held by the architecture.

codi es definit pels individus dominants que controlen el camp i que posseeixen la major part del seu capital –tant simbòlic com material, i s'utilitza també com a element de “distinció.” (Bourdieu, 1979) Un aspecte que, en un context més ampli, serveix per il·luminar un conjunt de valors socials que proven que el valor del patrimoni és poc més que una convenció social. Com ho és també “la idea històricament aberrant de que els aspectes del passat de l'entorn construït haurien de ser preservats” que “ha sigut un consens entre les elits intel·lectuals dominants als països occidentals durant tan sols quatre generacions, i per a la majoria dels ciutadans probablement durant no més de dos.” (Ashworth, 1997)

Però, més enllà d'aquestes consideracions, el model d'anàlisi de Bourdieu, tal i com ha proposat Di Giovine, ens és útil per establir un marc de referència ampli sobre el que considerar i analitzar les complexes relacions que tenen lloc en el procés de producció del patrimoni, així com les relacions entre els bens simbòlics i econòmics –i la seva transformació d'un a l'altre- que són tan importants en el camp del patrimoni. Un marc de referència, doncs, també vàlid per aproximar-se a l'estudi del cas de Montserrat.

ESBÓS DE LA TESI

Sobre aquesta base, doncs, la tesi analitza el procés de construcció arquitectònica del Montserrat modern en relació a la construcció simbòlica de la muntanya i del santuari-monestir que té lloc al llarg dels segles XIX i XX. Considerant, que al llarg de tot aquest procés l'arquitectura no només té un paper representatiu, sinó que esdevé un dels capitals –materials i simbòlics- fonamentals del procés; perquè, en efecte, tots els individus i els grups socials que es veuen implicats al llarg del procés, utilitzen diferents arquitectures i diferents valoracions d'aquestes com a elements definidors de la seva manera d'entendre de Montserrat. I, com que tots ells aspiren a controlar el simbolisme de Montserrat, també condicionen, en major o menor grau el procés de construcció arquitectònica d'acord amb la influència que tenen a cada moment. Una influència que també es produeix a través de la seva pròpia manera d'entendre –o de codificar- el significat que té per ells Montserrat. La tesi demostra així que l'arquitectura del Montserrat modern –d'igual manera que el Montserrat modern mateix- no és quelcom reconstruït ni restaurat, sinó quelcom completament nou, completament “inventat”, “construït” al llarg de tot aquest procés en el que el santuari-monestir i el simbolisme de la singular muntanya es van anar construint a si mateixos a partir de les tensions i la competència que es genera entre tots els agents implicats en el procés i que aspiren a capitalitzar-ne els seus valors i el seu significat. Un capital simbòlic montserratí, que d'altra banda, és sempre creixent en funció de la intensitat de la negociació que es produeix entre tots aquells que aspiren a controlar-lo. Evidenciant així que la manera d'entendre Montserrat, i també la seva arquitectura, no ha estat quelcom estàtic, sinó que ha estat un procés constantment dinàmic, canviant en funció dels diferents equilibris de poder i d'influència de tots aquells hi estaven involucrats o aspiraven a estar-ho. I que tant la seva complexitat simbòlica com la seva aparent profunditat històrica han estat construïdes i definides a través d'aquesta negociació i competència constant entre tots aquests agents implicats en el procés.

La tesi, doncs, identifica els individus i els grups principals que hi intervenen al llarg de tot

Along these lines, the study deploys a total of eighteen chapters dedicated to the fundamental themes of the entire process, analysing architectural and ideological projects together with the mediators that make them possible as well as its references. These eighteen chapters are in turn structured into five groups according to the major alterations in the equilibrium of influences between the agents involved in the process.

Along these lines, the first group of chapters (“The Beginnings, 1844-1885”) specify the problems —architectural and social— of the reconstruction, and sets forth the beginning of the process in 1844, with the special prizes for the reopening of the sanctuary. Under adverse conditions, when there seemed no real possibility of going ahead with the architectural construction, the situation rapidly improved with the intervention of Víctor Balaguer and his attempt to define a “Montserrat for all”, symbol of his federal dream; an interpretation based, in good part, on Humboldt’s description of the unique mountain during his travels in Spain, just before the destruction by Napoleon, which offered an original approach to understanding this unique landscape, making it possible to describe Montserrat in a way that went beyond the strictly religious or simple fascination, thereby amplifying its symbolism so that all manner of individuals and social and cultural groups could feel themselves identified. This way of understanding Montserrat, added to the symbolic construction of his and other monasteries that Balaguer also raised, and the idealisation of Gothic architecture as the one that best expressed his ideals —and which referred back to the days of greatest splendour of the ancient Catalano-Aragonese Crown, which in its idealised form was Balaguer’s model of a political proposal— made it possible to embark on the first symbolic and partially architectural project where Montserrat was to become one of the most important symbols in a possible Iberian Federation.

But the final frustration of this federal project and the end of the reign of Amadeo I forced a group of priests, with political ambitions and worried about the secular nature of the incipient Catalan nationalism, to take a decisive step and alter Balaguer’s symbolic construction to their own advantage; a strategy that took concrete form especially with the festivals of 1880 and 1881, whose aim was to make Montserrat one of the most important symbols of catholic Catalonia. This project differed from Balaguer’s campaign with the claim that Catalonia was born, that is to say, was founded during the age of Romanesque architecture —an architecture that was “invented” precisely at this moment, at the end of the 19th century—, and they attempted to redirect the construction of Montserrat according to the models set by this architecture. Despite the attempt —particularly between 1857 and 1871— only partial projects were completed, and it was not possible to define a general architectural project with which to construct the entire sanctuary-monastery; on the one hand, because of a lack of sufficient financial resources, but, on the other, also due to the difficulties involved in working on such a strange mountain, with such a complicated, existing geometric plan and such a complex architectural and symbolic programme.

This situation changed after the intervention of the Vic Group in the process. This is when the second set of chapters begins in the thesis. The intervention by this group of religious men meant the beginning of various tensions between supporters and detractors, many from social and political

el procés, i s'estructura a partir de les relacions que s'estableixen entre ells i Montserrat; alhora que analitza el procés de construcció arquitectònica del santuari-monestir en paral·lel a aquestes relacions, tot precisant els models arquitectònics que proposen cadascun dels agents implicats i les raons que els justifiquen; subratllant així la importància que té l'arquitectura. D'aquesta manera, l'estudi es desplega en un total de divuit capítols dedicats als temes fonamentals de tot el procés, i en els que s'analitzen projectes arquitectònics i ideològics conjuntament amb els seus referents i amb els mediadors que els fan possibles. I, aquests divuit capítols, a la seva vegada s'estructuren en cinc grups d'acord amb les alteracions importants de l'equilibri d'influències dels agents que estan implicats en el procés.

D'aquesta manera, en el primer grup de capítols ("Els inicis, 1844-1885") es precisen els problemes –arquitectònics i socials– de la reconstrucció, i es planteja l'inici del procés, l'any 1844 amb el permís especial per a la reobertura del santuari. En un context advers, quan semblava que no hi ha cap possibilitat real de tirar endavant la seva construcció arquitectònica, la situació va millorar de manera important després de la intervenció de Víctor Balaguer i del seu intent de definir un "Montserrat de tothom" símbol del seu somni federal; una interpretació fonamentada en bona part en part del lectura que Humboldt havia fet de la singular muntanya durant el seu viatge per Espanya, just abans de la destrucció napoleònica, i que, sobre una original aproximació a la manera d'entendre la singular natura montserratina, feia possible una lectura de Montserrat que anava més enllà de l'estrictament religiosa o de la simple fascinació, i que facilitava d'aquesta manera que el seu simbolisme s'amplifiqués fent que tota mena d'individus i de grups socials i culturals s'hi poguessin sentir identificats. Aquesta manera d'entendre Montserrat, sumada a la construcció simbòlica del seu i d'altres monestirs que va bastir Balaguer, i a la idealització de l'arquitectura gòtica com a aquella que millor expressava els seus ideals –i que remetia al moment de màxim esplendor de l'antiga Corona Catalano-Aragonesa, que, idealitzada, era el model de la proposta política balagueriana– van fer possible un primer projecte simbòlic i parcialment arquitectònic en el que Montserrat havia d'esdevenir un dels símbols més importants d'una possible Federació Ibèrica.

Però la frustració definitiva d'aquest projecte federal i la fi del regnat d'Amadeu I, van fer que un grup de capellans amb ambicions polítiques, preocupats pel caràcter laic de l'incipient catalanisme, aprofités –i alterés– la construcció simbòlica balagueriana en el seu propi profit; una estratègia que es va concretar especialment en la celebració de les estudiades festes de 1880 i 1881, que van tenir com a objectiu convertir Montserrat en un dels símbols més importants del catalanisme catòlic; i que, per diferenciar-se de la campanya de Balaguer, i amb l'argument que Catalunya va néixer, és a dir, que va ser fundada, en l'època de l'arquitectura romànica –una arquitectura que "s'inventava" precisament en aquest moment, a finals del segle XIX– van intentar redirreccionar la construcció de Montserrat d'acord amb els models d'aquesta arquitectura. No obstant aquest intent, i malgrat els primers intents –en especial els de 1857 i 1871– al llarg de tot aquest temps, només es van realitzar projectes parcials, i no es va aconseguir definir un projecte arquitectònic general amb el que construir tot el santuari-monestir; d'una banda, degut a la falta de recursos econòmics suficients, però d'altra banda també per la dificultat que suposava treballar en una muntanya tan singular, amb una traça geomètrica existent

groups of all kinds who also attempted to take advantage of the symbolic capital of Montserrat, which had significantly increased with the interventions of Balaguer and the Vic Group, as well as the competition between these and other groups who felt represented or who wanted to benefit from the situation. Because, in fact, the symbolic capital of Montserrat at that moment, especially the mountain, had increased exponentially, as all the tensions and competition between the different groups had the unique mountain as their stage, which was still disendowed. A situation favoured by the Montserrat community of monks, who never publicly took sides with any of the groups who identified with Montserrat .

This second group of chapters (“The Symbolic Construction of the Mountain”), then, lists the intense symbolic construction of the mountain, which took place at the end of the 19th century, particularly concentrating on the architectural consequences, both religious and secular, that these had. The construction of the rack-and-pinion railway, the rosary monuments on the Santa Cova path, the Montserrat panorama built for the Universal Exposition of 1888, Gaudí’s architecture and the popular reproductions of the mountain were the most important mediators of this symbolic construction of the mountain, and therefore are the ones studied in greatest depth. Because, in fact, this intense symbolism not only served to popularise the unique mountain, making it into —probably— the most important Catalan symbol of the moment, but also because it decisively influenced the architectural construction process of modern Montserrat, allowing the projects to finally incorporate the mountain and its unique location as one more element of the project; thereby by-passing sterile discussions on Gothic and Romanesque models.

The third group of chapters (“*The Miracle of Cataloia*, 1885-1931”) analyses the projects built and considered after this symbolic dawn of the mountain, describing how starting from the first considerations of the mountain in the projects and the first doubts on the general distribution of the sanctuary-monastery in relation to the former, the process ends with the definition of a new unusual architectural model for modern Montserrat, which goes well beyond the dilemma on styles; an abstract and imprecise model from the “casa pairal” -or ancestral home- and the “palau” -or palace. Not a religious architectural model, but a civic one, and directly related to the complex symbolism that Montserrat acquired as a consequence of the intense symbolic construction studied in the second chapter; because, in fact, a great part of that multitude of groups and individuals who had aspired to an identity and strove to take part in Montserrat’s symbolic capital —which did not cease to grow exponentially— were able to fully identify with modern Montserrat’s architectural ambiguity and civil character. A model, however, that, despite its good intentions, was shown to be unable to generate a global project with which to construct modern Montserrat and respond to all that was expected of it. It was therefore necessary to define one that was to be larger and more complex and sophisticated, one proposed by Puig i Cadafalch, who was finally the one to define a general architectural model understood as a large narrative machine capable of literally constructing the history of Montserrat, and by extension, Catalonia too; a yearning that was also to be reflected in the intense cultural task carried out by the community of monks in these years. Because, in fact, by this time the community had already become the direct administrator of everything that had to do with the sanctuary-monastery,

tan complicada, i amb un programa -arquitectònic i simbòlic- tan complex.

Aquesta situació es va alterar després de la intervenció del grup de Vic en el procés; és llavors quan s'inicia el segon grup de capítols de la tesi. La intervenció del grup de religiosos va significar l'inici de diverses tensions entre els seus partidaris i detractors, molts d'ells grups social i polítics de tota mena que també intentaven aprofitar el capítol simbòlic que Montserrat havia incrementat significativament amb les intervencions de Balaguer i del grup de Vic, així com amb la competència entre aquests i altres grups que s'hi sentien representats o que en volien treure profit. Perquè, en efecte, en aquest moment el capital simbòlic de Montserrat, en especial el de la muntanya, va augmentar de manera exponencial, ja que totes les tensions i la competència entre els diferents grups té com a escenari la singular muntanya; que encara es trobava desamortitzada. Una situació propiciada per la comunitat montserratina, que mai va prendre partit de manera pública per cap dels grups que s'identificaven amb Montserrat.

En aquest segon grup de capítols ("La construcció simbòlica de la muntanya"), doncs, es precisa la intensa construcció simbòlica de la muntanya que té lloc a finals del segle XIX, fent incidència especialment en les conseqüències arquitectòniques, tan cultes com populars, que aquesta va tenir. La construcció del cremallera, els monuments del rosari al camí de la Santa Cova, el panorama de Montserrat construït per a l'Exposició Universal de 1888, l'arquitectura de Gaudí i les reproduccions populars de la muntanya van ser els mediadors més importants per a aquesta construcció simbòlica de la muntanya, i per tant, els que s'estudien en més profunditat. Perquè, en efecte, aquest intens simbolisme no només va servir per a popularitzar la singular muntanya, convertint-se –probablement– en el símbol català més important del moment, sinó que també va influir de manera decisiva en el procés de construcció arquitectònica del Montserrat modern, fent que els projectes incorporessin definitivament la muntanya i la singularitat de l'emplaçament com a un element més del projecte; superant així l'estèril discussió entre els models gòtics i romànics.

El tercer grup de capítols ("*El miracle de Catalunya*, 1885-1931") analitza els projectes construïts i considerats després d'aquesta l'eclosió simbòlica de muntanya, tot precisant com a partir de les primeres consideracions de la muntanya en els projectes i dels primers dubtes sobre l'ordenació general del santuari-monestir en relació a aquesta, s'acaba definint un nou model arquitectònic insòlit per al Montserrat modern, i que va més enllà del dilema de l'estil; és tracta d'un model abstracte imprecís entre la "casa pairal" i el "palau". Un model d'arquitectura no religiosa, sinó civil, i directament relacionat amb el complex simbolisme que va adquirir Montserrat com a conseqüència de la intensa construcció simbòlica estudiada al capítol segon; perquè, en efecte, en la seva ambigüïtat i el seu caràcter civil s'hi podien sentir identificats una gran part d'aquella multitud de grups i individuals que aspiraven a fer-ho i que pugnaven per fer-se amb el capital simbòlic montserratí –el qual, no cessava d'augmentar exponencialment. Però un model, que, malgrat les seves bondats es va mostrar incapaç de generar un projecte global amb el que construir el Montserrat modern i de respondre a tot allò que s'esperava d'aquest. Va ser necessari, doncs, definir un de més gran i de més complexitat i sofisticació que va ser proposat per Puig i Cadafalch, que va ser qui, finalment, va definir un model arquitectònic general entès com a una gran màquina narrativa capaç de construir literalment la

but also of everything regarding the unique mountain, thanks to their meditated cultural, political and social strategy and the apparently equidistant relationship with all those who felt represented by Montserrat; a strategy it established with its abbot at the head as the agent who, at last, controlled the most important part of Montserrat's symbolic capital. But despite the success of having achieved, at last, an architectural project with which to construct the modern Montserrat, this project was never completed as the Spanish Civil War not only stopped all construction work already underway, but also —logically— the development of the final design.

The fourth group, (“The Magic Mountain”) consists, in fact, of only one chapter where, in a non-exhaustive manner and as a digression, with the aim of delving deeper into the essence of what the construction process of modern Montserrat represents, some of the main themes dealt with in preceding chapters are placed side to side with Thomas Mann's *Magic Mountain*. A work of literature that synthesises and sums up in a unique way a whole epoch in the history of Europe, the same one that the thesis deals with in the preceding chapters. Because, indeed, the comparison is not a banal one and is used to go further into some features of the symbolic construction of the Catalan mountain during the twenties and thirties, as well as during the Spanish Civil War.

This digression in the modern construction of the mountain is also used to review the guiding fundamentals of its western modern architecturalisation, initiated with the artificial constructions created at the foundational moment of modern society and culture; that is to say, the French Revolution. Thereby demonstrating that the discussion that took place around the construction of modern Montserrat during the 19th and 20th centuries was not totally alien to the contemporary European cultural and political context, but instead parallel or resonant to all of them. In this brief discussion of examples of western architecture subsequent to the French Revolution reference is also briefly made to those cases where Montserrat served as an architectural model or project argument, but were not previously described in the thesis as they chronologically came after the Civil War.

Finally, the fifth and last group of chapters (“A New Architecture? 1939-1947”), returns to the chronological order and studies the process of architectural construction during the early years of Franco's dictatorship, when, evidently, the equilibrium of power and influence was completely turned upside down. The new dictator attempted to capitalise on the symbolism of Montserrat and other monasteries for his own strategy of rechristianisation after the anticlerical excesses of the Second Republic and the Civil War. A strategy where a decisive role was also played by the definition of a complex taste based on the assessment of historic architecture and the search for a “new architecture” —inspired by German and Italian fascist models—, with the construction of a new Spanish national catholic state that the dictator dreamt of. This new taste drastically altered the construction process of modern Montserrat, which, after the Civil War still did not have a façade or a defined exterior image. An evident influence, despite the best attempts by the community of monks to define an alternative symbolism for the architecture proposed by the regime and that was used on Montserrat. However, despite the negotiation and the competition between the interested parties, as well as the apparent success of the first constructions, which appeared to find a suitable new model, the attempts to define a new architecture for Montserrat and, above all, to define a new general project for Montserrat fell

història de Montserrat, i, per extensió, també la de Catalunya; un anhel que es va reflectir també en la intensa tasca cultural que va portar a terme durant aquest anys la comunitat de monjos. Perquè, en efecte, en aquest moment la comunitat ja havia esdevingut el gestor directe de tot allò que tenia a veure amb el santuari-monestir, però també en tot allò referent a la singular muntanya, gràcies a la seva meditada estratègia cultural, política i social i a la seves relacions aparentment equidistants respecte a tots aquells que s'hi sentien representats en Montserrat; una estratègia que la va erigir, amb el seu abat al capdavant, com l'agent -ara ja sí- que controlava la part més important del capital simbòlic montserratí. Però malgrat l'èxit d'haver aconseguit, per fi, un projecte arquitectònic amb el que construir el Montserrat modern, aquest projecte mai es va arribar a completar degut a que la Guerra Civil Espanyola no només va aturar les obres que ja estaven marxa, sinó també -i lògicament- el desenvolupament del projecte definitiu.

El quart grup ("La muntanya màgica") és, de fet, tan sols un capítol, en el que, de manera no exhaustiva i com a digressió, amb l'objectiu d'aprofundir en l'essència d'allò que representa el procés de construcció del Montserrat modern, alguns dels principals temes analitzats en els capítols precedent es situen en paral·lel a la "La muntanya màgica" de Thomas Mann. Una obra de literatura que sintetitza i culmina de manera única tota una època de la història d'Europa, la mateixa de la que s'ocupa la tesi en els capítols precedents. Perquè, en efecte, la comparació no és banal i s'utilitza per aprofundir en alguns aspectes de la construcció simbòlica de la muntanya catalana durant les anys vint i trenta, així com durant la Guerra Civil Espanyola.

Aquesta digressió en la construcció moderna de la muntanya també s'aprofita per revisar els referents fonamentals en la seva arquitecturització moderna occidental, iniciada amb les construccions artificials que van tenir lloc en el moment fundacional de la societat i la cultura modernes; és a dir, en la Revolució Francesa. Evidenciant així que la discussió que va tenir lloc al voltant de la construcció del Montserrat modern durant els segles XIX i XX no va ser totalment aliena al context cultural i polític europeu contemporani, sinó que va ser paral·lela o en ressonant a tots ells. En aquesta breu discussió d'exemples d'arquitectura occidental posteriors a la Revolució Francesa, també es fa referència breument a aquells casos en els que Montserrat ha servit com a model arquitectònic o com a argument de projecte, i que no han estat descrits prèviament a la tesi al ser cronològicament posteriors a la Guerra Civil.

Finalment, en el cinquè i darrer grup de capítols ("*Una Nova Arquitectura? 1939-1947*"), es reprèn l'ordre cronològic i s'estudia el procés de construcció arquitectònica durant els primers anys de la dictadura franquista, en els que, evidentment, es va veure completament alterat l'equilibri de poder i d'influència. Per que el nou dictador va intentar capitalitzar el simbolisme de Montserrat i d'altres monestirs per a la seva estratègia recristianitzadora després dels excessos anticlericals de la Segona República i de la Guerra Civil. Una estratègia en la que també va jugar un paper decisiu la definició d'un gust complex basat en la valoració de l'arquitectura històrica i, alhora, en la recerca d'una "nova arquitectura" –inspirada en els models feixistes alemanys i italians- amb la construir el nou estat nacional catòlic Espanyol amb el que somiava el dictador. Un nou gust que va alterar de manera important el procés de construcció del Montserrat modern, que, just després de la Guerra Civil

through when the construction of the new façade was already in an advanced state. It was then, coinciding with the Enthronement festivities of 1947, when a turning point was produced in the concerns of the monastic community, which from that moment on became increasingly sensitive to the question of Catalan nationalism and the defence of democratic liberties. A turning point that coincided with the failed attempts at historic and artistic consolidation promoted through the contests organised to celebrate the 1947 festivities (headed by the monastic community and by the “Abbot Oliba Committee” that represented a significant proportion of contemporary Catalan society. An artistic and cultural failure that coincided with the monastery’s virtual completion in terms of its architectural construction. Indeed, at this juncture the monastery was almost entirely defined and built and the only important part pending was its façade. The political and social awakening that came about at the time of the 1947 celebration did not only mean that the façade – new but mediocre in architectural terms and destined to become outdated more or less immediately – was left unfinished but also that the concerns and efforts of the Montserrat monastic community became focused fundamentally on these social and political concerns. It put to one side the intense architectural discussion that had characterised the entire process and increasingly distanced itself from the concerns and challenges that contemporary architecture was proposing. The monastic community realised that a satisfactory outcome to the work on the new façade was nigh on impossible, as was defining anew a global project for the building ensemble. It was thus that the architectural construction of modern Montserrat came crashing against the rocks.

My proposal, therefore, is a global, transverse approach, though evidently centred on all that regards architecture, the complexity of the construction process of modern Montserrat, identifying all the *threads* that have woven the dense fabric that forms the Montserrat *carpet*; or the same thing, the *threads* that have defined and constructed the image of this *carpet*; in other words, the architecture of Montserrat. An approach, therefore, that proposes an analysis of different studies and readings of the Montserrat process. And to achieve this objective, the thesis in particular studies and analyses architectural materials, documents and projects, and also literary, religious and popular works as well as all manner of popular and historic documents that have been produced over the course of the entire process. It focuses especially on aspects of the process that have passed largely unnoticed, those that are not visible at first glance and have been ignored by previous existing studies. Because, as Navarro Baldeweg claims, these aspects often have as much or even more relevance in the definition of architecture —of modern Montserrat, in this case— that those seen with the naked eye.

encara no tenia una façana ni una imatge exterior definida. Una influència evident malgrat els intents de la comunitat de monjos per definir un simbolisme alternatiu per a la mateixa arquitectura que va proposar el règim; la mateixa que es va acabar construint a Montserrat. Però, malgrat la negociació i la competència entre uns i altres, així com l'aparent èxit de les primeres realitzacions, que semblen haver reeixit en la recerca d'un nou model, els intents per definir una nova arquitectura per a Montserrat i, sobretot, per definir un nou projecte general per a Montserrat, van fracassar quan la construcció de la nova façana ja estava força avançada. Va ser llavors, coincidint amb la celebració de les festes de l'Entronització de 1947, quan es va produir un punt d'inflexió en les preocupacions de la comunitat monàstica, que a partir d'aquell moment cada vegada va ser més sensible a la qüestió del catalanisme i de la defensa de les llibertats democràtiques. Un punt d'inflexió que va coincidir amb el fracàs dels intents de consolidació històrica i artística que es van proposar a través dels concursos que es van organitzar en motiu de les festes de l'any 1947 –i que van ser liderats per la comunitat monàstica i per la “Comissió Abat Oliba”, que representava una part molt important de la societat catalana contemporània. Un fracàs artístic i cultural que va coincidir amb el moment en que la construcció arquitectònica del monestir ja estava gairebé acabada, perquè va ser en aquest moment quan el monestir va aconseguir definir i construir –quasi totalment- l'última gran obra que mancava del procés de construcció: la seva façana. El desvetllament polític i social que es va produir a partir d'aquestes festes de 1947, no només va deixar inacabada la nova façana –de pobre qualitat arquitectònica i que gairebé immediatament va quedar antiquada- sinó que va fer que totes les preocupacions i els esforços de la comunitat montserratina es centressin fonamentalment en aquells aspectes socials i polítics. Deixant de banda així la intensa discussió arquitectònica que havia caracteritzat tot el procés, i deslligant-se cada vegada més de les preocupacions i dels reptes que s'estava plantejant l'arquitectura contemporània; de manera que, davant la impossibilitat de completar dignament les obres de la nova façana i de definir novament un projecte global per a la ordenació del conjunt d'edificis, finalment la construcció arquitectònica del Montserrat modern va naufragar.

Es proposa doncs, en definitiva, una aproximació global, transversal, encara que, evidentment, centrada en tot allò que respecta a l'arquitectura, a la complexitat del procés de construcció del Montserrat modern, identificant tots els *fil*s que han teixit el dens entramat que forma el *tapis* montserratí; o el que és el mateix, els *fil*s que han definit i construït la imatge d'aquest *tapis*; és a dir, l'arquitectura de Montserrat. Una aproximació, doncs, que proposa posar en relació els diferents estudis i lectures possibles del procés montserratí. I per aconseguir aquest objectiu, s'estudien i analitzen conjuntament materials, documents i projectes arquitectònics, però també obres literàries, cultes i populars, a més de tota mena de documents populars i de documents històrics que s'han produït al llarg de tot el procés. Interessant-se especialment pels aspectes del procés que han passat més desapercebuts, és a dir, per aquells que són més desconeguts i menys evidents, perquè no són visibles a primera vista i han estat ignorats en els estudis existents. Perquè, com afirma Navarro Baldeweg, aquests aspectes sovint tenen tanta o més rellevància en la definició de l'arquitectura -del Montserrat modern en aquest cas- que aquells que es veuen a simple vista.

Els inicis, 1844-1885

I

Els primers intents

La destrucció dels edificis de Montserrat durant la Guerra del Francès¹ (1808-1814) va marcar l'inici del període més traumàtic de la història de Montserrat. I tot i que els primers intents de restauració material i espiritual de Montserrat van començar aviat després de la seva destrucció a mans dels francesos, aquests no van reeixir per la complicada situació política del país, especialment a causa de la inestabilitat del Trienni Liberal (1820-1823) i dels efectes de la Primera Guerra Carlina (1833-1840). D'aquesta manera, doncs, aquests primers intents,² poc reeixits, van quedar truncats definitivament l'any 1836 per la desamortització de Mendizábal, que va comportar definitivament el tancament del monestir i la dissolució de la comunitat de monjos; si bé, convé precisar que el monestir no va quedar mai deshabitat, ja que hi va viure sempre el llec fra Josep Campderrós, que va fer de guarda durant els anys posteriors amb la complicitat de l'administració. (Cruselles, 1896:343) Aquest fet, però, no va poder evitar la dràstica disminució de les abans nombroses peregrinacions de fidels que pujaven a peu la muntanya per venerar la santa imatge.

Però la desamortització ben aviat va provocar al govern més maldecaps dels previstos. Si la operació havia de servir per sanejar les pobres arques estatals, aquest objectiu no va ser aconseguit degut a que la venda de les propietats eclesiàstiques va resultar un procés llarg i complicat, de manera que durant un bon temps els edificis desamortitzats –especialment els més valuosos- van restar en mans estatals. Un dels problemes que ràpidament va sorgir al govern espanyol va ser la conservació d'aquests immobles, ja que molts edificis van patir greus destruccions durant la crema de convents de l'estiu de 1835 i necessitaven reparacions urgents. A la dificultat d'aquesta situació, creada en part per la falta de

1. Montserrat va ser escenari d'algunes batalles degut a la declaració de la muntanya i el monestir com a *Plaza de Armas*. La declaració la fer la *Junta Superior de Cataluña*, durant la reunió del 20 de maig de 1811, quan va decidir traslladar-hi la seva seu. Sobre aquest tema veure Altès (1992:173).

2. Destaca especialment el projecte de reconstrucció neoclàssic d'Antoni Cellés i Azcona. Convindria estudiar en detall la relació d'aquest projecte amb les làmines sobre Montserrat publicades l'any 1806 –abans de la destrucció de la Guerra del Francès- per Alexandre de Laborde; ja que, com constata Francesc Xavier Altès (1992:184-191) existeix una harmonia entre la restauració dirigida per Cellés i el gravat interior del temple publicat al *Viatge pintoresc de Laborde*.

previsió, es va sumar també la insensibilitat per a la valoració de la importància artística o històrica que podia tenir aquest patrimoni, per què, en aquells anys, el gust per les arquitectures medievals que va desenvolupar el romanticisme encara no estava massa desenvolupat, i el gust artístic valorat socialment i oficialment encara estava definit per cànons més aviat clàssics. Aquestes circumstàncies encara es van agreujar més degut a la inestable situació política del país i la evident manca de recursos per fer viable qualsevol política de conservació de monuments. Tot i així l'any 1837 es va arribar a crear tímidament la *Comisión científica y artística*, formada per un grup reduït d'experts que tenien la missió d'elaborar un inventari general de tots els objectes científics i artístics que mereixessin ser conservats; però que a la pràctica, i al no tenir finançament, es va mostrar totalment inoperant. (Ganau, 1997:27)

La situació no va canviar ni durant els anys següents ni durant la regència progressista del general Espartero (1841-1843) que va provocar l'exili de Maria Cristina (que abans de donar suport a un govern progressista, va dimitir i va marxar a l'exili). A partir d'aquest moment, les tensions entre progressistes i moderats van anar en augment fins que al maig de 1843 es va iniciar a Reus un pronunciament contra Espartero. El pronunciament va ser aprofitat pels moderats, que -encapçalats per Narváez i O'Donnell- van provocar la dimissió i l'exili a Anglaterra d'Espartero. En aquesta situació, i amb l'objectiu d'evitar una tercera regència, les Corts van decidir avançar la majoria d'edat d'Isabel II i la van proclamar reina als tretze anys. Aquest fet va propiciar també el retorn a Espanya de la seva mare, l'anterior reina regent Maria Cristina.

Quan els moderats del general Narváez van arribar al poder, van portar a terme tota una sèrie de mesures proteccionistes amb el patrimoni, la més important de les quals va ser la creació de les *Comisiones Provinciales de Monumentos*, que substituïren les primeres comissions del 1837. Però el model organitzatiu d'aquestes noves comissions contenia tres problemes que mai van solucionar-se i que van ser els causants de la seva ineficàcia: el primer va ser la manca de capacitat executiva (eren definides com a òrgans purament consultius); el segon va ser el fet que els membres integrants de les comissions no rebien cap sou, eren considerats "administració honoraria", i per tant la seva implicació i dedicació a la feina normalment va ser baixa; i el tercer factor, doble, va ser la complicada burocràcia interna i la seva nul·la capacitat econòmica per portar a terme ni tan sols petites reparacions. (Ganau, 1997: 32) Tot i així, el que ens interessa subratllar d'aquests organismes, és que en la seva creació, com precisa encertadament Joan Ganau (1997:28),

“a més del contrapunt conservacionista a la desamortització, cal veure-hi la nova sensibilitat sorgida amb el Romanticisme de creixent valoració de la història, de les restes d'un passat nacional que calia recuperar i conservar, i d'admiració cap a l'arquitectura medieval. [...] demandes culturals que eren comunes a tota Europa, com ho demostra el fet que, aproximadament en ales mateixes dates, la majoria de països creessin organismes similars.”

Una consideració al voltant del romanticisme que va ser de gran importància per a la construcció del Montserrat modern –tornarem més endavant sobre aquest tema. Tot i que, Montserrat –com tants d'altres monuments- va restar completament al marge de l'activitat d'aquestes comissions



Fig. 1. A la dreta, estampa de la Mare de Déu de Montserrat, 1626 (Laplana, 1995:). Els altres són els gravats de Laborde; la millor documentació que s'ha conservat del Montserrat previ a la destrucció napoleònica (Laborde, 1806).





Fig. 2. Algunes representacions de Montserrat i de l'arquitectura del monestir prèvies al segle XIX, abans de la destrucció napoleònica (Laplana, 1995).

tan burocràtiques i poc eficaces. Per que, aquestes comissions, es van centrar en els edificis d'un indiscutible gran valor artístic. I, evidentment, Montserrat no era un d'aquests casos; de fet, tampoc ho hagués sigut ni el cas que no hagués presentat l'estat de devastació en què es trobava. Un estat tan destruït, que Elies Rogent el va descriure d'aquesta manera a les seves *Memòries*:

“Describir como encontramos el monasterio [de Montserrat] el dia de la fiesta patronal del año 1841 [aquell any Rogent era un jove estudiant], es cosa que me entristece al recordarlo. No era el cuadro de horrores que tres días antes habíamos visto en Moyá, significando la fiereza de nuestras luchas fatricidas. Era más honda la representación. Significaba que los catalanes habían perdido sus creencias, sus tradiciones, que la Virgen de Montserrat había dejado de ser patrona de Cataluña, que sus altares y su culto tradicional no existía, los monjes habían abandonado aquella Santa Morada, la milagrosa imagen había desaparecido, ya no existían aquellos santos ermitaños encastillados en los picos más altos y agrestes de la Tebaida catalana para cantar las glorias de María y confieso ingenuamente, no recuerdo lo que vi, solamente recuerdo



que la puerta mayor de la iglesia estaba tapiada, que para llegar a la misma (iglesia) entrando por el postigo más elevado inmediato al estanque de los Apóstoles por descenso llegamos a la nave mayor. La parte conventual era una zahurda, las obras más preciadas de pasados siglos estaban abandonadas. Lo he considerado siempre como una ilusión muerta en flor, y juré no volver a Montserrat sin que precediera alguna obra de expiación.” (Rogent citat per Hereu, 1990:49-51)

Però convé no prendre's al peu de la lletra tot el text i recordar que aquest va ser escrit per Rogent al final de la seva vida -a partir de l'any 1881. I que el text, es refereix a records de joventut, que van tenir lloc molts anys abans; pel que segurament s'hi barregen records reals amb imatges manllevades d'altres escrits posteriors a 1841 -quan realment va realitzar la visita que ens explica. Per que, en efecte, quan Rogent va escriure les seves memòries, la construcció del Montserrat modern ja estava en marxa i tant la seva imatge com el seu imaginari eren molt diferents de com eren el 1844. Però no anem massa ràpid.



Fig. 3. Diferents gravats que representen la batalla amb els francesos a Montserrat; alguns d'ells prenen com a base els de Laborde.



Fig. 4. Altres gravats de la les batalles. I, a sota, a l'esquerra, un dels gravats de Laborde; a la dreta, la batalla idealitzada en cromos de nens dels anys seixanta del segle XX (Col·lecció Garcia Fuentes).



ELS PRIMERS PROBLEMES DE LA RECONSTRUCCIÓ

Encara que el monestir va quedar clausurat després de la desamortització, a partir del final de la primera guerra carlina (1833-1840) les peregrinacions a Montserrat van tornar a renéixer; i el culte al cambril es va reprendre “clandestinament” amb una petita còpia de la imatge encarregada expressament per fra Josep Campderrós. (Muns y Serriña, 1855:50) Ni les destruccions bèl·liques ni la desamortització van aconseguir extingir la devoció dels tradicionals pelegrins. Degut a aquest context de latent desig popular per tornar a venerar la imatge de la Mare de Déu, les principals autoritats polítiques de Barcelona van demanar oficialment a la reina regent Maria Cristina que permetés recuperar el culte a Montserrat. (Altés, 1992:194) D'aquesta manera, i malgrat que la legislació civil s'oposava a la reobertura de qualsevol santuari, l'any 1844, d'acord amb el desig de la reina mare Maria Cristina es va permetre l'obertura de l'església i el monestir de Montserrat, així com el retorn de la imatge; per que, quan la comunitat va abandonar el santuari obligada per la desamortització va amagar-la amb la finalitat de protegir-la. (Altés, 1992: 193-194)

Segurament la idea de reobrir el santuari sota la protecció de la família reial va resultar la opció més segura. I no ens ha de semblar estranya la facilitat amb la que es va aconseguir aquesta reobertura, ja que al llarg de la història de Montserrat tots els reis que havia tingut el Principat i Espanya havien demostrat sempre grans mostres de generositat envers el monestir, i molts d'ells fins i tot el van arribar a visitar. A més a més, la reobertura del santuari també es podria interpretar com un gest del govern moderat de Narváez amb l'objectiu de pacificar i millorar les relacions del país -tant les interiors com les exteriors. Així, el nou govern degué trobar en la reobertura de Montserrat la manera d'ajudar a aconseguir el poble i alhora de millorar les relacions amb el Vaticà de cara a fer possible el concordat de 1851.

Aconseguit el permís reial, i amb l'objectiu de reobrir el santuari, el bisbe de Barcelona-a qui va recaure la responsabilitat d'executar l'ordre de la reina³ - es va posar en contacte amb l'últim abat del monestir, el P. Josep Blanch, que llavors residia exiliat a Palerm. Les gestions van ser positives, i finalment el 7 de setembre de 1844 l'abat Blanch va col·locar novament la imatge al seu tron. Però malgrat els intents d'aconseguir

“la restauració del monestir i la cessió de l'església, el monestir i la muntanya, s'hagué d'aconseguir amb una situació més precària: jurídicament el monestir es va convertir en una parròquia, l'abat en un ecònom, i els seus companys en coadjutors, teòricament simples sacerdots, que no podien vestir l'hàbit monàstic ni presentar-se com a benedictins.” (Massot, 1979:10)

Per aquest motiu, els primers esforços de l'abat Blanch van estar encaminats a intentar aconseguir

3. Per nomenament del reial decret, tot i que el santuari era jurisdicció del bisbat de Vic, l'encarregat de prendre la seva possessió jurídica va ser el bisbe de Barcelona (Massot, 1979).



Fig. 5. Imatge de la destrucció dels edificis del Montserrat antic publicada a la "Història de Catalunya" de Víctor Balaguer, 1863 (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 6. La destrucció dels edificis en cromos i còmics del segle XX -alguns, com per exemple el de l'esquerra, amb anacronismes importants, com la inclusió del cambriol de Villar (Col·lecció Garcia Fuentes).

el reconeixement oficial de la comunitat i del monestir.⁴ Fent que les millores materials fossin de moment tan sols adobs d'emergència per fer possible la incipient vida monàstica i sobretot per reobrir el culte a l'església i acollir els peregrins que novament començaven a pujar a Montserrat. La feina a fer va ser intensa en aquest sentit, només cal recordar la descripció del jove Rogent, o les descripcions que el mateix P. Abat Muntadas va escriure a la seva història –publicada, com veurem, l'any 1871- en la que precisa com a la seva arribada a Montserrat –l'any 1844- va dormir sobre un munt de palla “en el actual Refectorio, que en aquellos días era un lugar en ruinas.”

La tasca que tenia al davant el president de Montserrat era d'allò més difícil: no només havia d'aconseguir consolidar la comunitat monàstica, sinó que també havia d'assegurar el futur del santuari revitalitzant les peregrinacions i reconstruint materialment un conjunt d'edificacions d'una dimensió immensa que es trobava totalment destruït. Durant els primers anys es van realitzar tot un seguit de petites obres i millores amb la finalitat d'habilitar algunes dependències que fessin possible la vida quotidiana de la comunitat entre el conjunt de runes. Aquests petits adobs també es van estendre a l'església⁵ –per reprendre el culte amb tot l'esplendor que fos possible- i a l'arranjament d'algunes habitacions que permetessin acollir els primers pelegrins. El procés general, tant de reconstrucció material com de consolidació de precari, envellit i petit grup de religiosos va avançar molt lentament durant aquets anys, no només per la complicada situació del país, sinó també per la situació del mateix santuari. La vida en el Montserrat d'aquells anys no podia somiar en grans projectes, sinó que havia de solucionar molts altres problemes que, tot i ser de petit abast, resultaven elementals per permetre la vida entre les runes. Una situació que encara es va agreujar més durant la Guerra dels matines (1847-1849) quan no només les peregrinacions van disminuir considerablement, sinó també l'activitat rectora; en un primer moment degut a la guerra, evidentment; però poc després per la mort del president Blanch l'any 1852. Aquestes circumstàncies, afegides a les dificultats –tan econòmiques, com polítiques i socials- en què es trobava la comunitat, no van permetre pensar en grans projectes d'arquitectura que segurament es veien com un somni llunyà. El successors de Blanch, els presidents Ramir Torrents i Ignasi Corrons –tots dos d'edats avançades- encara que van intentar continuar la tasca engegada per Blanch ràpidament van desanimar-se. No van haver-hi canvis significatius fins que el president Corrons va ser substituït l'any 1855 per un jove monjo, el futur abat Muntadas, el veritable reconstructor del monestir a tots els nivells.

En efecte, les gestions constants i el caràcter incansable⁶ del futur abat Muntadas van aconseguir

4. Va ser el successor de l'abat Blanch, el P.Miquel Muntadas (Abat des de la mort de Blanch l'any 1852 fins l'any 1885) qui va aconseguir el reconeixement de la insegura comunitat, que va arribar amb la unió d'aquesta a la Província de Subiaco (1863), ja que totes les congregacions espanyoles (inclosa la de Valladolid, a la que va pertànyer Montserrat) van desaparèixer durant la desamortització. (Per una explicació detallada veure Massot, 1979: 11-25).

5. El 1844 l'església ja estava totalment coberta de nou, ja que aquesta tasca va ser realitzada just després de la destrucció, i abans de la desamortització (veure Altés, 1992: 177-191)

6. En aquells anys el grup de monjos –legalment encara no eren no tenien permís per a constituir-se com a comunitat monàstica- era molt petit i la seva mitjana d'edat força avançada; Muntadas no només era dels més joves del grup, sinó sens dubte també el més enèrgic.



Fig. 6. Montserrat després de la destrucció en diferents gravats de Langlois, 1830; el monestir es va convertir en el lloc romàntic per excel·lència: runes, boira, natura singular, llegendes, bandolers i guerres, entre d'altres. Convé notar les diferències i contradiccions entre els diferents gravats.



ràpidament petites rentes per al monestir que van facilitar aquests treballs. (Massot, 1979:11-25) Petites intervencions que es decidien directament des del monestir, sense cap supervisió ni controls externs. Així, per exemple, l'any 1852 es va decidir estucar en policromia les parets del presbiteri; una intervenció que no deuria ser massa bona, ja que es va crear una petita polèmica en la que va intervenir l' Acadèmia de Belles Arts de Barcelona queixant-se tant al president de la comunitat de Montserrat i als bisbes de Barcelona i de Vic –ja que entre ambdós bisbat estava dividit l'emplaçament del monestir. Segons el parer de l'Acadèmia, s'estava pintant l'església del santuari “de un modo que repugna á cuantas personas visitan aquel sagrado templo, dando al propio tiempo tanto á nacionales como á estrangeros una pobre idea de sus autores y de los que lo permiten.”⁷

No és estrany doncs, que després d'aquests fets la comunitat de Montserrat entengués que, donat el caràcter públic dels edificis i la creixent aflluència de visitants, abans d'actuar era convenient assessorar-se i cerca d'obtenir l'aprovació de l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona, delegada de l'Acadèmia de San Fernando de Madrid; la mateixa entitat que també gestionava la “Comisión provincial de monumentos.”

ELS PRIMERS PROJECTES

D'entre totes aquestes petites intervencions que van comportar obres, la més valenta va ser, sens dubte, la decisió que van prendre el president Blanch i el grup de religiosos de reobrir l'escolania. Una decisió lògica, ja que per al petit grup de religiosos, l'antiga escolania de nens cantaires havia esdevingut un tret característic de Montserrat que calia recuperar i que es considerava necessària per a la revitalització del santuari i per a la seva consolidació. I així va aparèixer la necessitat d'arranjar el seu antic edifici. Però, davant l'abast de les obres –probablement les més grans que s'havien d'afrontar des de 1844- i el greu estat que presentava l'edifici, es va plantejar el dilema de valorar si era millor reformar l'edifici existent, o bé construir-ne un de nou. El principal problema era l'econòmic; però malgrat aquesta circumstància, el projecte va tirar endavant, encara que lentament, gràcies a l'aportació de l'arquitecte Joan Vila i Geliu, que va oferir els seus serveis de manera gratuïta. Però, tot i aquest avantatge, realment va existir una veritable preocupació per escollir la solució més adient al dilema; així ho explica el mateix Muntadas:

“Hasta el local peculiar para la escolania espantaba, y se consultaba si en conciencia podria Montserrat reinstalar en él el colegio y hacer que viviéran allá los niños.

Habia junto á este deteriorado, un principio de otro edificio sólido y comenzado de planta y con plán á últimos del siglo pasado [...] y Montserrat consultaba a arquitectos, y cotejaba las expensas necesarias para la reparación del edificio existente con las de la habilitacion de una parte del nuevo, y sacaba en consecuencia que lo mas prudente, lo mas equitativo y lo mas seguro, era optar por la prosecución del edificio empezado, y derribo del existente.

Pero al concluir las sesiones de sus consultas, á pesar de la unanimidad de pareceres,

7. Expedient 20.28 de l'Arxiu de la RABASJ. Informes de l'Acadèmia de Belles Arts al president Corrons, datats el 12 i 25 de setembre de 1852.

quedaba siempre en pié la mayor de las dificultades: la falta de recursos. [...] Coteja el Monasterio los presupuestos de las dos obras [...] y se decide por el nuevo. Pero...¿y recursos?” (Muntadas, 1867:373)

No seria agosarat pensar que la valoració de reformar un edifici o construir-ne un de nou en el cas de l'escolania, en realitat tingués la voluntat d'anar més enllà d'aquest problema concret, i que aquestes reflexions també servissin per valorar l'actitud amb que s'havia d'afrontar la nova construcció de tot el conjunt, especialment pel que feia a les poques preexistències que s'havien conservat. I, com en el cas de l'escolania, és precisament el moment en que es va plantejar aquesta qüestió quan es va reobrir una antiga dilema al voltant del criteri amb què s'havien de projectar les obres de reforma i millora del santuari-monestir. Una antiga discussió particular del cas de Montserrat que ara, a la meitat del segle XIX, ja no només remetia tan sols a la seva pròpia història, sinó també al debat europeu que havia encetat el romanticisme i que en aquells anys es començava a intensificar al voltant dels diferents posicionaments alhora d'intervenir en els edificis històrics; el quals podem simplificar en la coneguda dialèctica entre les idees de Viollet-le-Duc i les de John Ruskin. Una problemàtica estretament lligada a la definició moderna del concepte de patrimoni, a la promulgació de les primeres lleis per a la seva protecció, i a la creació de les comissions de monuments, així com a la definició de les primeres teories de la conservació i preservació de monuments. Una preocupació que va néixer conjuntament amb els estats europeus moderns, com un element fonamental en els complexos processos de construcció de la identitat i memòria nacionals que el romanticisme va impulsar arreu d'Europa. Però, a diferència del debat romàntic d'aquests casos, en els que els monuments conservats -i restaurats o reconstruïts- s'entien com a mostres d'un passat esplendorós en un present -sovint decadent-, en el cas montserratí el dilema que es va plantejar inicialment, si fem cas del to de les paraules de Muntadas, es va plantejar només en termes de racionalitat econòmica i constructiva. I, per tant, en el seu inici aquesta va ser una discussió totalment desapaixonada degut al fet que les runes montserratines no posseïen pràcticament cap valor d'acord amb l'enteniment dels seus contemporanis, ni històric ni artístic -i podríem afegir, ni tan sols sentimental. Una situació que, com veurem, va canviar al cap de molt poc temps com a conseqüència de la influència que les discussions contemporànies en altres països i aquests ideals romàntics del nord d'Europa van tenir sobre els primers romàntics catalans.

LA RECUPERACIÓ D'UN ANTIC DILEMA

La discussió al voltant d'aquests primers projectes va reobrir un dilema de la història montserratina que semblava superat. Un dilema que tenia a veure directament amb la construcció de l'antic Montserrat, i que va marcar profundament la seva història; fins a l'extrem de condicionar també la construcció del Montserrat modern. Per que, l'origen d'aquest dilema es troba precisament en la singularitat de la mateixa història de Montserrat.

Quan, en el segle IX, el santuari-monestir de Montserrat va ser fundat sobre l'antiga ermita de Santa Maria, aquesta ocupava el petit turó natural definit entre el torrent de l'escala dreta i el torrent

de l'església.⁸ A partir d'aquest primer nucli, el santuari-monestir es va anar ampliant successivament mitjançant l'addició de diferents claustres flanquejats d'edificis destinats a l'assistència dels pelegrins i a la creixent comunitat; i, d'aquesta manera, progressivament va acabar terraplenant el torrent de l'escala dreta. Es van edificar també altres edificis auxiliars sobre les faixes que permetia la topografia de l'altre costat oest del torrent. Primerament en la faixa més propera a la muntanya, i posteriorment en una segona faixa paral·lela a la primera però a una cota inferior. Així, a partir del creixement de l'edificació nuclear de l'antiga ermita on es conservava la imatge de la Mare de Déu, es va definir l'antic cenobi medieval. Però, quan a mitjans del segle XV, el santuari-monestir va arribar al límit possible d'addicions, i va necessitar resoldre el problema de la falta d'espai per acollir els pelegrins en condicions dignes –tant a les habitacions com a la mateixa església– després d'una llarga discussió en la que es van valorar diferents projectes i solucions (Muntadas, 1867) es va considerar que el monestir existent no podia millorar-se més i que calia emprendre la construcció d'un de nou. D'aquesta manera, davant la falta de terreny pla i apte per construir-hi el nou monestir es va optar per construir –sota els auspicis de Felip II– un gran terraplè sobre el torrent avui anomenat “de l'església” –situat, evidentment, sota l'església actual, però que en aquell moment es trobava darrera del monestir medieval, entre aquest i l'ermita de Sant Iscle. La primera pedra d'aquesta gran plataforma, sobre la que s'havia d'aixecar el nou monestir, va ser posada l'any 1489 (Gusi, 1936:37) amb l'inici de la construcció del gran mur de contenció que la delimita –de prop de 10 metres d'alçada en la part més alta, i de 3,5 metres de gruix– el mateix que podem veure encara avui sota l'actual església.

Encara que pugi semblar un fet anecdòtic, la construcció d'aquesta gran plataforma va plantejar el que al segle XIX va ser una de les tensions que van fer dubtar més durant la construcció del Montserrat modern. Per que, la construcció d'aquesta gran plataforma artificial al segle XV es va aixecar d'acord amb uns eixos diferents dels que seguien les antigues edificacions medievals; ja que es considerava que aquelles s'haurien d'haver enderrocades després de la construcció del nou santuari-monestir, i els nous eixos haurien d'haver permès aixecar, d'acord amb els ideals arquitectònics del segle XV, un edifici més gran i monumental que els petits edificis medievals. Però aquest mai es va arribar a construir totalment, degut a que la dificultat de construcció de la gran plataforma sobre la que aquest s'havia d'aixecar va sobrepassar llargament el pressupost; fet que va provocar que durant anys la gran plataforma quedés buida a l'esperava rebre la nova i monumental construcció que havia de permetre absorbir el gran nombre de pelegrins que rebia el santuari. Creant-se d'aquesta manera una tensió entre l'arquitectura de l'edat mitjana i la pròpia de la planificació d'un gran monestir del segle XVI, també centre de pelegrinatge, projectat sobre una gran terraplenat artificial. Aquesta tensió entre una construcció medieval més pintoresca, o romàntica, i una construcció monumental va assolir la seva màxima intensitat a finals del s. XIX i especialment durant les gran obres del segle XX, esdevenint el veritable element dialèctic, o més precisament, com veurem, el veritable problema, de tots els projectes de que va ser objecte el monestir.

8. La descripció de la fundació i evolució del monestir medieval està esbossada als apunts inèdits d'història de l'art del P. Gusi, i també en alguns croquis del P. Martí Canyís conservats a l'AAMM. Tots dos van transcriure part de la tradició oral de la història del monestir. Segurament els apunts del P. Gusi van ser supervisats i assessorats pel seu amic íntim J. Puig i Cadafalch, com demostren algunes de les notes que hi figuren.

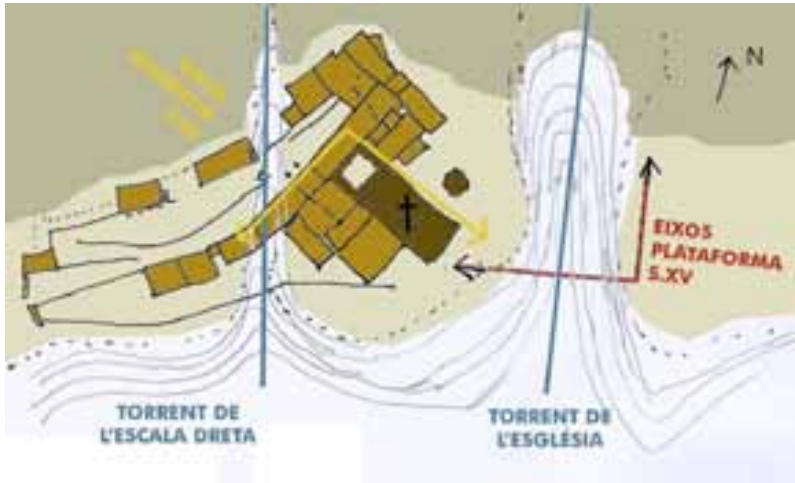
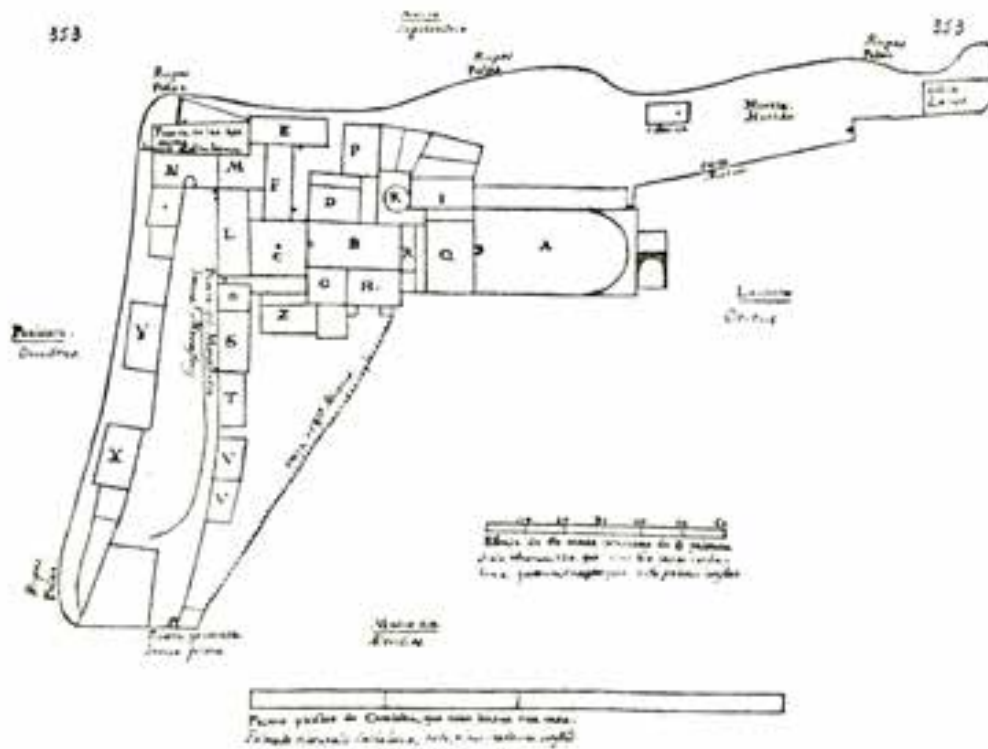


Fig. 7. Esquema del santuari-monestir abans del segle XV (Garcia Fuentes).



Fig. 8. Al costat, esquema del santuari-monestir després de la construcció de la nova plataforma i de l'església nova el segle XV. El conjunt representat és, aproximadament, el que va ser completament destruït per les tropes de Napoleó l'any 1811 (Garcia Fuentes).

A sota, plànol esquemàtic del santuari monestir antic conservat a la Biblioteca Nacional de París, publicat a "Analecta Montserratensia" l'any 1919 (Biblioteca de Catalunya).



Plànol del Monestir de Montserrat, fet després el 1700. — Bibl. Naz. París: ms. esp. 121, fol. 333.



Fig. 9. Diferents gravats de l'evolució del santuari-monestir antic -anterior a la destrucció napoleònica- publicats a la història de Montserrat de Muntadas, 1867 (Col·lecció Garcia Fuentes).

Efectivament, la destrucció napoleònica de 1811 i 1812 va sobrevenir en el moment en què el nou monestir encara estava a mig construir i l'antic ja començava a ser enderrocat per obrir pas a la nova construcció monumental pròpia dels enginyers militars del segle XVIII. Aquest fet va provocar que les runes resultants corresponguessin a ambdós edificis, tant diferents entre ells –l'antic i medieval, d'una banda, i de l'altra, el nou i monumental. Malgrat els frustrats intents de reconstruir Montserrat després d'aquesta destrucció, el més reeixit dels quals va ser el de Cellés -o Cellers- de l'any 1829, en que es va acabar de consolidar l'església, la situació de runa no només es va consolidar, sinó que es va agreujar entre els anys de la desamortització i 1844, fent que la situació arquitectònica general del monestir als anys quaranta i cinquanta del segle XIX fos semblant a la del monestir destruït a començament de segle. Però en aquest moment, i a diferència dels anys en que Cellés va dibuixar i construir parcialment el seu projecte de reconstrucció de l'església, el gust romàntic es començava a estendre d'una manera més general entre la societat catalana contemporània. Un gust que revaloritza i exalta la valoració sentimental de les runes, i que trobava a Montserrat un terreny ben adobat per al seu conreu.

Aquest dilema, però, encara es va veure agreujat per un altre problema: la impossibilitat de reconstruir el monestir tal i com era abans de la seva destrucció degut a la falta de documentació adequada. Per motius evidents de solidesa estructural i arquitectònica, tant l'església nova com l'obra dels enginyers militars van resistir l'envestida de destrucció napoleònica millor que les fràgils restes medievals. D'aquesta manera, de les antigues parts medievals, només van sobreviure una de les ales de l'antic claustre gòtic i l'antiga portalada de l'església medieval; però també múltiples i abundants representacions a través dels segles del conjunt dels edificis que acompanyaven la iconografia de la Mare de Déu; així com petits gravats que acompanyaven alguns llibres. Però malgrat l'elevat nombre de representacions, aquestes –ni individualment ni en el seu conjunt- no permetien extreure'n la informació suficient per conèixer amb exactitud com havia sigut el monestir abans de la seva destrucció. I encara menys, la suficient com per permetre la seva reconstrucció. La dimensió d'aquest problema, ens el dóna l'examen dels gravats de Montserrat que Laborde va publicar al seu "Voyage...". Aquests constitueixen la documentació més acurada que se conserva del Montserrat antic; però són clarament una documentació parcial i molt limitada per a la complexitat i heterogeneïtat del Montserrat antic, que lluny de respondre a un edifici canònic que pogués permetre la seva reconstrucció a partir d'uns pocs elements i d'una gramàtica arquitectònica coneguda, estava format per una gran quantitat de volums i d'arquitectures de pobre qualitat construïdes progressivament a través dels segles, i a partir de diferents arquitectures; i, encara, aquestes edificacions patien un procés de profunda renovació en el moment de la seva destrucció. Una dificultat important per reconstruir amb exactitud, ni que fos sobre el paper, el Montserrat antic, a la que s'afegia el dilema al que acabem de fer referència al voltant de les dues arquitectures diferents. Un dilema que en el segle XIX no es va entendre només en termes pràctics i objectivables, sinó també en termes morals i subjectius. Un canvi de valoració que va ser conseqüència directa de la valoració romàntica i literària de les runes; que, a la seva vegada, també estava relacionada amb la valoració moral dels estils arquitectònics que era tan habitual llavors, conseqüència de les teories contemporànies del

caràcter que es van iniciar en el segle XVIII i que encara eren plenament vigents. Aquestes, com la visió romàntica de les runes, establia un sistema d'associació de valors a les formes arquitectòniques i als estils, no només cultural sinó també moral; fent possible una lectura marcadament ideològica dels espais, dels estils i fins i tot de la decoració (veure, per exemple, Watkin, 1977, 2001). Es va definir d'aquesta manera una nova valoració de les arquitectures i de les runes existents, així com un nou criteri d'intervenció i de manipulació d'aquestes; en definitiva, una nova construcció cultural i ideològica que, com veurem, quan es va difondre a Catalunya i Espanya també va alterar la valoració d'algunes de les runes que formaven part del destruït monestir-santuari de Montserrat. Però no anem massa ràpid.

SOBRE EL PROJECTE DE VILA I GELIU

A més de plantejar el projecte de l'escolania, Vila i Geliu també va proposar paral·lelament una nova proposta de façana per al monestir. Encetant així un altre debat importantíssim que no es va arribar a resoldre fins a ben entrar el segle XX: el de quina havia de ser la façana de Montserrat; és a dir, el de quina havia de ser la seva imatge, en definitiva, el de què havia de ser Montserrat. Per què, el monestir-santuari, en aquells anys, era poc més que una gran massa amorfa, sense cap element singularitzador de la seva volumetria exterior. El resultat de l'obra inacabada dels militars sumada a la destrucció de la guerra del Francès. Un Montserrat "sense rostre". Una qüestió fonamental per al procés de construcció del Montserrat modern que, com veurem, va assolir la seva intensitat màxima amb les propostes del segle XX.

Però amb el seu projecte de façana,⁹ Vila i Geliu també va reobrir definitivament la tensió entre els dos eixos; és a dir, entre les dues alineacions i els dos conjunts d'edificacions en els que, com acabem de veure, es podia estructurar la complicada massa de runes i espais que formava el monestir-santuari en aquells anys. Dos eixos que podem anomenar respectivament, "eix monumental", per a les monumentals edificacions dels segles XV a XVIII orientades segons uns eixos paral·lels a les corbes de nivell de la muntanya; i, d'altra banda, "eix romàntic" per a aquelles edificacions medievals, de menor volumetria que les de l'altre eix, i que són fonamentalment les escasses restes de l'antic claustres gòtic i la portalada medieval contigua a aquest; ruïnes d'uns edificis que, a diferència d'aquells monumentals aixecats entre els segles XV i XVIII, es van aixecar d'acord amb uns eixos orientats de manera perpendicular a la muntanya.

Davant d'aquest dilema d'eixos, Vila i Geliu va proposar una nova façana molt simple d'acord amb el patró de l'arquitectura dels enginyers militars. Una solució evident, ja que el projecte no feia més que convertir en façana el que era un mur inacabat del claustres a mig construir. Una nova façana que, per tant, seguia el caràcter sever dels edificis construïts pels enginyers militars. Totalment austera, i sense cap concessió a l'ornament; com una simple repetició de finestres. Però una simplicitat que ens permet llegir entre línies quin era el seu posicionament davant la tensió entre l'eix romàntic i l'eix monumental. Per que, en efecte, Vila i Geliu es va posicionar clarament en l'eix monumental,

9. El projecte d'Escolania i de façana de Joan Vila i Geliu es conserva a l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, registre 137.

fins al punt que ni tan sols va dibuixar les preexistències del claustre i la portalada medieval; de fet, probablement fins i tot preveia el seu enderroc, ja que, el projecte també semblava preveure la continuació del projecte dels enginyers militars, tal i com delata el fet que la proposta de façana deixés dos panys de paret cecs als laterals. Uns panys que, sens dubte, estaven destinats a permetre la futura construcció d'un segon atri –d'acord amb el que estava previst al projecte original de Monfar-Cermeño.¹⁰

El projecte de Vila i Geliu, doncs, no només va ser el primer projecte que es va realitzar després de la reobertura del santuari l'any 1844. sinó que també va ser el primer projecte que es va dibuixar després de la creació de les “Comisiones Provinciales de Monumentos” i que es va sotmetre a l'aprovació de l'Acadèmia; que el va aprovar a la junta del 7 de maig de 1854.¹¹ Però en el seguiment d'aquest tràmit d'aprovació, des de l'enviament dels esborranys fins a l'aprovació del projecte definitiu, podem llegir un canvi de valoració prou important. Quan Vila i Geliu presenta la seva proposta a l'Acadèmia el 4 de març de 1854 adjunta al projecte una petita explicació, on precisa que:

“Habiendo sido llamado por el R.P. Ignacio Corrons [...] para formar unos planos de un edificio destinado a escolania y para construir una fachada en lugar de una pared que está amenazando peligro por estar llena de grietas [es refereix a la llavors inexistent façana del monestir] remito a V.S. los borradores de dichos planos. [...] en cuanto á las fachadas es preciso seguir el mismo caracter que el restante de los edificios.”¹²

Com el mateix Vila i Geliu afirma en aquest escrit, doncs, la seva proposta de façana segueix el caràcter i el model de l'arquitectura militar; la qual, si bé és més pròpia d'una caserna que d'un recinte religiós, és del gust neoclàssic -oficial- de l'Acadèmia, com ho demostra el fet que –en un primer moment- els esborranys van ser aprovats sense cap objecció pel més mínim detall.¹³ Així doncs, no trobem ni en aquests escrits ni en aquest procés cap esment a les ruïnes de l'antic claustre gòtic o a les de l'antiga portalada de l'església medieval. Ruïnes que eren, al capdavall, les úniques restes històriques de cert valor –relatiu, si volem- del Montserrat antic, i que estaven situades immediatament al costat de la façana del monestir. Ruïnes totalment oblidades en el projecte de Vila i Geliu.

Però de seguida es va introduir un correcció al respecte: quan Corrons escriu a l'Acadèmia el 30 d'abril de 1854 per “suplicar” que “le conceda el correspondiente permiso para realizarlo [les obres de l'escolania i la nova façana]”¹⁴, ara la resposta dels acadèmics a Corrons és la següent:

“En su visita la sección [d'arquitectura de l' Acadèmia] opina [...] aprobar los mencionados planos, entendido lo que se expone en la solicitud de que se ha hecho merito, encargando á dicho Sr. Presidente del Monasterio de Nuestra Sra.

10. Aquest projecte també es conserva a l'Arxiu Històric del COAC

11. Expedient 209.19 de l'Arxiu de la RABASJ. Expedient intervenció de Joan Vila i Geliu a Montserrat.

12. Expedient 209.19 de l'Arxiu de la RABASJ. Petició del 4 de març de 1854.

13. Expedient 209.19 de l'Arxiu de la RABASJ. Resposta del 15 de març de 1854.

14. Expedient 209.19 de l'Arxiu de la RABASJ. Carta del 30 d'abril de 1854 al President de l' Acadèmia.



Fig. 10. El conjunt dels edificis arruïnats l'any 1868 (Arxiu fotogràfic de Montserrat).



Fig. 11. A la dreta: a dalt, pintura d'Arraut representant l'antiga escolania; a sota, la nova escolania construïda per Vila i Geliu (Arxiu fotogràfic de Montserrat).



Fig. 12. Detall d'un gravat posterior a la intervenció de Vila i Geliu on es representa la nova escolania ampliada. L'edifici va ser ampliat successivament perllongant la seva crugia en diferents ocasions durant els anys següents (Arxiu fotogràfic de Montserrat).



de Montserrat la conservación de los venerables restos artísticos é históricos que quedan del antiguo monasterio [sens dubte es refereix a l'ala del claustre gòtic que encara es conservava i a la portalada medieval] en los terminos prevenidos con real orden des de mayo 1850. [... I conclou:] Esto sin embargo, podrá resolver lo que se crea mas acertado”.¹⁵

És important el canvi de criteri que s'introdueix en aquesta resolució, no només pel que comporta, sinó també per la valoració que es fa de les “restes venerables”. És a dir, que tot i que s'aprova el projecte de gust “acadèmic” de Vila i Geliu, s'alerta del valor d'unes restes “venerables” –allò que fins ara es consideraven “runes” sense cap valor- i s'insta al President Corrons que en tingui cura. D'aquesta manera es va iniciar la tensió entre la ruïna romàntica i la construcció monumental, o el que és el mateix, la tensió entre els eixos “romàntic” i “monumental”. Una tensió que, com hem vist, va tenir el seu origen en la singular història constructiva del Montserrat antic previ a la destrucció napoleònica; i que ara, en el segle XIX, esdevindrà una constant al llarg de tots el procés de construcció del Montserrat modern.

LA VISITA DE L'ACADÈMIA

Quina explicació podem trobar a aquest canvi de valoració quan semblava que s'havia optat per la solució de continuar la gran obra monumental dels enginyers militars? Sens dubte, aquesta nova valoració és conseqüència del canvi de valors que la sensibilitat romàntica havia imposat, i que en aquests anys es comença a estendre entre l'ambient cultural i intel·lectual català. Un canvi que, més concretament, i pel que fa al cas que ens ocupa, que és la valoració de l'Acadèmia del projecte de Vila i Geliu, va provocar que el gust “oficial” deixés de ser el neoclàssic, l'estil acadèmic, i que tant el gust “oficial” com el social cada vegada valorés més les architectures medievals. Un canvi, que en el cas català, i més concret en el montserratí, és degut a la presència dintre de la secció d'arquitectura de l'Acadèmia que va emetre l'informe de l'arquitecte Elies Rogent, un dels impulsors dels ideals del romanticisme a Catalunya; i el mateix a qui abans fèiem referència per descriure l'estat en què es trobava Montserrat a mitjans del segle XIX. Per que, efectivament, Rogent va ser un dels membres que van formar part de la “visita de la secció de Arquitectura de l'Acadèmia”, i així ho recull August Font en el seu “Elogi...” dedicat a l'arquitecte quan explica com:

“En mayo de 1854,¹⁶ hallándonos en el Monasterio de Montserrat, recuerdo que el padre Abad queriendo dar á mi familia muestras de fina atención iba relatando á Rogent y á mi padre, las mejoras que proyectaba realizar en el Monasterio, y entre ellas apuntó la idea de derribar los restos del claustro antiguo. Al oír esto Rogent, llenóse su cara de indignación marcada y como él sabía hacerlo, pintó con tan vivos colores las bellezas de aquellas ruinas, dió tal valor á la influencia que los monumentos

15. Expedient 209.19 de l'arxiu de la RABASJ. Resposta al President Corrons datada el 5 de maig de 1854 i tornada a signar el 7 i 8 del mateix mes.

16. Bassegoda (1925:7-8) situa el fet a l'any 1852. Segurament ell mateix s'adonaria de l'error, ja que el propi August Font (1929:72) parla de 1854, i el mateix Bassegoda (1929:72) rectifica d'acord amb Font.

tienen para la historia, y adujo tales razonamientos contra la profanación, que comprendiendo el señor Abad, el error que iba á cometer, abandonó el proyecto y se salvó aquella pequeña pero valiosa joya de la Arquitectura ojival de Cataluña.” (Font i Carreras, 1897:12-13)

Elies Rogent va ser escollit acadèmic electe el dia 1 de febrer de 1852.¹⁷ Si ens fixem en les dates de la visita que precisa August Font i les comparem amb les de l'informe de l'Acadèmia, en la que s'esmenta una visita de “la secció”, sembla lògic pensar que aquesta visita va ser, en efecte, la d'Elies Rogent, Font pare i August Font fill. De fet, sembla lògic que aquell jove estudiant que plorava les runes de Montserrat l'any 1841, ara, com a jove romàntic i prometedor acadèmic les defensés de l'amenaça que suposaven les obres “acadèmiques” de Vila i Geliu. Per que, efectivament, Rogent, juntament amb Milà i Fontanals i el pintor Lorenzale va ser un dels acadèmics més propers a la nova sensibilitat romàntica que s'anava imposant arreu d'Europa i que superava la típica visió setcentista de valoració dels monuments tan sols amb arguments d'erudició. (Ganau, 1997:35) Així es pot comprovar en la gran emoció que sembla envoltar el discurs de Rogent a l'abat al que es refereix Font. Una emoció totalment apassionada envers les pobres runes de Montserrat que no ens ha d'estranyar; la seva explicació la trobem en el l'intens i sentimental record personal que Rogent deuria tenir del viatge al monestir que va realitzar quan era petit amb el seu avi; i sobretot en el lligam familiar que els Rogent tenien amb Collbató –situat al peu de la muntanya, i a on encara avui es existeix el mas Rogent.¹⁸ Una forta implicació personal de Rogent que va comportar, com més endavant veurem, que aquesta no fos ni molt menys l'única intervenció de l'arquitecte en el procés de construcció del Montserrat modern.

Aquesta resposta de l'Acadèmia també ens serveix per posar en evidència el paper certament ambigu que va tenir l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona al llarg de tot el procés de construcció del Montserrat; que amb el temps va anar perdent influència sobre les obres. Per que, tal i com explica Joan Ganau (1997:41) l'Acadèmia de Barcelona teòricament havia d'actuar com a delegada de l'Acadèmia de Bellas Artes de San Fernando i com a dirigent de les Comisiones Provinciales de Monumentos,¹⁹ però com ja hem explicat, per diverses raons aquestes van esdevenir simplement un òrgan consultiu i honorífic, sense capacitat executiva. Una mostra d'aquesta limitació la trobem en la manera de concloure l'escrit dirigit a l'abat Corrons, on després d'exigir-li la conservació de les “restes memorables”, tot sigui dit, amb certa autoritat, es tancava l'escrit amb el gir “esto sin embargo, podrá resolver lo que se crea mas acertado”. No és estrany, doncs, que amb el temps la influència de l'Acadèmia s'anés diluint, pràcticament fins a desaparèixer.

En qualsevol cas, de les obres projectades per Vila i Geliu només es va edificar l'inici de l'Escolania. I, en aquest context, sembla clar que, amb tota probabilitat, el principal obstacle per

17. Anuari de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

18. I a on, per cert, encara avui es conserva bona part de la seva documentació personal.

19. Com precisa Joan Ganau (1997:41) no s'ha trobat l'informe incial de patrimoni que va redactar la Comisión Provincial de Barcelona. Per aquest motiu desconexim si va considerar Montserrat dintre del pla d'actuació. Segurament no va ser la màxima prioritat, ja que els esforços es van centrar en altres edificis, com la capella de Santa Àgata. Per una explicació més detallada, el llibre de Ganau és una excel·lent i documentada narració de totes les vicissituds d'aquestes comissions.

tirar-les endavant va ser la greu falta de “recursos” de què es lamentava l’abat Muntadas a la seva història. Per que en aquells anys els ingressos de la comunitat provenien tan sols de les almoines del fidels que visitaven el santuari i d’algunes petites rendes i subvencions; totalment insuficients per front a l’allau de despeses que representava la ingent feina de construir de nou –i mantenir- el santuari-monestir. A aquestes dificultats econòmiques també s’afegien les dificultats que presentava intervenir a Montserrat. Per què, quin criteri s’havia de fer servir per construir el Montserrat modern? I encara, era possible realment restaurar Montserrat? I reconstruir-lo? O potser calia imaginar sencer tot el nou Montserrat? Era necessari projectar el Montserrat modern?

Van quedar plantejats d’aquesta manera els dos grans interrogants que van marcar la història de la construcció del Montserrat modern, conseqüència, d’una banda, de la destrucció napoleònica i de la singular biografia arquitectònica del Montserrat antic, que va plantejar el complex problema arquitectònic al que acabem de fer referència. I, de l’altra banda, el segon interrogant va ser conseqüència de la desamortització de Mendizábal, i de la precarietat que aquesta provocar al petit grup de religiosos -que no podia establir-se com a comunitat monàstica; una circumstància que va dificultar que es poguessin aconseguir els “recursos” necessaris per portar a terme qualsevol de les obres. Per què, per aconseguir aquests recursos -econòmics principalment- calia trobar un ampli suport social, i també polític, que ho fes possible. I això, en el context posterior a la desamortització va ser francament difícil. La solució a aquests dos grans interrogants constitueix doncs el centre de la discussió del problema de la construcció del Montserrat modern. Tot un repte que degué semblar gairebé impossible d’aconseguir al jove i enèrgic Muntadas, el president del petit i precari grup de religiosos d’edat avançada que es van instal·lar a novament Montserrat el 1844. Sembla evident que Muntadas necessitava ajuda exterior que fes possible tornar a aixecar Montserrat, tan simbòlica com materialment. Un repte que algú va assumir aviat.

II

Humboldt, Goethe i els romàntics catalans

No només la destrucció napoleònica i la desamortització de Mendizábal van significar un punt d'inflexió que va condicionar la construcció del Montserrat modern. A aquests fets cal afegir la visita que Wilhelm von Humboldt va realitzar al Montserrat antic l'any 1800 –pocs anys abans de la gran destrucció a mans de l'exèrcit de Napoleó– en el decurs d'un viatge més ampli a través d'Espanya i Catalunya, del que més tard en van sortir tres assaigs; un d'ells dedicat a Montserrat, i titulat “Montserrat bei Barcelona”. Així que de la visita en tenim coneixement directament a través de Humboldt; no només a través d'aquest assaig sinó també a través de les notes del seu diari.

Wilhelm von Humboldt, com el seu germà Alexander, va ser un gran viatger i un apassionat estudiós interessat per moltes àrees del coneixement humà; però, a diferència d'ell, Wilhelm es va interessar principalment per l'estudi dels pobles, les llengües, els costums i les tradicions d'allà on va viatjar, motiu pel qual sovint es considera un dels primers antropòlegs d'Europa. Un interès que va difondre intensament a l'Acadèmia de Weimar, amb la que –com tot seguit veurem– el van unir forts llaços d'amistat amb Johann Wolfgang von Goethe i amb Friedrich von Schiller, entre d'altres.

L'alemany va visitar el santuari-monestir i la muntanya atret per la seva fama, com tants d'altres viatgers i personatges notables que ho havien fet durant segles; com per exemple Philip A. Thicknesse, Münzer, Sant Ignasi de Loyola, o tants reis i emperadors. Però, a diferència d'aquests, les ressonàncies que va tenir la visita de Humboldt van ser molt més importants, primer a Alemanya i més tard a Catalunya, com a conseqüència de la seductora interpretació que va generar l'interès i els comentaris de l'alemany.

HUMBOLDT A MONTSERRAT

En el seu diari de viatge a Espanya, Wilhelm von Humboldt dona notícia breument d'un “viatge de Barcelona a Montserrat” durant la primavera de 1800, ja cap al final de la seu itinerari a través de la península. L'excursió a Montserrat es va allargar durant un parell de dies; i el relat que el viatger anota al seu diari acaba amb un comentari intrigant: “fue una de las excursiones que más me ha

gustado de todas las que hice en España y los secretos de Goethe se cernían vivamente en la memoria.” (Humboldt, 1998:254) Però no ens avancem.

Durant el seu petit viatge a la singular muntanya, Humboldt va quedar meravellat per les formes de la natura montserratina, per les ermites que endevinava des de lluny mentre ascendia, i per l'espectacle de les creus que s'aixecaven en els llocs més inaccessibles. En definitiva, l'alemany va centrar tot el seu interès a la natura, en els camins i senders indesxifrables que recorren la muntanya abocant-se als abismes de pedra, i, especialment en les ermites amb els seus ermitans. Així es veu reflectit en els seus escrits, especialment apassionats quan s'ocupa dels ermitans i descriu la seva gran felicitat, conseqüència -segons ell- d'una pau interior i un coneixement de si mateix produït per la contemplació de la singular natura montserratina.

En efecte, Humboldt considerava que en el procés de recerca de la pau interior, de trobar-se a si mateix en soledat, la natura tenia un paper molt important. És per aquest motiu pel que va defensar un cert naturalisme que segons ell afavoreix l'espiritualitat:

“Por largo rato me fué imposible apartarme de la cima de este monte maravilloso, por largo tiempo fijé alternativamente mis ojos ya ante mí sobre la extensa comarca, que por un lado está limitada por el mar y una cordillera cubierta de nieves y por otro se pierde en lo ilimitado; ya sobre campos boscosos a mis pies, cuyo hondo silencio sólo quiebra de cuando en cuando el sonido del esquilón de un eremita. No he podido menos de considerar estos lugares como asilos de una apacible separación del mundo, donde el anhelo (que sólo a muy pocos es ajeno del todo) de vivir solos consigo y la naturaleza hallaría satisfacción plena y sin estorbos; ¿y no debería con justa razón ser santificado todo lugar especialmente dotado por la naturaleza para cada impresión pura del hombre, todo sitio donde pueda al menos salvar su imaginación y pensamiento, ya que no a sí mismo?” (Humboldt, 1951:120)

Per a Humboldt és precisament l'atracció que provoca la natura singular de la muntanya l'origen del fenomen dels ermitans que l'han habitat al llarg de la història –fins i tot amb anterioritat a l'establiment del monestir benedictí. Segon l'alemany, l'ermità estima i es fon amb la natura, troba un món natural, més lliure i més feliç que el món dels homes, fóra del món corrent i del temps vulgar; i en el cas de Montserrat, la natura potencia aquestes sensacions. No ens ha d'estranyar doncs, que l'interès de Wilhelm es centrés en els ermitans i en el seu estil de vida, sobretot en la seva felicitat “natural”; i que pràcticament no comentés res ni del monestir ni del fenomen religiós. Per que, allò que és singular de Montserrat no és ni la Mare de Déu, ni el santuari, ni el monestir, sinó que per a Humboldt, allò que és realment singular i important és la muntanya, ja que

“a lo sumo, tan solo otras dos de Europa pueden compararse, donde la naturaleza y sus habitantes se hallan en mútuo y maravilloso acuerdo, y donde hasta el extranjero mismo, que por un instante fascinado se ha alejado del mundo y de los hombres, contempla con singulares sentimientos aldeas y ciudades, que a sus pies se extienden hasta perderse de vista en lontananza ilimitada: éstas son las habitaciones eremíticas

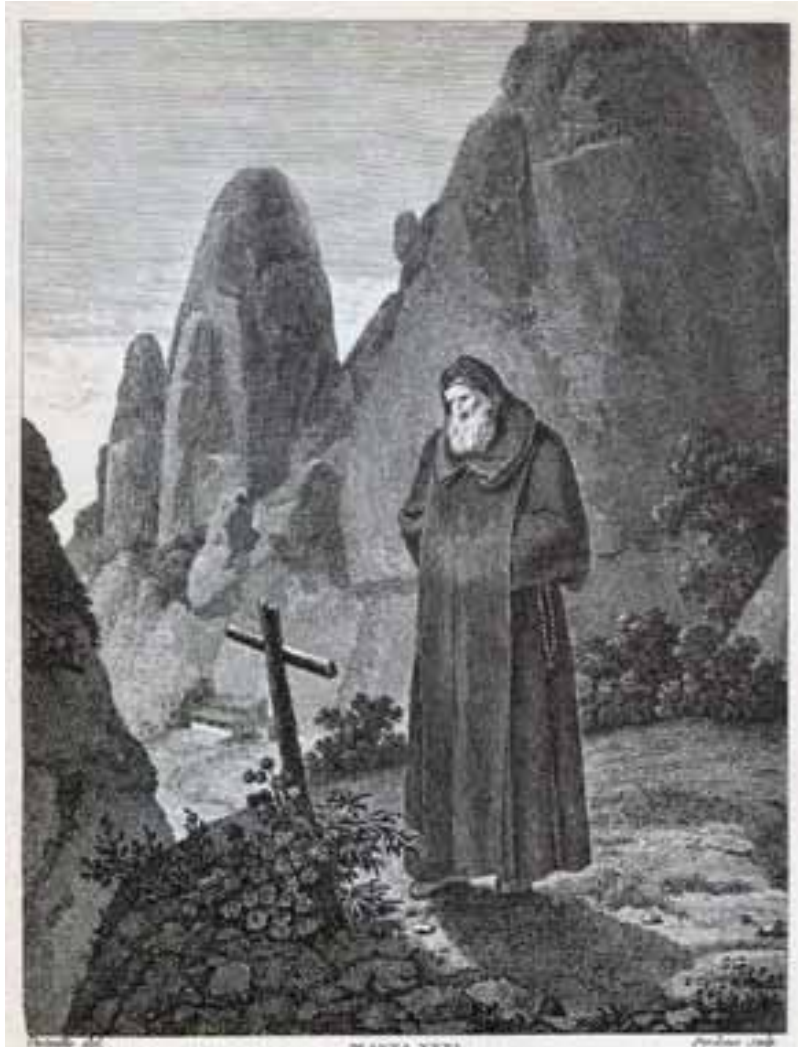


Fig. 1. A dalt, xilografia de Montserrat de 1499 (Laplana, 1995:64-65). Els altres, gravats de Laborde i de Langlois, realitzats entre els anys 1806 i 1830, fan evident la influència de la descripció i l'interès de Humboldt pels ermitans i pel seu estil de vida.



de Montserrat, cerca de Barcelona.” (Humboldt, 1951:119)

Aquests interès per la natura singular de Montserrat i per la seva capacitat de fomentar la introspecció en l'ànima humana no és, efectivament, quelcom nou. Ni pel que fa a la natura en general, ni al cas de Montserrat concretament. Thicknesse, influenciat per les teories del pintoresc i el sublim anglès ja s'hi havia interessat quan va visitar la muntanya, per exemple, o també, i amb un interès totalment diferent, Sant Ignasi de Loyola; per aquest, el paisatge montserratí va tenir una paper important en el seu procés d'il·luminació després de viure un temps a la muntanya com a ermità, i de viure a la seva cova de Manresa, situada en un emplaçament perfectament triat per permetre la vista de Montserrat des del seu interior. Però a Humboldt no li va interessar ni la curiositat natural, ni aquesta estreta relació entre religiositat i natura, sinó que el seu interès cercava una espiritualitat més abstracta i indefinida que pretenia anar encara més enllà. De seguida tornarem sobre aquest tema.

Però, a més d'aquests interès de Humboldt per reflexionar al voltant de la natura i la recerca de l'estat de felicitat solitària en sintonia amb ella; una reflexió que correspon al gruix de l'assaig de l'alemany dedicat als ermitans sobre la que tornarem tot seguit, al text també trobem algunes referències importants per al nostre estudi. Així, respecte a l'arquitectura del monestir, Humboldt afirma, com ja hem explicat, que “es un edificio muy vasto, y con las edificaciones adyacentes semeja una pequeña ciudad” i que, en el conjunt “no hay que buscar bellezas arquitectónicas” per què aquest té “simplemente una estructura desconcertante, mas justamente por eso se adapta mejor al sitio sobre el que se levanta” (Humboldt, 1951:125) I encara afegeix que “no le detendré mucho con la descripción del interior del convento; aquí todo se esfuma ante la grandeza y singularidad de la naturaleza” (Humboldt, 1951:129). Una arquitectura “desconcertant”, sense cap interès ni qualitat, de difícil descripció -i que, per tant, com ja hem vist, després de la seva destrucció no seria possible de reconstruir.

De fet, més enllà d'aquest breu comentari sobre l'arquitectura del monestir, convé precisar que Humboldt va ser el primer en utilitzar una metàfora arquitectònica per a referir-se a la complexitat de la muntanya. Així, segons l'alemany, el “caos de peñascales” que formen la seva singular forma, “semejan los escombros de una ciudad gigante de rocas.” (Humboldt, 1951:134) I, encara, referint-se a la muntanya, afirma que si ell “hiciese vida ermitaño aquí, me encantaría ocuparme de aprender a distinguir unas cumbres de otras y en darles nombres, saludarles cuando sale el sol y despedirles cuando se pusiese.” (Humboldt, 1951:133) Una proposta aquesta, la de “donar noms” a les roques singulars de la muntanya, que va prendre forma alguns anys més tard, durant la segona meitat del segle XIX, i, com veurem, en un context i amb uns objectius completament diferent.

Per últim, Humboldt, a més de descriure científicament la forma i la geologia de l'estranya muntanya (Humboldt, 1951:145) també va realitzar una breu afirmació sobre la història de Montserrat en la que va precisar que “el origen del Monasterio de Montserrat está envuelto en la oscuridad, y los historiadores que lo mencionan difieren por lo menos en unos 200 años, unos de otros.” (Humboldt, 1951:126) Una afirmació que, juntament amb l'interès i la interpretació montserratina de Humboldt evidencia com “el principi romàntic” no va ser una simple flama personal, subjectiva o individualista,

com sovint es simplifica, sinó el resultat elaborat d'una dialèctica entre subjectivitat i objectivitat, entre raó i ciència (veure, per exemple, Ballesteros, 1990). Però aquesta afirmació de Humboldt també és reveladora per al nostre estudi, per què en efecte, com veurem, el problema de la construcció del Montserrat modern va ser precisament el de construir la seva història idealitzada, una història que estava “envoltada d'obscuritat” i que calia escriure de nou; fins al punt que el seu procés de construcció va ser també el de construcció de la seva història. Però no ens avancem, per què d'aquests temes ens ocuparem més endavant.

“DIE GEHEIMNISSE”

Wilhelm von Humboldt no es va emocionar tan sols per l'espectacle de la muntanya i per la visió dels ermitans, sinó per que tot el que va veure i experimentar -els seus camins serpentejants, la natura singular, la vegetació, les creus, el soroll de les campanes del monestir...- li va evocar la balada titulada “Die Geheimnisse” -“Els misteris”- de Goethe; datada l'any 1784 i que té un final obert, inacabat, com el mateix escriptor adverteix al començament. La balada narra l'ascensió d'un peregrí, el germà Marcos, a una estranya muntanya. Marcos recorre la natura fins que es troba al davant una muntanya i comença una ascensió per camins serpentejants i tortuosos fins que arriba a una vall, molt a prop del cim. De lluny, escolta unes campanes i es fa conscient de que algú habita en aquell lloc. Descobreix un monestir i decideix entrar-hi. A l'entrada troba un símbol sorprenent, una creu travessada per roses. Es pregunta pel sentit d'aquesta visió; i truca a la porta del Monestir. Es rebut per dotze ermitans – anomenats “ritter” o monjos-guerrers. A partir d'aquest moment la comunitat li explica la seva situació. El germà Marcos ha arribat en un moment difícil, per que el seu guia/superior està preparant-se per abandonar el món. De sobte, el peregrí té una xerrada amb el superior, que li explica la seva vida i el seu paper com a guia espiritual. Sorprès, Marcos se'n va a dormir però té el son lleuger i es desperta a mitjanit pel soroll d'una melodia. S'aixeca i troba la porta del monestir tancada; a través del pany veu una escena digna d'una societat secreta: un joves vestits amb túniques i amb corones de flors porten torxes enceses. Sense cap explicació, els joves apaguen les torxes i desapareixen per un dels senders... S'acaba el poema.¹

“Els misteris”, doncs, ens permet entendre la intrigant fase amb que Humboldt va acabar el relat al seu diari del viatge a Montserrat. És interessant conèixer el contingut del poema d'una manera general, ja que és un dels escassos documents explícits on Goethe exposa -encara que d'una manera fragmentaria- les seves idees al voltant del fet espiritual i religiós en l'home. En “Els misteris” Goethe presenta la seva visió de la religió en clau naturalista; és a dir, allò que és diví es troba vinculat amb la natura, i l'escenari escollit per profunditzar en els misteris de la religió és la mateixa natura silvestre i el fenomen de l'ermità, la meditació. Aquesta coincidència entre la poesia d'en Goethe i la impressió que va tenir Guillem de Humboldt mentre ascendia a Montserrat va impulsar a el viatger alemany a escriure de seguida l'assaig que ja em citat sobre la muntanya amb el propòsit d'enviar-li a

1. Es pot trobar el poema sencer, en alemany, inclòs a les obres completes alemanyes dintre de les *Balladen*, i també he comprovat el seu contingut. El breu resum és aquest que explico. Existeix una traducció en català -publicada juntament a la versió en alemany- a Vives Sabaté (1950:133-153).

Goethe -possiblement amb la voluntat de demanar-li la publicació a la revista de Goethe a Weimar, "Propileus". (veure, per exemple, Farinelli, 1898; Leitzmann citat per Unamuno & Gárate, 1951:151)

MONTSERRAT COM A SÍMBOL DEL ROMANTICISME ALEMANY

Però el que ens interessa especialment de la balada de Goethe és la relació que estableix entre la natura singular i una espiritualitat que sembla voler anar més enllà de les religions conegudes. Un interès compartit per Humboldt, Goethe i tot el cercle Alemany de Weimar, que va intentar definir una nova manera d'entendre la natura, i encara de relacionar-se amb ella. Així es fa evident en els paisatges de Caspar David Friedrich, per exemple; però també en els dibuixos íntims de Goethe, que sovint són paisatges. Per què, en efecte, l'escriptor va ser un dibuixant incansable al llarg de la seva vida, i va entendre el dibuix, no com una simple representació de la realitat, sinó com un instrument de coneixement de la realitat, del món exterior; però també de l'interior. D'aquesta manera, "la confianza en la visualidad como disposición desde la que se constituye el conocimiento, y como órgano rector de la conformidad con lo real y de la consonancia entre cultura y mundo, vinculó tan intencionada como indefectiblemente la obra de Goethe con la tradición clásica" (Arnaldo, 2008:20)

No cal insistir en com la relació entre el dibuix, o la imatge, la introspecció, el coneixement i el paisatge va ser quelcom central en les discussió de Goethe i del cercle de Weimar; un interès que també es fa evident, per exemple, a la coneguda teoria dels colors de Goethe, o també als seus estudis científics sobre plantes. Fixem-nos ara un moment en els dibuixos de l'escriptor, dels quals, gairebé bé dos tercers parts corresponen a paisatges. (Arnaldo, 2008:17) Així, si fem una mirada als seus dibuixos íntims, trobem molts paisatges, detalls de plantes, però també representacions de fenòmens meteorològics –per exemple boira, núvols, pluja o fins i tot llum de lluna- però també detalls particulars de pedres o roques singulars. En aquest sentit, és curiós comparar els dibuixos de Goethe amb les vistes de la natura montserratina, ja que el paral·lelisme entre moltes d'elles és sorprenent. Segurament això encara deuria impressionar més a Humboldt. Tot i que, malgrat que aquesta gran semblança entre els dibuixos de l'escriptor i el paisatge montserratí ens fa dubtar si Goethe realment va prendre alguns d'aquests dibuixos directament a la muntanya, convé precisar que l'escriptor no va visitar mai Montserrat. Però aquest fet no va impedir que la muntanya montserratina esdevingués un autèntic símbol per als romàntics alemanys.

En efecte, després de la seva visita a Montserrat, Humboldt, impressionat per les ressonàncies que va trobar amb el poema de Goethe, va decidir escriure-li una carta que l'escriptor va rebre l'estiu del mateix any; Goethe va reenviar l'assaig de Humboldt sobre Montserrat al seu amic Schiller el mes de setembre. De manera que,

“el Montserrat de Humboldt ejerció la impresión más ventajosa sobre los dos amigos de Weimar. Goethe encontró bien escrito el ensayo; se le leía con facilidad y el cuadro se fijaba tanto en la imaginación que desde que lo leyó, al menor descuido se encuentra cerca de uno o de otro de los eremitas (carta 15, 103). Schiller se sintió aún

Fig. 2. A la dreta, dibuix de Goethe titulat "Monjo i monja", 1777 (Arnaldo ed., 2008:làmina 25).



Fig. 3. Tres postals -de finals del segle XIX i principis del XX- de les formes singulars de Montserrat que van impressionar a Humboldt durant el seu viatge (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 4. A l'esquerra, dibuixos de Goethe de natura i núvols, 1776-1816 (Arnaldo, 2008: làmines 21,22,60). A la dreta -i més petits- algunes postals montserratines de finals del segle XIX i de principis del XX (Col·lecció Garcia Fuentes).

más atraído por la descripción del paisaje en su hondura psicológica: el contenido que representa un estado humano, cerrado, aislado, peninsular, conduce al lector fuera del mundo y dentro de sí mismo” (Unamuno & Gárate, 1951:151)

En bona part, la manera en que els romàntics alemanys van entendre Montserrat va ser marcada pel punt de vista de Schiller, que va realitzar una lectura més antropològica i psicològica i no tan espiritual com la del poema de Goethe. Per a Schiller, Montserrat és una muntanya aïllada i diferenciada del paisatge del voltant; un fet característic que produeix una reacció “simètrica” en els homes, de manera que la muntanya posseeix l'estrany efecte sobre el viatger i sobre els homes d'aïllar-los de l'entorn, d'individualitzar-los a l'igual que ella mateixa. És a dir, l'estada a Montserrat aconsegueix l'efecte de conduir l'home a l'interior de sí mateix; la muntanya els aïlla de l'exterior, de l'extern, i propicia la introspecció cap a l'interior d'ells mateixos.

D'aquesta manera, a partir d'aquest moment es va desencadenar una intensa discussió en la que Montserrat –la muntanya- va esdevenir un símbol pels romàntics alemanys, que com Goethe mateix, van acabar assimilant Montserrat amb la muntanya imaginària a la que ascendia el peregrí Marcos. Així,

“para Goethe se fundió la descripción de Humboldt tan íntimamente con dicha poesía [“Els misteris”] que más tarde llamó a su escenario una especie de Montserrat ideal y también una vez dicho nombre en el *Parnaso* [...]; Loeper ha querido encontrar en la escena final de la segunda parte del *Fausto* incitaciones de la descripción del monte de los ermitaños. Farinelli ha perseguido otros efectos literarios de la simbólica descripción de Humboldt” (Unamuno & Gárate, 1951:151)

L'èxit d'aquesta associació va ser tal, que després de la publicació de l'assaig de Humboldt, un grup de joves literats alemanys va demanar a Goethe que fes una explicació del poema a la revista “Morgenblatt”. Però més enllà de resseguir amb precisió la discussió sobre la difusió de Montserrat, el que ens interessa és ressaltar i comprovar com Montserrat, gràcies als escrits de Humboldt, Goethe i Schiller, va adquirir una gran importància dins l'imaginari del romanticisme alemany de Weimar. Esdevenint no només “l'escenari real” de “Els misteris” goethians, sinó també una mena de model o paradigma del descobriment de la dimensió interior, espiritual i psicològica de l'ésser humà. I així es va iniciar una mitificació de la muntanya montserratina que va anar més enllà de la visió religiosa que s'havia estès per tot el món durant segles, sobrepassant l'estreta relació existent entre la muntanya i la Mare de Déu que s'hi venerava, i fent de Montserrat un símbol que capaç de representar que era possible definir una nova espiritualitat més enllà de les religions existents.

Una aproximació a la natura que ens remet directament a Rousseau, que va ser el primer a criticar obertament la idea de progrés de la il·lustració i la seva manera d'entendre la natura com un element hostil que s'havia de dominar i controlar, de neutralitzar. A aquesta noció de progrés, Rousseau va contraposar el concepte “d'estat de la natura” i va intentar demostrar que el plantejament del progrés il·lustrat no era correcte. Sovint s'afirma que el mèrit dels romàntics i del classicisme de Weimar va ser aportar una resolució positiva a aquesta discussió. Ells van forjar la idea de superar les



Fig. 5. A dalt, dibuixos de variacions d'un paisatge de Goethe, 1787 (Arnaldo, 2008: làmina 43). A sota, postal de Montserrat de principis del segle XX (Col·lecció Garcia Fuentes).

contradiccions i proposar la coexistència de dues natures. Així, juntament amb la natura hostil trobem una d'harmònica, en la que l'home no pateix les contradiccions socials i culturals. És doncs, des d'aquest interès i des d'aquestes reflexions s'ha d'entendre la intensitat de la lectura de Montserrat que realitza Humboldt. Simplificant, podríem arribar a afirmar que per a Humboldt els ermitans montserratins eren l'encarnació ideal del "bon salvatge" de Rousseau; i d'aquí la insistència en la seva descripció i la seva valoració. I d'aquí, també, que Humboldt mateix citi directament al francès (Humboldt, 1951:141) i que compari sistemàticament els ermitans amb "el salvatge" (Humboldt, 1951:140-141) Però tot i l'interès d'aquestes consideracions, no cal perdre de vista que molts romàntics alemanys no van conèixer directament Montserrat —a l'igual que Goethe, ja ho hem vist— i tan sols van tenir notícies a través de les descripcions de Humboldt i dels escrits de Goethe i Schiller; entre d'altres escriptors i viatgers. Es per això que el romanticisme alemany va concebre la singular muntanya com un símbol no religiós, com un ideal del "viatge interior"; és a dir, com si fos una icona d'aquest pensament. En definitiva, una nova mirada en la que tothom podia trobar "el seu propi Montserrat ideal" —en expressió del mateix Goethe.

Humboldt, doncs, va desencadenar una nova i original manera d'entendre Montserrat que va perdurar al llarg de tot el segle XIX, i que va tenir el seu moment d'intensitat culminant l'any 1860 amb la traducció a l'alemany de l'obra de Víctor Balaguer "Montserrat: Sagen, Legenden und Geschichten" - "Montserrat, Su historia. Sus tradiciones. Sus alrededores." (Briesemeister, 1988: 24-26) Però a més d'aquesta culminació, a la que ens referirem més endavant, és important destacar la influència que l'assaig de Humboldt i la discussió dels romàntics alemanys entorn de Montserrat va tenir en obres posteriors que van ser decisives per a la seva difusió més o menys indirecta. Així, les idees i els interessos de Humboldt els trobem reflectits, entre d'altres, en les descripcions de la muntanya que apareixen al "Voyage pittoresque et historique en Espagne" (1807-1818) del francès Alexandre de Laborde, o en les obres "Recuerdos y bellezas de España" (1839) i "El ermitaño de Montserrat" (1842) de Pau Piferrer. I també en una infinitat d'obres de literatura alemanyes que es van inspirar en la romàntica humboldtiana de Montserrat (veure Farinelli, 1898; Montoliu, 1935:153).

ELS ROMÀNTICS CATALANS

L'assaig de Humboldt, els escrits de Goethe i de Schiller, així com la discussió al voltant de Montserrat dels romàntics alemanys no es va difondre immediatament ni a Catalunya ni a Espanya. De fet, no trobem cites directes a la manera humboldtiana d'entendre la muntanya ni al seu assaig fins al final del segle XIX; però que no es cités amb nom i cognoms, no vol dir, com veurem, que l'assaig de Humboldt no fos conegut o que no exercís cap tipus d'influència durant els anys anteriors. En qualsevol cas, va ser l'any 1898 quan Arturo Farinelli, l'hispanista italià apassionat d'Alemanya, va publicar un petit assaig a la "Revista de la Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa" dedicat a les relacions entre Humboldt, Goethe i Montserrat —és a dir, a la discussió de que ens acabem d'ocupar— sota el títol "Guillem de Humboldt i lo Montserrat." (Farinelli, 1898: 662-673) L'assaig, com la mateixa revista va indicar en el seu subtítol, formava part del llibre del mateix Farinelli titulat "Guillaume de Humboldt et l'Espagne. Avec un esquisse sur Goethe et l'Espagne", al que van seguir altres escrits com "Ancora

di Humboldt e la Spagna” (1926) o “Goethe und Montserrat” (1943) entre d’altres. El mateix 1898, les paraules de Humboldt sobre Montserrat, citades directament amb el seu nom, es va incorporar a la guia d’Eudald Canibell, una de les primeres no escrites per homes d’Església; i en aquest sentit, és convenient precisar que Canibell va ser una personalitat complexa, propera a cercles anarquistes, i no a l’Església, un matís que serà important per entendre la discussió de l’imaginari de fi de segle de la muntanya –però d’això ens ocuparem més endavant.

En qualsevol cas, però, després d’aquestes dues publicacions on la referència a Humboldt i Goethe i Montserrat és directa, les cites van augmentar significativament fins ben entrat el segle XX; especialment fins els anys de la Guerra Civil Espanyola. Així, trobem abundants publicacions hi fan referència, i fins i tot articles de diaris. Entre aquestes destaca el llibre de Manuel de Montoliu “Goethe en la literatura catalana” (1935) en el que l’historiador de la literatura, després d’estudiar la influència de l’escriptor alemany sobre els catalans, sent la obligació d’incloure un apèndix titulat “Goethe i Montserrat”. Un apèndix inclòs al llibre, malgrat que segons Montoliu és “un tema que pròpiament surt del marc estricte d’aquest treball” perquè està “íntimament lligat per una banda amb Catalunya i per altra banda amb Goethe com a poeta” i per aquest motiu pot interessar “per conèixer les relacions que Goethe va tenir amb la nostra terra.” (Montoliu, 1935:150) Montoliu ens introdueix d’aquesta manera un altre qüestió, la de la influència de Goethe en la literatura catalana. Una influència interessant, ja que, a diferència del cas català, i com escriu Luis Cernuda, Goethe a Espanya és “letra muerta” (Cernuda, 1994:763 citat per Trías, 2006:17) o, com afirma Eugenio Trías, “para los españoles Goethe ha sido y es un perfecto ignorado, un desconocido, sólo considerado para ser reprendido o para ser utilizado.” (Trías, 2006:22) Però el cas català és diferent, ja que

“sólo un español, hasta donde llega mi noticia, fue capaz de entender a Goethe como debe entenderse: recorriendo a través de largos años de andanzas y aprendizaje, una experiencia interior paralela. Me refiero a ese extraordinario poeta y prosista catalán que se llama Joan Maragall. [I afegeix que] Maragall, el barcelonés, el catalán, entendió a Goethe, vio, o intuyó al menos, un pasadizo subterráneo por donde unir a él esta parte del alma hispánica, parte esencial y eternamente olvidada, tanto por cegueras hidalgas trasnochadas como por resentimientos nacionalistas.”

En opinió de Trías, aquesta singularitat va ser deguda al fet que “Maragall simpatizaba con los hábitos burgueses pacíficos que enaltecen la figura de Goethe.” (Trías, 2006:16) A més d’aquesta simpatia, però, Maragall va ser el traductor de Goethe a català, així com un dels escriptors catalans que s’ha interessat per Montserrat d’una manera més lúcida –com tindrem ocasió de veure- pel que no seria estrany que conegués “Els misteris”.

Així doncs, Maragall va ser la culminació de la influència que la literatura alemanya va exercir en la catalana durant els segles XIX i XX. Però no va ser ni molt menys l’únic cas; sinó precisament la culminació d’una influència llarga i dilatada, encara que no sempre fós totalment evident, al llarg de tot el segle XIX. Per que, en efecte, no cal insistir en la coneguda influència que autors alemanys com Goethe o Schiller van tenir sobre la primera generació de romàntics catalans. I sens dubte no

seria esbojarrat pensar que van ser els romàntics alemanys els que van suggerir, i també van ajudar a dirigir i augmentar, l'interès que els romàntics catalans van mostrar i desenvolupar envers Montserrat. De fet, Montoliu, al seu llibre inicia l'estudi de la influència de Goethe a la literatura catalana amb "El Europeu", i amb Pau Piferrer i Manuel Milà i Fontanals, i amb el grup de "La Abella". No és estrany, doncs, que de manera individual, fos precisament Piferrer el primer escriptor romàntic català que es va ocupar de Montserrat, dins del segon volum del seu llibre "Recuerdos y bellezas de España" (1842) on hi ressonen clarament, encara que no de manera evident, les descripcions montserratines de Humboldt; i no només de manera general sinó també en els aspectes concrets de la muntanya, la natura i els ermitans, que emfatitza l'escriptor català. La prosa apassionada de Piferrer, doncs, es centra també en els fenòmens naturals, en la llum de la lluna, en el vent, i es recrea en la natura, en els ermitans i en la seva felicitat en viure a la muntanya "que cantan las baladas montañesas." Podríem precisar encara més ressonàncies entre els dos autors, també en l'utilització d'algunes imatges i metàfores, i també precisar cites concretes; però, per no allargar en excés el nostre estudi, tan sols afegirem una matís important que diferencia els dos textos. Al contrari que Humboldt en el seu assaig, Piferrer no comparteix l'interès antropològic d'aquell, i en el text del català s'intueixen clarament la seva devoció i les seves creences religioses, que es fan evidents en l'abrandament amb que es refereix a Déu i a la Mare de Déu que es venera al santuari-monestir. Un matís que no ens ha de sorprendre, ja que no és més que el reflex d'una de les diferències fonamentals entre la cultura catalana i l'alemanya d'aleshores. Lluny del protestantisme nòrdic, la societat catalana i espanyola del segle XIX era profundament catòlica, i així s'evidenciava no només en aquells que no compartien la seva fe, sinó també en aquells que no eren afins a l'Església i que sovint defensaven posicions de retall dels seus privilegis.

Però l'escrit montserratí de Piferrer també evidencia una altra influència important. Que no és la directa de Humboldt o del cercle alemany, sinó la indirecta. Perquè, en efecte, les idees humboldtianes sobre Montserrat també es van difondre a altres països durant els anys posteriors al seu viatge; i, així, també ressonen, per exemple, en el "Voyage..." d'Alexandre de Laborde, que coneixia la descripció de Humboldt.² Una influència que també s'estén als gravats que acompanyaven l'escrit del francès i a l'elecció dels seus punts de vista. El poder d'aquestes imatges, i la referència a Laborde, ens serveix també per a una altra de les diferències importants entre l'assaig de Humboldt, escrit, com la visita de Laborde, amb anterioritat a la destrucció napoleònica, i el text sentimental de Piferrer, escrit després d'aquesta. Per aquest motiu Piferrer inclou referències emocionades a aquesta destrucció i al santuari-monestir destruïts, tot convertint Montserrat en un lloc misteriós. Una imatge romàntica que va preparar el terreny per a altres escriptors i poetes i que va acabar de reblar la imatge romàntica de Montserrat que representaven els gravats de Keatinge -publicats a Londres l'any 1817- i especialment els de Charles Langlois -publicats a París el 1830.

L'obra de Piferrer va tenir, pocs anys després, una continuació en la de Víctor Balaguer. O, més precisament, en la d'un jove Víctor Balaguer, per que el vilanoví tenia tan sols vint-i-sis anys el

2. Arturo Farinelli (1898) precisa que Laborde coneixia la descripció de Montserrat de Humboldt (veure també Laborde, 1974:115)

1850. Sembla que va ser en aquest moment quan Balaguer va establir el seu primer contacte amb el grup de religiosos restaurat al santuari-monestir des de feia sis anys. Balaguer, en aquella ocasió cercava informació amb l'objectiu d'escriure una sèrie de trenta articles pel "Diari de Barcelona." (Altés, 2002:38-44) destinada a Montserrat, amb el subtítol clarament intencionat de "Su historia. Sus tradiciones. Sus alrededores." La publicació d'aquests articles va ser tot un èxit, i aquell mateix any es va publicar un llibre que els recollia tots sota el títol "Montserrate, su historia, sus tradiciones, sus alrededores"; i que va tornar a ser un èxit indiscutible, com ho demostra la seva reedició en els anys 1852 i 1853 –i, més tard, el 1880, aquesta vegada, però en un context ben diferent.

De manera que, a partir d'aquests primers articles i del seu èxit, Balaguer va establir una relació amical amb el petit i envellit grup de religiosos de Montserrat, amb el president Blanch, i, sobretot, amb un monjo jove i de molta empenta, amb el futur abat Muntadas. Fins al punt que el jove de Vilanova i la Geltrú es va implicar personalment en el procés de construcció del Montserrat modern. Així es desprèn, per exemple, de la carta que el president Blanch va enviar a Balaguer des de Montserrat el dia 21 d'abril de 1851, en la que es fan paleses clares mostres d'amistat:

"[...] El amigo P.Muntadas cree que no tardaria en venir de entre las nieves. Tengo noticia de que el pueblo le escucha con gusto y que se llenaba siempre la iglesia de gente. [...] según noticias en tal qual buen estado en Madrid atendido lo qual parece que conviene que no movamos otras piezas de la que nos ponga corriente lo señalado por S.R.M. lo que nos seria preferible a cualquier otro recurso que pudiese alcanzarse por una sola vez. Las variaciones en las oficinas habran entorpecido el mismo de la procesión y nos vendría grandemente el recibir algo ahora que ya no puede diferirse el componer los conductos de las aguas que nos destruyó el aguacero de setiembre. [...]"³

Tot i que el redactat de la carta és confús, permet adonar-se del grau d'implicació i de coneixement que tenia Balaguer en les gestions que es portaven a terme a Madrid des del santuari amb l'objectiu d'aconseguir finançament i complicitat per fer possible la construcció del santuari-monestir i també la consolidació del precari grup de religiosos que havia aconseguit tornar a Montserrat. Però no anem massa ràpid, per què abans de seguir endavant és necessari aprofundir en els interessos, els projectes i la figura de Balaguer.

3. BLANCH, Fr. José. 21 d'abril de 1851. Biblioteca Museu Víctor Balaguer, R. 2 / S. 5100007.

III

Víctor Balaguer

“[las tradiciones són] *inventadas por la poesía i conservadas por la credulidad*”

Víctor Balaguer (1853:5-6)

“Víctor Balaguer va ser un polític clau del segle XIX, un gegant, en expressió de Fradera. La seva posició cabdal no consisteix en la importància dels càrrecs, no intranscendents, que va ocupar i el poder no petit que va exercir. Balaguer va ser literat, periodista i viatger, cronista i historiador, polític, creador de grans mites, gestor eficaçíssim d'interessos catalans en general i vilanovins en particular; poderós repartidor d'alts càrrecs oficials dins l'administració pública espanyola, tant a la península, com a ultramar i a l'estranger, mecenes de l'art, promotor de la cultura popular... Una figura polièdrica que no s'exhaureix ni s'acaba de comprendre observant-la des de cada una d'aquestes facetes.” (Pascual Sastre, 2004:100)

A aquesta introducció d'Isabel Pascual, caldria afegir que Balaguer va ser un polític liberal¹ i un maçó convençut que va treballar activament al llarg de tota la seva vida per al progrés en tots els seus àmbits; polític, cultural i social. I com a tal, va teixir una densa xarxa de referents intel·lectuals universals del món de cultura i les idees, alhora que va establir estretes relacions amb els seus grans contemporanis, tan a nivell internacional, com amb altres personatges de la Renaixença catalana. En aquest sentit, no és necessari insistir en la coneguda afició de Balaguer, Bofarull, i un bon grup de romàntics catalans per les balades i els escrits de Goethe, Klopstock, Schiller, Burger, o Korner. (Grau i Fernández, 2004:47) i com aquests joves catalans es reunien sovint per compondre balades a la manera dels alemanys; es coneguda també la influència que les balades de Goethe van tenir sobre Milà i Fontanals. Influències que van provocar que en literatura, “l'escola tradicional” catalana “connaturalitzés” amb “la balada del Norte” (Feu citat per Montoliu 1935:40). A aquestes influències cal afegir una de molt especial, la d'Antoni Bergnès de les Cases, catedràtic de la Universitat de Barcelona, i impulsor de la publicació

1. Les idees liberals del jove Balaguer van ser tan radicals que la seva mare el va desheretar.

“La Abeja”, que durant una dècada, i a partir del 1862, es va dedicar a “estudiar, traduir, publicar i difondre les més importants manifestacions de la cultura alemanya del segle XIX” amb la doble finalitat de promoure “la il·lustració literària i artística i també la il·lustració científica del públic lector” (Montoliu, 1935:50-53). A la revista “La Abeja”, doncs, s’hi publicaven textos de Herder, Klopstock, Novalis, Richter, Schleiermacher, Tieck, i també de Humboldt, Goethe i Schiller. Bergnès era un profund coneixedor de la literatura alemanya i un decidit editor que impulsava enèrgicament la publicació en català de les traduccions de les seves obres; a més, parlava perfectament l’alemany, i, com a mentor de Balaguer –i amb qui el va unir una forta amistat malgrat que aquest fos força més jove que ell- no seria difícil imaginar que donés al jove de Vilanova algunes referències sobre el l’assaig de Humboldt a Montserrat i sobre la construcció simbòlica de la muntanya en els cercles de Weimar. Malgrat que a “La Abeja” no hi trobem cap cita directa, ni a l’assaig de Humboldt ni a l’interès de Goethe al voltant del “Montserrat interior”. Una possibilitat que sembla encara més evident si considerem que Balaguer també va ser també un gran coneixedor de l’obra de Piferrer, i que la seva influència directa tant en temes com en estil es fa palesa en els escrits balaguerians, en especial, en els que dedica a Montserrat. I, encara, per reforçar aquest lligam de Balaguer amb la cultura alemanya contemporània, podem afegir la publicació, l’any 1860, del seu llibre sobre Montserrat en traducció alemanya amb el títol “Montserrat : Sagen, Legenden und Geschichten.” Un llibre, que, com ja hem precisat, va significar un moment culminant de l’interès alemany per la muntanya catalana -per què, com més endavant veurem, i encara que sense citar-la directament, Balaguer va recollir en bona part la lectura que Humboldt havia fet de Montserrat.

Aquesta breu introducció de la personalitat de Balaguer ens permet entreveure la complexitat del seu pensament, format per una multitud de referències, que anaven, des del romàntics alemanys, als seus contemporanis catalans, passant per les grans obres de la literatura universal, o fins i tot per la Història; en definitiva, un interès que demostra una ambició de cultural en el seu sentit més ampli i europeu. Ara bé, quin interès podia tenir en ajudar el precari grup de religiosos un maçó com Balaguer, d’una personalitat complexa i sofisticada, proper al romanticisme alemany i per tant a la seva interpretació de la muntanya? Per què es va implicar el jove de Vilanova i la Geltrú en la construcció del Montserrat modern? I, encara, com era entès Montserrat per un liberal com Balaguer?

Durant els mateixos anys en que Balaguer es va interessar per Montserrat, la dècada de 1850, van ser també els anys en que va començar a perfilar i definir el seu ambiciós projecte vital, i el seu projecte polític, cultural i nacional. Un projecte que va definir amb una gran clarividència i que va desenvolupar i desplegar constantment durant tota la seva llarga vida; un projecte en el que Montserrat havia d’ocupar un lloc destacat.

EL PROJECTE BALAGUERIÀ

La desamortització de Mendizábal i els problemes del precari grup de religiosos montserratins per legalitzar la seva situació ens permeten entreveure la crisi social i política en la que estava immersa Espanya durant la primera meitat del segle XIX. En aquest context, el jove Víctor Balaguer, somiava amb la creació d’una mena d’estat federal Ibèric inspirat en la història de l’antiga Corona Catalano-



Fig. 1. A dalt, fotografia de Víctor Hugo dedicada a Balaguer, 1868 (Fontbona-Jorba, 1999). A la dreta, “Recuerdos de Italia” de Balaguer, en una edició de 1890 (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 2. A dalt, portada de “La Iberia...” de Sinibald de Mas, 1853 (Google Books). A la dreta, “La Montaña Catalana” de Víctor Balaguer, 1868 (Col·lecció Garcia Fuentes).



Aragonesa. Aquest nou estat, que adoptaria la forma d'una monarquia federal tindria una abast ampli: tota la península ibèrica. I en ell, Catalunya podria recuperar l'esplendor de la seva pròpia història. La idea no va ser quelcom aïllat, sinó que va ser defensada per un grup ampli i d'interessos variats. Així, per exemple, el sociòleg i embaixador espanyol Sinibald de Mas va publicar l'any 1851 –i a Lisboa– la seva obra “La Iberia. Memoria sobre la conveniencia de la unión pacífica y legal de España y Portugal” en la que defensava el mateix objectiu. És probable que Balaguer conegués De Mas, ja que el 1855, l'iberista li va escriure per proposar-li la seva col·laboració al seu projecte de “Revista Peninsular”, que tenia la pretensió de fomentar «la fraternidad literaria y política con Portugal» i no pas la «predicación» de la unió; per que tan poc temps després aquesta ja era considerada un tema «agotado y sobreentendido.” Un somni que estava inspirat per un altre, el del panlatinisme de Víctor Hugo –per cert, molt admirat per Balaguer, que va traduir al català algunes de les seves obres més importants.

Però, a més d'aquests somnis, la proposta de creació d'una Federació Ibèrica també va estar inspirada per dos referents fonamentals. Per un costat l'estudi de la història de Catalunya, ja que, com acabem d'apuntar, durant aquests anys Balaguer va portar a terme una intensa tasca de recerca i de divulgació històriques. Per que, en efecte, va prendre com a model l'antiga Corona Catalano-Aragonesa, els temps dels Reis Catòlics, en el que diferents estats independents van unir-se sota la figura d'un rei comú; ja que, segons Balaguer,

“el origen y cuna del sistema representativo se hallan en la península ibérica. No hay que ir á buscar modelos de parlamentarismo fuera de casa, como hacen algunos, poco conocedores de nuestra historia, que abundantes los tenemos en ella. Los grandes modelos que pueden presentarnos los extraños, tal vez, y sin tal vez, nacieron de haberse inspirado en las antiguas Córtes de la nacionalidades ibéricas.” (Balaguer, 1868:6)

I per un altre costat, l'altre referent fonamental de Balaguer va ser el “Risorgimento” italià contemporani; entenent aquest, en el fons, com un procés de materialització semblant a l'ideal balaguerià per a l'Estat Espanyol. Per que, en efecte, aquí també l'interès de Balaguer “no és un interès aliè o que li ve de nou, provocat pels fets del “Risorgimento”, sinó que és intrínsec al seu pensament de fons i lligat amb l'altre gran tema, que és la recuperació dels fonaments de la història de Catalunya i de la Corona d'Aragò.” (Cuccu, 2004:70)

Les relacions de Balaguer amb Itàlia van ser especialment important, tan per les seves relacions personals com a nivell polític, i es van dilatar durant pràcticament tota la seva vida. A part de l'intens interès inicial que tenia per Itàlia, en aquells anys es reunia amb altres joves catalans per discutir notícies italianes –“como si fuésemos de aquellas regiones” precisa Balaguer– i per aprendre italià. El seu primer viatge a Itàlia va ser l'any 1859 com a corresponsal de “El Telégrafo”, ocasió en la que va assistir a les campanyes de liberació d'Itàlia; llavors va compondre el poema “Eridani”, dedicat a l'alliberament que llavors estaven conquerint els italians, i més tard el seu gran èxit “La Cruz de Saboya”. Però, de tot el procés de reunificació italià, un dels principals elements que va centrar l'interès de Balaguer

va ser, juntament amb la figura de Garibaldi, la monarquia dels Savoia. Convé precisar, però, que a Balaguer no li va interessar conèixer el model italià per copiar-lo literalment, sinó per aprendre'n, com a ajuda per a definir i clarificar el model que somiava per a Catalunya i Espanya, i que es definia per un patriotisme múltiple, federal, i especialment per una revalorització de la monarquia com una institució històrica i nacional.² Així, Balaguer va proposar un model federal “como se entiende en la Suiza y en los Estados Unidos, por ejemplo, [o] como se entendía en la antigua *Corona de Aragón*, donde los estados eran varios, una la nación y el monarca uno.” (Balaguer, 1890:377)

Cal precisar també, que l'interès de Balaguer pel “Risorgimento” és ampli i no només referent als aspectes polítics, sinó també socials i culturals. I també pel que respecte a la llengua; així,

“el 1859, quan la Renaixença catalana fa més de vint-i-cinc anys que ha començat, si agafem com a data d'inici el 1833 amb el poema de l'Arribau, i es celebren els Jocs Florals en un clima entusiàstic, o sigui quan s'està afirmant amb força la identitat nacional catalana, esclata la guerra a Itàlia, un país proper, llatí, que vol afirmar el seu dret de nació per damunt de l'opressió estrangera. L'idioma resulta, doncs, fonamental com a símbol d'identitat nacional, tant a Catalunya com a Itàlia.” (Cuccu, 2004:75)

Però tot i aquest important punt en comú, les diferències entre el moviment italià i la “Renaixença” són també evidents, ja que mentre aquesta “és un fenomen essencialment literari que pot, en algun cas, engendrar política; l'altre [el “Risorgimento”] surt d'una acció política, recolzada per alguns intel·lectuals, i acaba generant literatura, d'una manera més o menys directa.” (Cuccu, 2004:75) Encara que, com afirma Oriol Pi de Cabanyes, “l'estat d'esperit” propiciat a Catalunya pel *Risorgimento* va marcar “decisivament el to inicial de la Renaixença”; de manera que “*Risorgimento* i Renaixença, mots i conceptes germans, tenen molts punts en comú en l'ànim de Víctor Balaguer i els partidaris de la seva escola de literatura nacional.” (Pi de Cabanyes, 2004:11-12)

En definitiva, doncs, Balaguer va constituir “el prototip d'un nacionalisme de tipus polític, liberal progressista” i “va defensar clar i net la causa de l'iberisme” a través d'una “interpretació històrica del passat dominat per la causa de la llibertat.” (Pascual Sastre, 2004:106)

INVENTAR LA TRADICIÓ I CONSTRUIR ELS SEUS MONUMENTS

Probablement una de les vessants del “Risorgimento” que més va interessar a Balaguer degué ser tot el procés de creació de tradicions i d'una simbologia per al nou i incipient estat italià; una activitat que també va incloure la transformació material, física, de les capitals de la nova Itàlia unificada, que van ser transformades, per exemple, a través dels seus monuments i de la construcció noves xarxes de referents simbòlics, a mida que la unificació avançava. (Pace, 2007:266-277, 2009)³

Aquest interès no ens ha d'estranyar. Pocs anys abans, en un dels seus viatges de joventut per

2. Com tindrem ocasió de tractar, no és cap fet casual que Balaguer sigui un dels diputats que va realitzar un viatge oficial a Itàlia l'any 1870 per oferir la corona espanyola a Amadeu de Savoia.

3. Recordo la interessant conferència que el professor Sergio Pace ens va fer al voltant de la creació i la transformació de la memòria i els mites sobre les transformacions de les ciutats italianes a mida que creixia la Itàlia unificada.

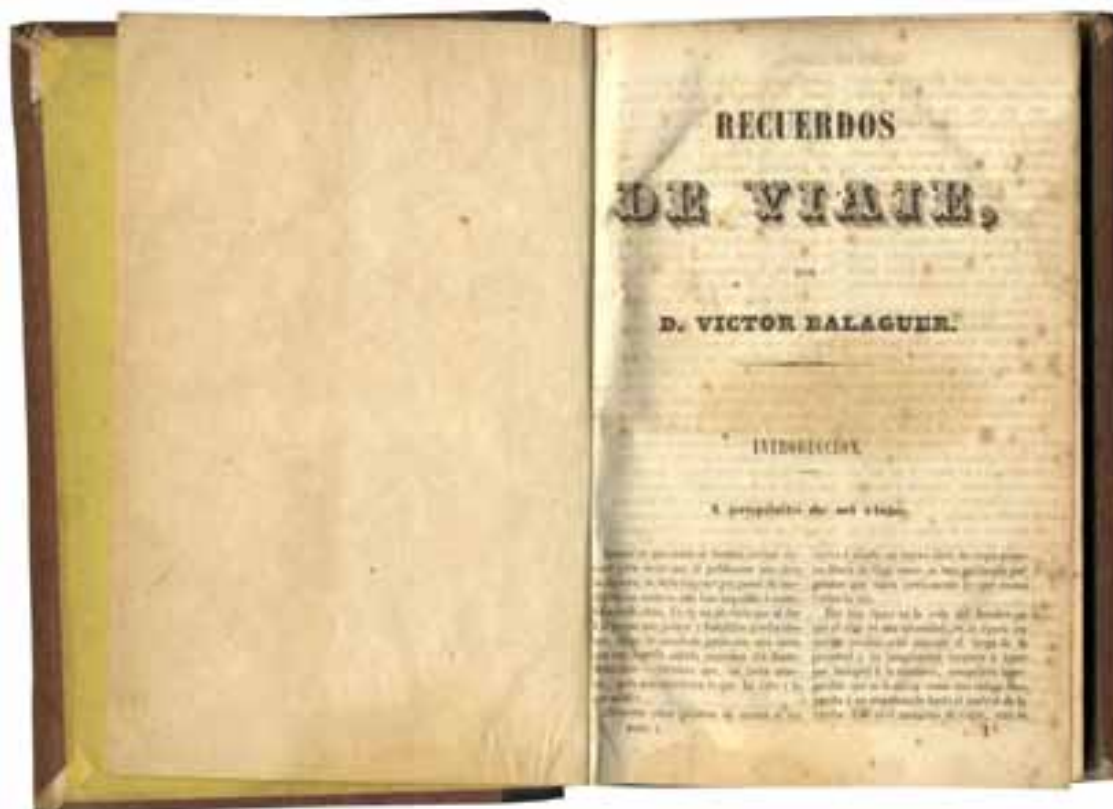


Fig. 3. "Recuerdos de Viaje" de Víctor Balaguer, 1850 (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 4. A la dreta, portada de "Italia, colección de cantos sobre la guerra de la independencia italiana" de Balaguer, 1859 (Google Books). A dalt, "Memorias de un constituyente...", en edició de 1872 (Col·lecció Garcia Fuentes).

França i Luxemburg, una ocasió en la que Balaguer, tal i com va reflectir al seu llibre “Recuerdos de Viaje”, en el que va narrar i descriure les seves aventures, va reflexionar en profunditat sobre l'estreta relació que s'establí entre els pobles i els seus patrimonis, les seves tradicions; i, en especial, amb els monuments. Balaguer considerava que els monuments ens expliquen la història de les nacions, la seva “memòria”, així com les seves tradicions, les quals, com afirma de manera sorprenentment clarivent, “són inventades per la poesia i conservades per la credulitat.” (1852:5-6)

Però el seu interès no va ser tan sols un interès per conèixer les “tradicions” que explicaven els monuments, sinó que, juntament amb les seves detallades i abundants narracions dels esdeveniments històrics i simbòlics que commemoraven o representaven els monuments que admirava als seus viatges, també precisava comentaris arquitectònics que revelen un gran coneixement d'aquesta disciplina. Així, en els seus llibres de memòries són constant els comentaris de grans obres d'arquitectura, valorades amb una passió poètica, però sovint també amb un lèxic arquitectònic que sorprèn pel seu rigor i correcció gramatical. I, en moltes ocasions, aquests comentaris arquitectònics no es limiten a la simple descripció d'allò que veu, sinó que també estableix comparacions que poden semblar-nos encara més sorprenents per algú que no és arquitecte. Així, per exemple, quan Balaguer visita la basílica de Superga als afores de Torino, després de precisar que “diez gradas conducen al peristilo, formado de seis columnas de piedra en primera línea y de una columnata en segunda y tercera línea” afirma que la seva cúpula és “muy parecida á la de los Inválidos de París.” (Balaguer 1890:243)

I la veritable construcció d'una nació consisteix exactament en la combinació d'aquests dos aspectes. D'una banda el material, l'arquitectònic; i, de l'altra, la narració simbòlica que hi ha al darrera, ja siguin llegendes, mites, o fets històrics reals –o inventats, és igual- que, segons Balaguer, es relacionen amb allò material a través de “la poesia”⁴ tot definint una tradició –o una memòria- que es conservada per la “credulitat” –és a dir, pels rituals nacionals. D'aquesta manera, en el cas italià Balaguer va escriure que amb l'objectiu de construir la nova Itàlia unificada, “glorias, tradiciones, recuerdos, leyendas, historias, estatuas, cuadros, monumentos todos de aquel vasto Museo, todo se encarnó, todo se puso en pie.” (Balaguer 1890:13) Tot es va encarnar, tot es va posar un peu. “Surge et ambula”, en definitiva, que és el lema que Balaguer va fer gravar a la llinda d'entrada de la seva biblioteca-museu; el que segurament sintetitza millor els ideals que van guiar Balaguer al llarg de la seva vida.

Així doncs, l'interès que Balaguer va tenir en Montserrat, en la seva construcció i el per què de la seva implicació amb el precari grup de religiosos, s'han d'entendre com una part més del seu projecte de construcció d'un estat federal. D'aquesta manera, com ha apuntat encertadament Montserrat Comas,

“durant els anys cinquanta [la dècada de 1850] Víctor Balaguer planteja el que haurien de ser, per a ell, els llocs simbòlics de Catalunya. Escriu un seguit de textos on descriu i interpreta el paisatge. En un principi són fonamentalment descriptius,

4. En aquest sentit convé precisar que, com veurem més endavant, algunes de les teories de l'arquitectura més conegudes i utilitzades pels arquitectes contemporanis establien clars paral·lelismes entre arquitectura i poesia, entenent d'aquesta manera la capacitat expressiva -fins i tot de valors morals- i emotiva de l'arquitectura.

però a partir de “Cuatro perlas de un collar” i de la publicació de “A la Verge de Montserrat”, i de quatre articles a “El Conseller” el juny de 1857 de la crònica de *Entrega de los regalos regios a la virgen de Montserrat*, els converteix en alguna cosa més.” (Comas Güell, 2006:70-75)

De fet, i com tindrem ocasió de comprovar, el projecte balaguerià anava molt més enllà, ja que va intentar construir un veritable i complex imaginari, no només per a Catalunya, sinó també per al seu somniat estat federal. Però tot i així, un projecte que també s'emmarca en la “Renaixença” catalana, per que, el projecte era, en efecte, federal. I, com no podia ser d'una altra manera, Montserrat tindria un paper destacat.

“MONTSERRAT”

Els projecte de Balaguer, doncs, va partir del liberalisme modern, i va tenir una clara voluntat historicista i d'identitat col·lectiva. No era només un projecte polític, sinó també simbòlic, i per al jove de Vilanova, Montserrat va estar cridat des del primer moment a esdevenir un dels llocs simbòlics més importants, sinó el més important de tots ells de la densa trama que va definir. El per que d'aquesta importància es troba en la seva singularitat extrema, però també, i sobretot, a la multiplicitat de lectures i interpretacions que permetia i que feia possible que tothom s'hi sentís representat; i, encara, també per la pròpia història personal de Balaguer, per que, segons escriu ell mateix l'any 1850 en una carta a Juan Mañe, va passar a Montserrat la “mayor parte” de la seva “bulliciosa infancia” durant la qual “trepaba por esas mismas peñas y corría á llamar á la puerta de una ermita, para presenciar el espectáculo de unas inocentes avecillas que iban á comer las migajas de pan en la mano de un penitente de lengua y nevada barba.” (Balaguer, 1853:10) El record, si és que no és una fantasia, deu referir-se evidentment als anys previs a la desamortització de Mendizábal, quan Balaguer tenia com a màxim deu o onze anys. Tot i que, més que la veracitat o no del record el que ens interessa és destacar allò que Balaguer “recorda”, una imatge que sembla evocar l'ideal de felicitat al que es referia Humboldt.

Però el jove Balaguer, per que, l'any 1850 tenia tan sols vint-i-sis anys, no només evocava records infantils a la seva carta –que obre la edició del seu llibre “Montserrat...”- sinó que també hi afirmava que

“he visto que todos mis días se habian ido desmoronando como las piedras de este monasterio, y entónces me he dicho que era un santo y piadoso deber, si aprovecharlos quería, el de reconstruir con los ojos de la memoria el edificio que cantan nuestras baladas y que ensalzan nuestras crónicas, ántes que se sumergiera para siempre en el seno de las negras sombras del olvido; me he dicho que era un deber para nosotros, los poetas cristianos, el de legar á nuestros hijos la historia de los monumentos protegidos por nuestros padres, y recoger una á una, como cuentas desgranadas de un collar de perlas, todas las tradiciones y leyendas que van á morir con los pocos ancianos que nos quedan, si presurosos no corremos á recogerlas de sus moribundos lábios.” (Balaguer, 1853:10-11)

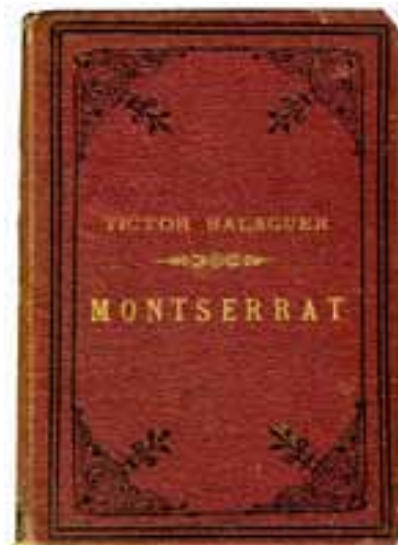
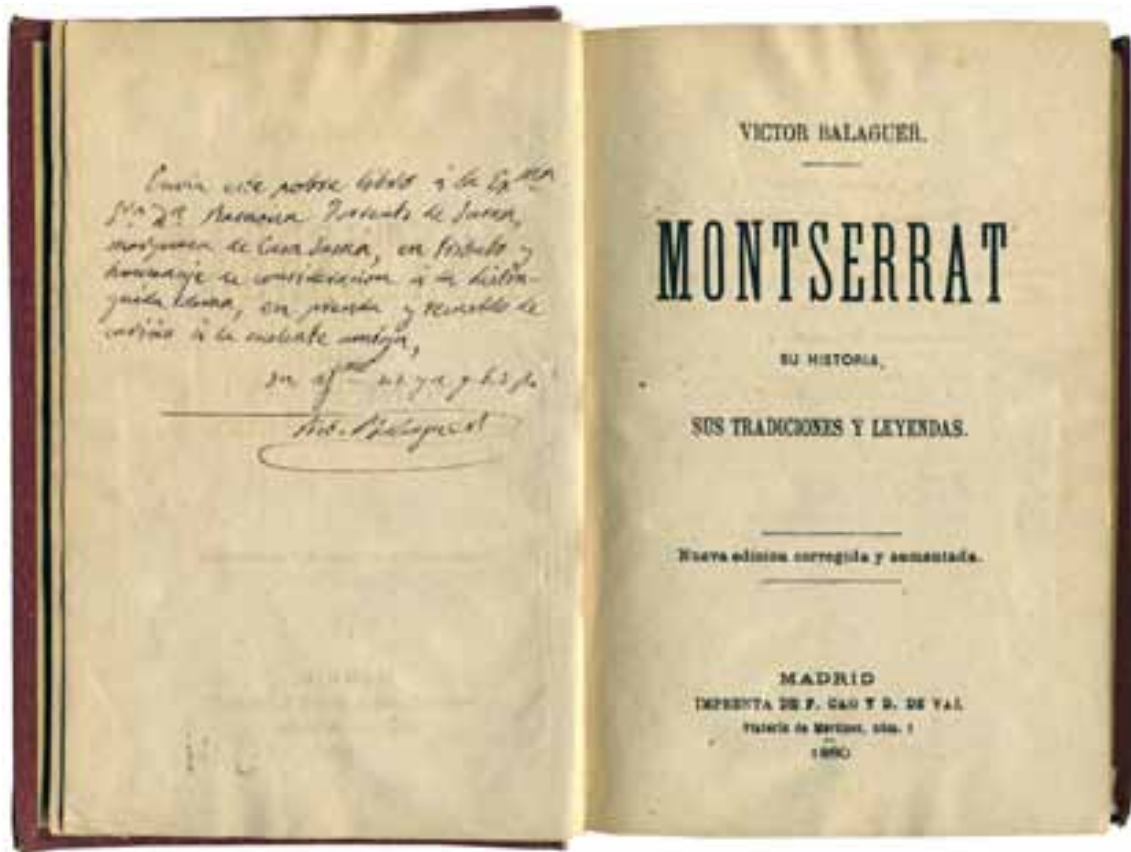


Fig. 5. A dalt, portada i coberta de "Montserrat..." de Víctor Balaguer, en edició de 1880; dedicada per Balaguer a la "marquesa de Casa Samà" (Col·lecció Garcia Fuentes). Sobre aquestes línies, "Monserrate Subterranea" de Manuel Solà, 1852; un exemple primerenc de la influència de les obres de Balaguer (Google Books).

La religiositat, com en el cas de Piferrer, és també evident; com era inevitable per a tots els que vivien aquells anys en un país catòlic. Però és innegable que el seu interès va més enllà, per que Balaguer es proposa reconstruir Montserrat, l'edifici “que canta nuestras baladas y que ensalzan nuestras crónicas” amb “los ojos de la memoria.” Una memòria que representa les “nostres” tradicions, allò que ens defineix; i allò, que com ell mateix recordava en els seus viatges, era inventat per la poesia i conservat per la credulitat. I això va ser precisament el que Balaguer es va proposar, construir la història de Montserrat, la seva “tradicció”.

Així, Balaguer va incloure en el seu llibre de 1850 tot els articles publicats abans al “Diario de Barcelona”, els articles no recollien només la seva història, sinó, com el títol precisava, també les seves llegendes i les seves tradicions, barrejant totes tres, amb grans valoracions i exaltacions de la singular natura de la muntanya que es barrejaven amb comentaris devots; i, sempre, escrivint en una inflamada prosa poètica. D'aquesta manera, primer amb la sèrie d'articles –que van ser precedits per un petit article publicat l'any 1845 al madrileny “El Siglo Pintoresco” (Palomas, 2004:426)- i més tard amb el seu llibre “Montserrat...” -publicat per primera vegada el 1850 i reeditat en múltiples ocasions degut al seu gran èxit- Balaguer va donar resposta a la devoció popular que havia aconseguit la reobertura del santuari, i que s'havia de conformar amb el record imprecís d'un Montserrat antic que semblava irrecuperable. Però també sembla voler evocar la lectura dels romàntics alemanys i la seva construcció poètica i romàntica de la muntanya a través de Humboldt, Goethe i Schiller. Una influència que sembla evident, però de la que no hi ha cap cita explícita. Tot i que sembla clar, com ja hem apuntat, que hagués pogut arribar a través de diverses vies, tant literàries com personals. Per que, en efecte, durant la segona meitat del segle XIX, Balaguer també va establir forts llaços d'amistat personal amb alguns personatges alemanys, amb com l'hispanista autodidacta Johannes Fastenrath -que traduí a l'alemany “Els Pirineus.” (Eberenz, 1982:105) No seria estrany, doncs, que aquestes relacions haguessin contribuït, juntament amb les seves amistats catalanes interessades en Alemanya, a que les idees de Humboldt i l'imaginari montserratí del cercle de Weimars es filtressin al pensament balaguerià.

D'aquesta manera, i en paral·lel a un projecte simbòlic molt més ambiciós –del que tot seguit ens ocuparem- es va iniciar una estreta relació entre el jove Balaguer i Montserrat que va fer que el de Vilanova beneficiés al llarg de tota la seva vida tot allò que tingués a veure amb la muntanya i el monestir. I d'aquesta manera, també es va iniciar a forjar l'intens simbolisme patriòtic modern envers la muntanya i la Mare de Déu. Tal i com s'evidencia en el primer poema en català que va escriure Balaguer, publicat el 21 de maig de 1857 –un any important, com veurem- a “El Conseller” amb el títol de “A la Verge de Montserrat”. El poema comença atorgant a la verge el seu patronatge i el de tots; i, a mesura que transcorren els versos, es desprèn un sentiment cada vegada més catalanista i patriòtic; tal i com podem comprovar, per exemple, en aquests fragments:

Vérge santa d'amor, patrona mia
dels pobres y afligits guarda y consol.
[...]

tu la serra més alta y més hermosa
 vás escullir per' ferne ton palau
 [...]
 ¡Hermós era aquell temps! Hermós de veras!
 quant era Catalunya una nació!
 quant, reinas de la mar, nostras galeras⁵⁵
 passejavan las barras d'Aragó!
 [...]
 ¡Honor al catalá! Si sas galeras
 recorrian del mar tot lo contorn,
 sos aguerrits exèrcits llurs banderas
 passejavan triufants per tot lo mon. 100

Y tú llavors, ó Véрге de victoria
 lo teu nom sempre veyas invocat,
 que'ls catalans anavan á la gloria
 cantant lo *Virolay de Montserrat*.
 [...]
 Y quant arrive de la mort lo dia, 181
 lo dia del repós pel desterrat,
 á consolarlo vina en sa agonía,
 perla de Catalunya y Montserrat.

Balaguer, doncs, va intentar vincular pàtria, fe, un passat gloriós, la verge de Montserrat i una natura exuberant -la muntanya; no és necessari insistir-hi més. Però, de totes les abundants imatges i metàfores que utilitza en els fragments que em triat del seu poema, fixem-nos en l'expressió que fa servir en l'últim vers per anomenar la verge de Montserrat: "perla de Catalunya." No és cap casualitat; ni, encara menys, una imatge qualsevol. Sinó que és una referència directa al títol de "La Perla de Cataluña. Historia de Nuestra Señora de Montserrat", una obra escrita per Gregorio de Argaiç i publicada a Madrid l'any 1677; i una de les històries més antigues de Montserrat que Balaguer coneixia i que va citar ja el 1850.

Així doncs, semblen bastants clares les intencions de Balaguer d'aprofitar i de fer reviure la devoció popular que històricament hi havia hagut envers la mare de Déu de Montserrat amb l'objectiu de donar consistència, profunditat històrica i origen al sistema simbòlic que intentava crear. La jugada de Balaguer era astuta: aprofitava tot el que havia arribat malgrat la destrucció, però, sobretot, aprofitava el que encara pervivia a la memòria col·lectiva, tal i com ho demostraven les encara constants peregrinacions i la devoció popular envers la mare de Déu; si bé és cert que aquestes no eren tan nombroses com ho havien sigut o com van arribar a ser a finals del segle XIX. Però, alhora també sembla clara la voluntat de Balaguer d'aprofitar la "tradició" de la visió romàntica de la muntanya elaborada per Humboldt i els romàntics alemanys.

D'aquesta manera Balaguer va trobar a Montserrat la pedra angular amb la que mobilitzar tota la societat catalana per fer-la partícip dels seus somnis i objectius. Per aquest motiu, Balaguer es va fer dir a partir d'aquest moment i durant molts anys “lo trovador de Montserrat” –arribant a signar moltes de les seves obres amb aquest pseudònim. I va treballar intensament per fer de Montserrat un veritable “Montserrat de tothom” (prenc l'expressió d'Altès, 2002:38-44); és a dir, un referent compartit per a tothom, comú a tots. Un símbol de tots; fins i tot d'aquells que no sentien massa propera la dimensió religiosa del santuari i de la muntanya; però potser sí la seva dimensió natural i antropològica que Humboldt havia desvelat. Balaguer, doncs, es va identificar amb Montserrat en tot, i va utilitzar el seu simbolisme fins i tot quan l'any 1868 va fundar el diari “La Montaña de Montserrat” –més tard “La Montaña Catalana”- amb el subtítol de “periódico no político” i uns continguts on tothom s'hi podia trobar representat: “Contendrá artículos y noticias de literatura, ciencias, artes, teatro, modas, anécdotas, cuentos, novelas”⁵ Evidentment, el seu nom no va ser casual, i encara menys el seu contingut, que malgrat el subtítol no deixava de difondre els ideals balaguerians. De fet, el nom de “La Montaña de Montserrat” també sembla voler remetre directament als “montagnards” de la Revolució Francesa i al partit liberal francès que es va constituir el 1848 com un partit de l'Assemblea Constituent amb l'objectiu de recollir els ideals d'aquells –tornarem sobre aquest tema de la Revolució Francesa més endavant.

“LOS FRAILES Y SUS CONVENTOS”

Montserrat va esdevenir d'aquesta manera l'origen d'una constel·lació simbòlica en la que Balaguer ja feia anys que havia començat a treballar, i que va desplegar després de la publicació dels seus escrits sobre Montserrat l'any 1850. Així, el 1851 va publicar “Los frailes y sus conventos (o Los Misterios del Claustro)” una voluminosa obra que duia el subtítol “Su Historia, su descripción, sus tradiciones, sus costumbres, su importancia” i que es va editar en dos volums. Un llibre que es començar a preparar durant l'any 1848, quan Balaguer va recórrer bona part de la península amb l'objectiu de recollir materials per a la seva redacció.

En aquesta obra, estructurada en una seqüència de capítols, cadascun d'ells dedicat a un monestir diferent i precedit d'una breu introducció, Balaguer va barrejar-hi, tal i com precisa el títol, la història, la descripció, les llegendes, les tradicions, les costums de cada monestir, en un clar intent per re-conceptualitzar allò que llavors ja eren runes en una important xarxa de referents simbòlics. Per que, en efecte, els monestirs van ser considerats per Balaguer com allò que millor definia l'essència d'Espanya, i així ho va precisar a la breu introducció que precedeix la seqüència de capítols:

“Un eminente viajero á quien encontramos un dia, despues de haber recorrido casi todas las naciones del globo, nos decia resumiendo sus principales viajes:

-El Oriente es un palacio, la Francia un castillo, la Italia un jardín y la España un claustro.” (Balaguer, 1851:5)

5. Arxiu Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Ms. 1074 / 1. Documentació referent a “La Montaña de Montserrat”. “Bases para una sociedad que tenga por objeto publicar un periódico no político.”

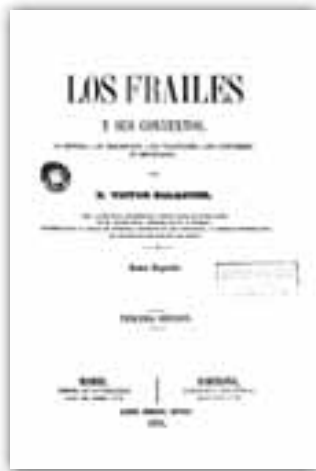


Fig. 6. Portades, index, i un dels gravats dels dos volums de "Los frailes y sus conventos..." en l'edició de 1851 (Google Books).



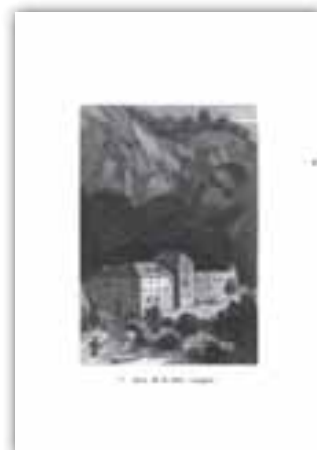
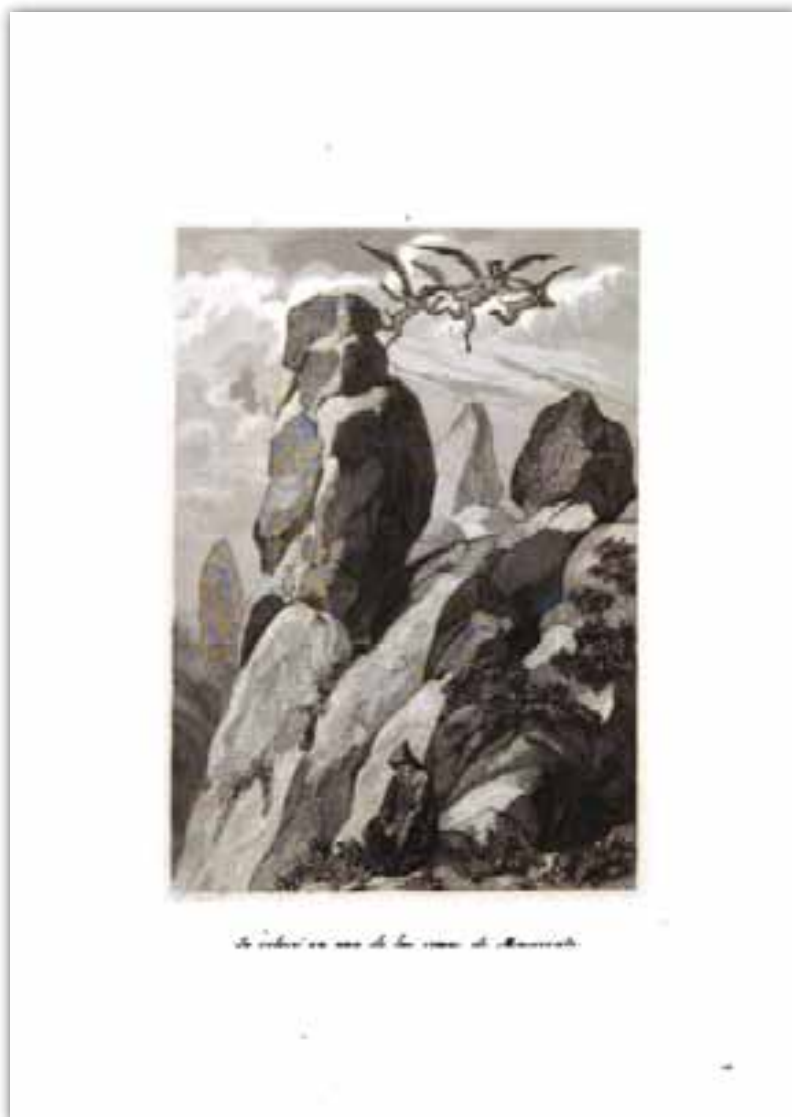


Fig. 7. Altres gravats de “Los frailes y sus conventos...”; a l’esquerra, un dedicat a Montserrat, 1851 (Google Books).



Fig. 8. Més gravats de “Los frailes y sus conventos...”; reflecteixen la barreja que hi trobem d’arquitectura, història, llegendes, religió, misticisme i natura, 1851 (Google Books).

Així doncs, “Espanya era un claustre”; i sentenciava: “esta poètica espresión es una verdad.” Alhora que desplegava definitivament un univers simbòlic que va suposar una gran fons de documentació que Balaguer va anar desenvolupant i enriquint al llarg de la seva vida. Per què, el llibre contenia una part dels seus articles referents a Montserrat, però també contenia altres apunts històrics i llegendes sobre monestirs que més tard van merèixer l’atenció de Balaguer –com tot seguit veurem. És en aquest univers simbòlic balaguerià en el que havia d’inserir-se, o millor, el que havia d’encapçalar, el cas de Montserrat. Una importància que no ens ha de sorprendre, per que, si fem una ullada les làmines gràfiques que acompanyen al text, ràpidament ens adonarem que s’hi barregen mites i llegendes, amb escenes pietoses; i aquesta era la base de la re-conceptualització dels monestirs que va fer Balaguer: si els monestirs representaven la nostra essència, no era només per la pietat i pel seu símbol religiós, sinó també per les llegendes i les històries profanes que s’hi havien associat, i que reflectien la pròpia realitat. I, Montserrat esdevenia en aquest context un exemple paradigmàtic, no només per que s’hi reunien totes dues de manera exemplar, sinó també per que, d’una banda la seva natura singular inspirava interpretacions que anaven més enllà de l’estricta religiositat –com en el cas de Humboldt- i, de l’altra, a més de monestir era el santuari que encara es mantenia actiu en el que s’hi venerava una Mare de Déu important. Montserrat, doncs, reunia tots els requisit i posseïa totes les qualitats per convertir-se en el símbol principal de l’univers balaguerià. Potser semblen exagerades aquestes afirmacions, però, la idea de Montserrat que tenia Balaguer, sense cap mena de dubte té més importància de la que normalment se li ha atorgat; tal i com evidencia la complexa construcció simbòlica que va forjar al seu voltant.

“CUATRO PERLAS DE UN COLLAR”

De fet, en la construcció simbòlica dels monestirs espanyols i catalans, Balaguer encara va preveure un altre xarxa de referents que és important per al nostre estudi. Es tracta dels principals monestirs catalans, als que va dedicar la seva obra “Cuatro perlas de un collar. Historia tradicional y artística de todos los célebres monasterios catalanes, Santa María de Ripoll, Santa María de Poblet, Santas Cruces y San Cucufate del Vallès” publicada l’any 1853. Fixem-nos, una vegada més, en el títol de l’obra. Com interpreta encertadament Montserrat Comas,

“les perles són els monestirs de Ripoll, Poblet, Santes Creus i Sant Cugat del Vallès, i el collar la història de Catalunya. Els quatre monestirs de Ripoll, Poblet, Sant Cugat i Santes Creus, per aquest ordre, prenen la significació simbòlica dels quatre pals de la història. Montserrat, independent, converteix la mare de Déu en protectora del país.” (Comas, 2006:70-75)

Però encara hi trobem més referències a la història de Catalunya en el títol de l’obra: “Cuatro perlas de un collar”, per què, en efecte, fent ús de l’expressió “cuatro perlas” Balaguer també sembla voler fer referència a la història de Montserrat; ja que, en efecte, “La Perla de Catalunya” és precisament el títol de la història de Montserrat més coneguda que existia aleshores, escrita al segle XVII per Gregorio de Argáiz –a la que ja hem fet referència abans. Així, en l’univers balaguerià, Ripoll representava



Fig. 9. "Cuatro perlas de un collar..", de Víctor Balaguer, en edició de 1853 (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 10. Distribució geogràfica de la construcció simbòlica dels monestirs espanyols i catalans de Víctor Balaguer, comparada amb els monestirs designats Patrimoni de la Humanitat (Col·lecció Garcia Fuentes).

l'origen, el bressol de Catalunya, i Montserrat va esdevenir el seu cor, i, per tant, la seva verge la patrona de tots els catalans. Convé puntualitzar per entendre els fets que tindran lloc l'any 1880 -dels que ens ocuparem més endavant- que en aquest projecte simbòlic el contingut religiós no va tenir una importància principal, ja que Balaguer, si bé és cert que no defuig certa religiositat en les seves descripcions, aquest es barreja sempre amb llegendes i mites històrics; i, per descomptat, mai no defensa clarament una "Catalunya catòlica". El somni de Balaguer era un somni per a tots; un somni integrador.

Però més enllà d'aquests jocs de noms i d'aquestes relacions simbòliques, és important adonar-se del fet que, aplegant aquests quatre monestirs sota el títol montserratí de "Cuatro perlas de un collar", Balaguer va aconseguir definir una nova xarxa de referents simbòlics al voltant dels monestirs, aquest cop catalans, i que feia referència només a Catalunya; i que, evidentment, i no és necessari insistir en aquest aspecte, també tenia el seu centre a Montserrat. Una estratègia, doncs, coherent amb el seu somni de crear una federació ibèrica, ja que els monestirs catalans també estaven inclosos entre els que va seleccionar anteriorment al seu "Los frailes y sus conventos...". De fet, a "Cuatro perlas..." Balaguer tan sols va extreure el text del primer, i amb algunes correccions i afegits es va publicar sota un nou títol; definint d'aquesta manera una xarxa de referents oberta i flexible; és a dir, a la que s'hi podien afegir més monestirs i amb la que es podien realitzar altres possibles seleccions o agrupacions.

LA REVALORITZACIÓ DE L'ARQUITECTURA GÒTICA

"Cuatro perlas de un collar" també ens serveix per precisar i per il·lustrar un altre aspecte important de l'obra balagueriana d'aquests anys; es tracta de la revaloració del gòtic que es desprèn tant dels seus textos com de la seva actitud. Com resumeix Montserrat Comas al seu article, les quatre narracions que formen les "Cuatro perlas..." –una per a cada monestir- mantenen una estructura gairebé idèntica: "llegenda històrica, descripció de l'espai i valoració simbòlica". (Comas Güell, 2006) D'aquesta manera, quan Balaguer els descriu i en detalla l'estat de les respectives runes, així com el valor que ell troba a cada un dels edificis. En tots els casos es plany del seu estat, de la seva deixadesa i del seu incompreensible oblit:

"El viajero en vano se pregunta cómo es que allí dejan perderse los hombres aquella verdadera maravilla de piedra que tantos recuerdos guarda, que tantas memorias conserva" (Balaguer, 1853:112)

I, per descomptat, el plany més intens està dedicat a Ripoll:

"Ay, nos dijimos, nada serán para nuestro país los recuerdos de gloria mientras así dejemos abandonadas las cenizas de nuestros héroes!" (Balaguer, 1853:40)

Però a l'hora de valorar les runes, en canvi, l'exaltació més gran no se l'emporten els vestigis bizantins –el romànic llavors encara no era anomenat així- sinó els gòtics. Així, per exemple, quan Balaguer descriu l'art bizantí de "San Cucufate" precisa que aquest mostra en el detall la indecisió de l'art gòtic, el que, segons ell, en el seu conjunt "muestra que su autor se adelantó á su siglo revelando tendencias

hacia una época mejor.” Una època millor que no era altra que el gòtic. En efecte, no podia ser de cap altra manera, per que l’estil amb que s’identifica Balaguer durant aquests anys és el gòtic; un estil que s’identificava, i que el “trobador de Montserrat” associava, no només amb el període de màxim esplendor de la Catalunya –o de la Corona Catalano-Aragonesa- sinó també amb segles de progrés i amb el renaixement de les ciutats –i en especial amb el renaixement de Barcelona. D’aquesta manera, “sembla com si Balaguer identifiqués el gòtic amb l’avenç de noves tecnologies, com ara la impremta, o amb les catedrals situades a les grans ciutats, uns centres, d’altra banda, de concentració obrera.” (Comas Güell, 2006:70-75)

No és casual, doncs, que quan Balaguer va realitzar la tradicional visita Montserrat amb els poetes dels Jocs Florals durant el maig de 1868, pugés amb ells en processó al cim de Sant Jeroni, on tots es van fer un abraçada fraternal; i que es fes fotografiar en grup, juntament amb els altres poetes convidats espanyols i felibres –el seu admirat Mistral entre ells, que es va situar al seu costat encaixant la seva mà- davant de les runes de l’antic claustre gòtic de Montserrat. Una fotografia presa amb un llarg d’exposició -com no podia ser d’altra manera en aquells anys- i amb un enquadrament tancat que limitava la imatge a l’única part del claustre que encara es conservava aixecada, com hem vist, gràcies a la intervenció d’Elies Rogent uns anys abans; com si Balaguer volgués intentar representar en aquesta fotografia la seva somniada reconstrucció material de Montserrat, al mateix temps que la unió dels poetes espanyols i felibretge, que juntament amb els catalans representaven quasi tota la seva federació ibèrica. Els mateixos poetes que, com ell, “inventaven” les tradicions que la “credulitat” després conservava; i que, per un moment, ni que fos tan sols en el moment imaginari que aquella fotografia podria arribar a transmetre, es reunien a un Montserrat d’esplendorosa arquitectura gòtica que ja semblava reconstruït.

L’EFICÀCIA DE LA CONSTRUCCIÓ SIMBÒLICA BALAGUERIANA

Balaguer, doncs, tal i com es desprèn també en els fragments que hem citat, va afavorir sempre la conservació, la protecció, i la reconstrucció sempre que fos possible, dels monestirs espanyols; i en especial dels catalans –ara ja convertits en monuments gràcies a la seva intensa tasca. En aquests context, i per les raons que ja hem precisat, va afavorir especialment la reconstrucció -en tots els sentits- del seu Montserrat “de tothom”; el cor –físic i espiritual- de Catalunya. El centre de devoció popular més gran del país alhora que un santuari important d’Espanya; així com la muntanya singular que van conèixer i admirar Humboldt i els romàntics alemanys, la “Tebaida catalana.” Podem resumir doncs, que dintre de l’univers simbòlic de Balaguer, Montserrat ocupava un lloc privilegiat, no només com a referent dels seus ideals, sinó també com a peça clau per a la mobilització de tota la societat catalana i fins espanyola; per què, d’una manera o d’una altra, tots s’hi podien sentir representats i tots el podien sentir com a propi.

Però Balaguer no només va afavorir la reconstrucció de Montserrat, sinó també la conservació d’altres monestirs i d’altres runes, com per exemple, les de Ripoll. Però a Montserrat, i a diferència d’aquests altres casos, on les gestions van ser més discretes, a Montserrat les gestions van ser decidides degut a l’ampli suport ciutadà, a la devoció popular i a la implicació personal del president Blanc, i



Fig. 11. Víctor Balaguer fotografiat amb els poetes provençals davant de les runes del claustre gòtic de Montserrat l'any 1868 (Biblioteca Museu Víctor Balaguer). A dalt, fotografia general del mateix claustre en el moment de la fotografia (Arxiu Fotogràfic de Montserrat). Al costat, detall del relleu gòtic de la tomba de Balaguer en el cementiri de Vilanova i la Geltrú (Col·lecció Garcia Fuentes).



semblen tenir un clar objectiu de reconstrucció.

Així, per exemple, i pel que fa al cas de Ripoll, l'any 1877 l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques va aconseguir, aprofitant les influències de Víctor Balaguer a Madrid,⁶ que el ministeri de Foment atorgués una partida de 8.000 pessetes per obres. (Ganau, 1997:12) Unes obres de conservació, i no de reconstrucció; i estretament lligades a l'intent de convertir Ripoll en una ruïna romàntica. (Barral, 1988:395-401) Una intervenció que també ens serveix per evidenciar les discussions, la especial ineficàcia i la passivitat que va demostrar la comissió de monuments de Girona per abordar la restauració de Ripoll; així com les tensions entre aquesta i la comissió de monuments de Barcelona, a qui es va demanar ajudar després de que el governador civil de Girona adrecés una queixa a l'Acadèmia de San Fernando; però aquest ja és un altre tema. (veure Ganau, 1997:12)

A Montserrat, en canvi, els problemes van ser uns altres, per què la seva pobre qualitat arquitectònica deixava les seves runes fóra de la protecció de els comissions de monuments. Però per la seva singular situació geogràfica, la muntanya estava repartida entre els bisbats de Vic i Barcelona; encara que el monestir formava, per estar situat a la seva part, depenia del de Vic i era considerat com una parròquia qualsevol. Però, tot i així, el consultor de les qüestions arquitectòniques del monestir va ser l'Acadèmia de Barcelona –tot s'ha de dir, més preocupada per la conservació d'altres edificis, com al capella de Santa Àgata o el monestir de Sant Cugat, que per Montserrat. (sobre aquest tema veure Ganau, 1997) Aquest context, sumat a l'edat avançada dels membres del petit grup de religiosos presidits per Blanch, a la poca empenta de la societat de Vic i a la proximitat de Montserrat amb Barcelona, van resultar els detonants que van fer que la regnes de la reconstrucció de Montserrat es portessin des de la diòcesis de Barcelona i des de la burgesia de Barcelona. Bé, aquests factors, més l'interès de Balaguer, és clar.

D'aquesta manera, si ens fixem les zones on existia més insensibilitat cap al patrimoni arquitectònic i a on resultava més complicat actuar sobre ell, és fàcil adonar-se aquestes van ser les àrees tradicionalment carlistes, catòliques i reaccionàries. Aquest fet podria ser degut precisament a aquest caràcter reaccionari i a la voluntat d'obstaculitzar les seves iniciatives del govern oficial; però, més enllà d'aquesta explicació, aquesta actitud, com veurem, va canviar radicalment quan aquest sector es va sentir capaç de capgirar la situació d'acord amb el seu propi interès. Però no anem tan ràpid; tornarem sobre aquest tema més endavant. De moment, tenim prou demostrant que les iniciatives més importants i més eficaces d'actuació en el patrimoni i de construcció simbòlica d'aquest anys van ser les provinents de la ciutat de Barcelona; i, sobretot, que totes aquestes iniciatives van tenir una especial sensibilitat cap a l'imaginari monàstic definit per Balaguer. Per que, en efecte, i tal i com precisa Ganau,

“les preocupacions de les comissions de monuments catalanes s'havien repartit entre els quatre principals monestirs catalans, les quatre perles de Víctor Balaguer. Però si algun monument català ho tenia tot al seu favor per a ser restaurat era el monestir de Poblet. Les proves que apunten en aquesta direcció són abundants. En primer

6. Les gestions realitzades entre desembre de 1877 i l'abril de 1878 es poden resseguir en la correspondència conservada a la biblioteca del Centre Excursionista de Catalunya.

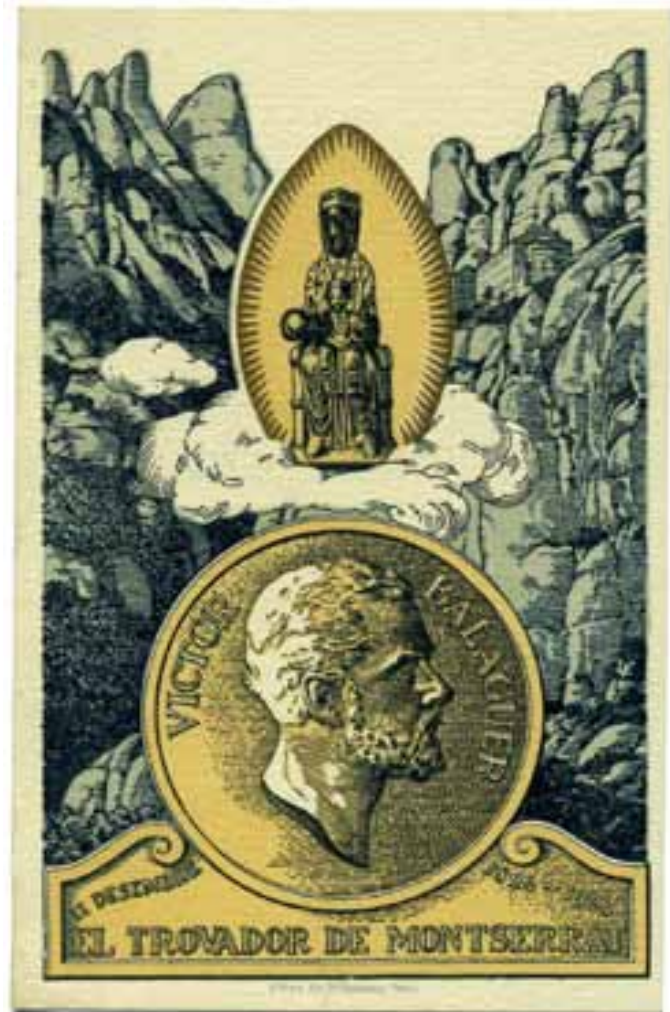


Fig. 12. Postal commemorativa del centenari del naixement de Víctor Balaguer (Col·lecció Garcia Fuentes).

lloc, la grandiositat i qualitat artística del monestir de la Conca de Barberà superava, sense discussió, la del cenobi ripollenc. En segon lloc, la major part dels homes de la Renaixença s'havien encarat cap a Poblet, mentre que Ripoll havia estat gairebé oblidat, i encara els primers excursionistes dirigien més aviat la seva atenció cap als monestirs del sud (Poblet, Santes Creus), que cap al Ripollès." (Ganau, 1997:116)

Podríem afegir sense equivocar-nos que l'atenció es va dirigir bàsicament als monuments gòtics de Catalunya; i no pas als del romànic rural. És a dir, que l'atenció es va dirigir cap l'arquitectura que representava els ideals de Balaguer; el mateix gòtic que millor representava també els ideals i les ambicions de la Renaixença i els de la incipient burgesia de la ciutat, àvida de construir nous simbolismes que la representessin. (veure Guàrdia & Garcia-Fuentes, 2011) I encara podríem afegir, també, que la construcció simbòlica balagueriana va demostrar la seva efectivitat especialment en el cas de Montserrat.

IV

El projecte de 1857

Montserrat, doncs, va esdevenir el centre de l'imaginari balaguerià, i la implicació de Balaguer en tot allò que afavorís la muntanya o la reconstrucció del santuari-monestir va ser sempre molt intensa a partir d'aquest moment i al llarg de tota la seva vida. “Lo trovador”, doncs, es va involucrar d'una manera especialment activa durant la dècada del 1850, quan l'abat Muntadas estava intentant tirar endavant la consolidació del santuari i dels grup de religiosos, i quan s'estaven discutint el projecte d'escolania de Vila i Geliu i la seva proposta de façana per a l'antic edifici del monestir. Una decisió que era realment compromesa, per que, si Montserrat era llavors una massa de volums sense definició exterior, sense una imatge que la singularitzés, la nova façana en definiria una; però, quina havia de ser aquesta nova imatge? Ja hem ens hem ocupat de com aquest interrogant va esdevenir un problema. Però també hem apuntat previament que la qüestió que més preocupava a Muntadas era la falta de recursos per finançar les obres. Recordem que ell mateix ho expressava d'aquesta manera: “Coteja el Monasterio los presupuestos de las dos obras [...] y se decide por el nuevo. Pero... ¿y recursos?” (Muntadas, 1867:373) Per que, en efecte, la reconstrucció del santuari i del monestir depenien dels recursos disponibles; i aquests, a la vegada, depenien de la seva consolidació. Però els recursos també podien provenir d'un altre lloc.

“A LA CONDESA DE BARCELONA”

L'aparició de Balaguer a Montserrat va precedir l'adveniment d'un canvi important en el seu horitzó. Un canvi que va comportar una millora substancial del context montserratí; i del que, sense cap mena dubte, Balaguer en va ser responsable com a mínim en bona part. Primer, a través de la divulgació i de la construcció de llocs simbòlics nacionals que va realitzar a través dels seus llibres sobre els monestirs i a través dels seus articles i llibres sobre Montserrat. I, en un segon moment, immediatament després d'aquest primer, a través de les seves gestions polítiques –tant a Barcelona com a Madrid. Per que, en efecte, com ell mateix afirmava, ell havia sapigut “adelantar con paso firme apoyándome por una parte en el estudio y por otra en mis buenos deseos de ser útil á mi Patria.” (Balaguer, 1853:6)

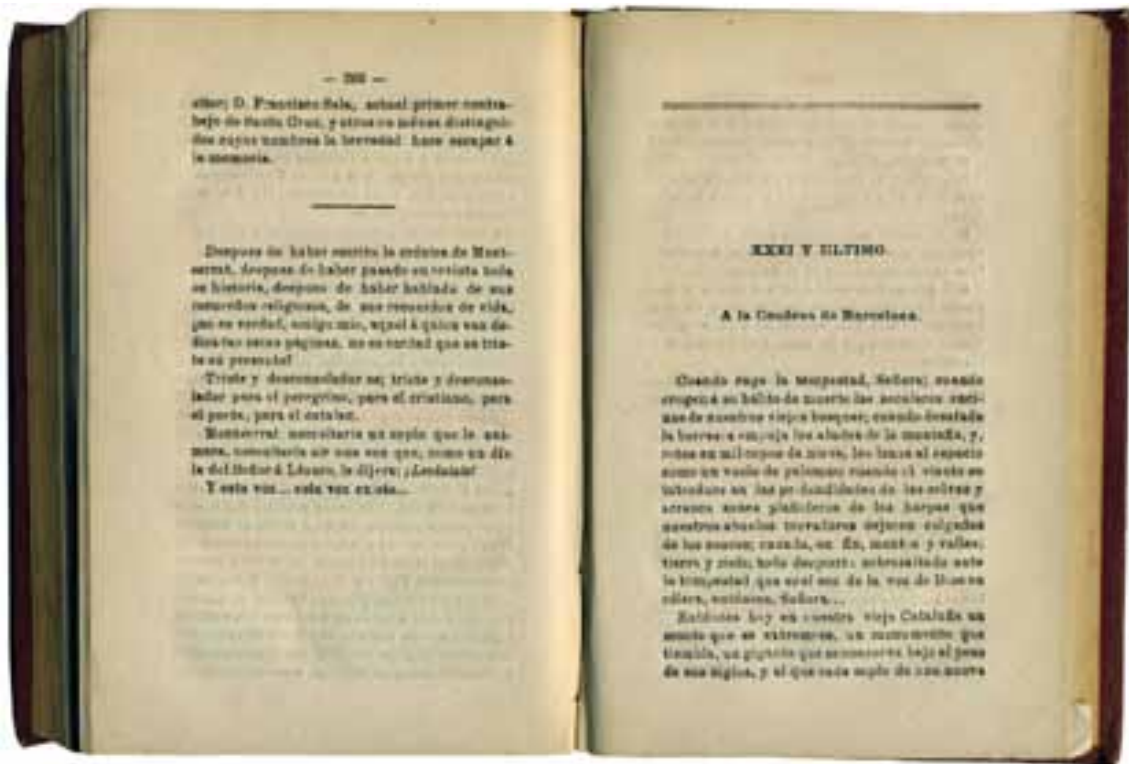


Fig. 1. "Montserrat..." de Víctor Balaguer, obert per l'últim capítol, titulat "A la condessa de Barcelona", en una reedició de 1880 (Col·lecció Garcia Fuentes).

Així, Balaguer afirmava al final del seu penúltim article de la seva sèrie montserratina de 1850, titulat “En el día”, que

“despues de haber escrito la crónica de Montserrat, despues de haber pasado en revista toda su historia, despues de haber hablado de sus recuerdos religiosos, de sus recuerdos de vida, ¿no es verdad, amigo mio, aquel á quien van dedicadas estas páginas [...] , no es verdad que es triste su presente?

Triste y desconsolador es; triste y desconsolador para el peregrino, para el cristiano, para el poeta, para el catalan.

Montserrat necesitaría un soplo que le animara, necesitaría un soplo que lo animara, necesitaría oír una voz que, como un día la del Señor á Lázaro, le dijera: ¡Levántate!¹

Y esta voz... esta voz existe...” (Balaguer, 1850-1880:282)

Però, quina era aquesta veu que segons Balaguer ja “existe”? A qui havia de correspondre aquesta tasca gegantina segons Balaguer? La resposta estava just a continuació, en l'últim article, “XXXI Y último”, que “lo trovador de Montserrat” va titular “A la condesa de Barcelona.” Per que, en efecte, segons Balaguer, a qui corresponia la tasca de reconstruir Montserrat era ni més ni menys que a la reina d'Espanya, o més precisament, i tal i com ell s'hi dirigeix, la comtessa de Barcelona. Aquesta era la figura a qui correspondria restaurar Montserrat segons el projecte balaguerià; una idea conseqüent amb l'univers de llocs imaginaris que va construir per al seu projecte de monarquia federal ibèrica inspirada en l'antiga monarquia de Catalunya i Aragó. Per aquest motiu, Balaguer va adreçar l'últim dels seus articles directament a la reina Isabel II, en qualitat de comtessa de Barcelona -i no de reina d'Espanya- tot urgint-la a complir amb el seu deure, tal i com van fer-ho abans els seus avantpassats. D'aquesta manera s'expressa Balaguer a la reina:

“[...] Hay en nuestra vieja Cataluña un monte que se extremece, un monumento que tiembla, un gigante que se concorva bajo el peso de sus siglos, y al que cada soplo de una nueva tempestad parece destinado á hacer rodar al abismo, compañero de las rocas que cada vez arranca y desempeña el indómito huracan.

Es Montserrat, Señora.

Es el monte de las crónicas y baladas, el monte de la religión y la gloria, es la Jerusalem catalana. [...] De allí brotan las tradiciones ricas, puras, frescas, como brotan las ramas del árbol misterioso de la Eneida: á cada una que se arranca otra más tierna aparece. [...] Allí en otro tiempo, Señora, acudían los romeros de todos los paises del mundo [...] Estas eran las caravanas que deslizándose por las orillas de los precipicios, trepando por las escaleras de las peñas, hundiéndose en la garganta de la montaña, llegaban por fin bajo la arcada bizantina, donde enjugaban el sudor de su rostro y sacudían el polvo de sus sandalias, entrando después a orar y á doblar la rodilla allí

1. Una veu que remet directament a la que narra el mateix Balaguer a “Cuatro perlas de un collar...” quan en la història de Ripoll se li apareix una verge al comte Guifré i li diu: “¡Wifredo, conde de Barcelona, levántate y sígueme!” Una dels passatges més comentats i citats de l'obra balagueriana. (Balaguer, 1850-1880:282)

donde habían orado y doblado la suya, Señora, todos esos ilustres monarcas que os han precedido en el solio de Aragon y Cataluña. [...] Hé ahí, también, Señora, lo que hicieron y vieron toda esa serie de reyes que, ántes que Vos, se sentaron en el trono condal de Barcelona.

A esa Tebaida catalana, Señora, á esa metrópoli de las montañas han ido á orar con el bordon del peregrino en la mano casi todos vuestros antecesores; ante esa Virgen querida de los catalanes han doblado sus régias rodillas y rendido su vencedora espada todos los reyes héroes que nos ha dado vuestro trono.²

[...] ¡Y bien! De todo eso, Señora, ya no queda apénas más que el recuerdo. Un monton de piedras indica el sitio donde estuvieron las ermitas, un motón de escombros obstruye la puerta del templo catalan.

[...] Montserrat a quedado solo, aislado, entregado á sus propios recursos, guardado por nueve pobres solitarios que no han retrocedido -¡pios varones!- ante todo el valor que se necesitaba para amortajarse vivos en una sepultura de escombros. [...] Montserrat se desmorona piedra á piedra, recuerdo á recuerdo, crónica á crónica.

Un dia, Señora, los catalanes despertaremos y se nos dirá: -¡Montserrat ya no existe!- ó lo que es peor aú: -¡Una mano extranjera se ha encargado de reparar á Montserrat! Todo podría ser. ¿No ha estendido la república francesa una mano protectora sobre el gran San Bernardo, ese rival de Montserrat, al que, como nosotros con este, su patria tenía criminalmente abandonado?

Y entónces, Señora, los catalanes tendríamos que ocultar la ruborizada frente, y entónces nuestras miradas apénas se atreverian á clavarse en el santuario montañés, y entónces, desde que una protección extranjera le hubiese hecho con su contacto casi extraño para nosotros, entónces, ¡adios gloria! ¡adios poesía! ¡adios monumentos de nuestros padres!

¡Señora, Señora! Montserrat es la historia de Cataluña.” (Balaguer, 1850-1880:283-290)

“Montserrat es la història de Catalunya” afirmava Balaguer. Així que la seva restauració suposava també restaurar la història de Catalunya mateixa; per que, en efecte, a la mateixa vegada que Balaguer treballava en la seva història montserratina, també ho feia a la seva “Història de Catalunya”, la primera història de Catalunya que es va escriure després de la desfeta de 1714. Un aspecte important del que tindrem ocasió d’ocupar-nos més endavant, per què, tal i com deixa a entreveure Balaguer, el problema de la construcció del Montserrat modern serà el problema de construir la seva història; i amb ella, el de construir també la història de Catalunya.

Efectivament, després de la crida de Balaguer la intervenció règia no es va fer esperar massa; i molt probablement aquesta no va ser només conseqüència de l’apassionada crida de “lo trobador de Montserrat” al seu article, sinó que aquesta més aviat va ser el resultat de la influència i les gestions

2. De fet, al llibre dedica el capítol “Reyes peregrinos” a realitzar un repàs dels reis espanyols i estrangers que han visitat el monestir i han fet grans donacions al llarg dels segles.

de Balaguer a Madrid. Per que, en efecte, l'any 1854 el vilanoví va començar la seva carrera política com a diputat a la capital de l'estat amb l'objectiu de defensar els interessos dels industrials catalans. I Don Víctor ràpidament es va fer un lloc a Madrid, a on va fer grans amics i a on va establir contactes importants. Entre ells, els de la mateixa casa reial.

En qualsevol cas el primer gest de la reina Isabel II es va produir finalment el mes de juny de l'any 1857, quan la reina va regalar a la Mare de Déu un mantell blanc ricament brodat en or i dos joiells d'or i pedreria. L'acte es va realitzar mitjançant la duquessa de Noblejas³ i van ser-hi presents totes les autoritats civils, militars i eclesiàstiques de Catalunya; i, com ja hem vist, Balaguer va assistir-hi en qualitat de corresponsal del diari "El Conceller", el que pocs dies abans havia publicat el seu poema "A la Verge de Montserrat." A la "Entrega de los regalos regios a la virgen de Montserrat", Balaguer va dedicar una sèrie d'articles en els que, com no podia ser d'una altra manera, va tornar a estrènyer més llaços entre Catalunya, Montserrat i la monarquia. (Comas, 2006:70-75) Però el gest reial, tot i no agradar per igual a tots els grups socials contemporanis, va fer que tota la societat s'hi sentís identificada.

"Per als catalans, dividits políticament en carlins i en isabelins, aquell mantell de la reina tenia un gran significat, talment que el músic Antoni Oller compongué un oratori titulat *El manto de la Virgen de Montserrat*, que fou presentat a la reina [i que] durant aquesta visita reial a Montserrat actuà de reporter gràfic el pintor barceloní Ramon Martí Alsina, que no tenia res de monàrquic ni de devot, però sentí aquest fet com un acte de patriotisme; tragué diversos dibuixos ràpids de la festa, que foren inclosos en un àlbum de record dedicat a la reina." (Laplana, 1998 : 142)

Com permeten comprovar aquests fets, l'imaginari nacional "de tothom" que Balaguer somiava construir al voltant dels monestirs, i en especial, al voltant del de Montserrat -juntament amb la singular muntanya- es va consolidar ràpidament entre la societat contemporània. Encara que, pel que fa al cas concret de Montserrat, convé precisar també que Balaguer no va ser l'única personalitat que va influir sobre els reis d'Espanya. Per que, per exemple, i de manera gairebé simultània a l'entrega dels regals regis a la verge de Montserrat, el P. Antoni Maria Claret -el futur Sant- va ser nomenat "confesor y director espiritual" de la reina.⁴ Un nomenament que, sens dubte, va ser de gran ajut per a Montserrat; per que el P. Claret -en aquells anys Arquebisbe de Santiago de Cuba- va ser durant tota la seva vida un montserratí reconegut, i com a tal degué intercedir sovint a favor dels interessos del santuari davant la reina i la seva germana. (Fort i Cogul, 1954)

LA CREACIÓ DE LA "JUNTA DE RESTAURACIÓN ARTÍSTICA DE MONTSERRAT"

L'entrega dels regals regis va precedir altres esdeveniments importants, com la creació de la "Junta de Restauración Artística de Montserrat" el mes d'octubre del mateix any 1857, durant la visita que els Ducs de Montpensier van realitzar a Montserrat. Fets que van culminar amb la visita a Montserrat

3. Archivo General de Palacio Real. Sección histórica, Bailía de Cataluña. C 11531 / 6.

4. Archivo General de Palacio. Expediente personal de D. Antonio Maria Claret. C 16791 / 41.

d'Isabel II. Però no anem massa ràpid.

El primer i desitjat impuls a les obres de reconstrucció va arribar a l'octubre de l'any 1857, just uns mesos després de l'entrega dels regals regis, i es va concretar durant la visita que els ducs de Montpensier van realitzar a Montserrat. El ducs⁵ eren la infanta Maria Luisa Fernanda –la germana d'Isabel II- i el seu marit, el duc de Montpensier –i germà del marit de la reina. La primera notícia que tenim d'aquesta visita és del 28 d'agost de 1857, quan Muntadas va escriure a Balaguer que:

“La mia con que escribí entonces fue causa de que se me pasó por alto el hablar a V. sobre la visita de los S.S. Infantes Montpensier, y así, si llegan a ésa, y V. juzga prudente que yo me presente á ellos para rendirles mi homenaje, y rogarles que suban a honrarnos con tal que no sea en los dias críticos de al fiesta de esta ó algunos inmediatos a ellos, bajaré a ese objeto. Espero pues que V. me hará el obsequio de indicarmelo, y si ellos vinieran á éste en los días próximos al 8 de setiembre, espero que V. suplirá mi falta i pondrá esta cara y nuestras personas a los pies de S.S.A.A.”⁶

El redactat no és massa clar però evidencia la confiança que existia entre Balaguer i Muntadas, d'una banda; i de l'altra, fa palès que Balaguer no era un simple periodista, sinó que també tenia capacitat d'intercedir en la organització de la visita i fins i tot de contactar directament amb els ducs. I, en aquest context, no semblaria estrany que la visita hagués estat idea de Balaguer, i que aquesta hagués estat preparada al mil·límetre juntament amb Muntadas. En qualsevol cas, però, aquestes gestions no deuriem haver sigut complicades, per que el ducs de Montpensier eren uns grans devots de Montserrat. Podem fer-nos una idea d'aquesta devoció si, per exemple, recordem que durant tota la seva vida van ser un grans benefactors de la “Hermandad de Montserrat de Sevilla”, així com uns grans impulsors de la devoció a la Verge catalana en terres andaluses. A aquesta devoció cal sumar la influència del mateix Balaguer i la del P. Claret; influències que també es van exercir sobre Isabel II.

D'aquesta manera, durant la visita que els ducs van realitzar a Montserrat, aquest van fer públic el seu desig d'obrir una subscripció popular que ells mateixos encetarien amb el propòsit de restaurar el santuari. I amb aquest objectiu es va constituir a Barcelona una “Junta creada para promover la restauración artística del santuario de Montserrat.”⁷ Com explica Cornet y Mas al seu llibre “Tres días en Montserrat” -una de les primeres guies turístiques del monestir- la “Junta...” va ser creada la tarda del 3 de desembre de 1857 en una reunió que va tenir lloc al palau del Capità General de Catalunya a la que van assistir-hi, a més del “Sr. Gobernador de la diócesis”, una comissió de l'ajuntament de Barcelona, diversos senadors, diputats a Corts i diputats i consellers de província, juntament amb “el arquitecto señor Villar y el Señor Balaguer, que hacia las veces de secretario.”

5. La relació dels ducs amb Isabel II i el seu marit era molt propera. Van casar-se conjuntament a la mateixa cerimònia, van realitzar molts viatges conjuntament. La correspondència entre Maria Luisa i la reina va ser molt abundant, especialment en els viatges que va realitzar pel seu compte. Tenim constància que durant la estada a Montserrat de 1857 la infanta va enviar un parell de cartes a la seva germana Isabel II. Malauradament, res en queda del seu contingut. Una d'elles, datada el 28 d'octubre de 1857 va ser resposta el mateix dia. “Archivo General de Palacio. Oficios de remisión de correspondencia de Maria Luisa Fernanda.”

6. Arxiu BMBV Ms. 357 / 021. Carta de Muntadas a Víctor Balaguer del 28/08/1857.

7. Expedient 11.169 de l'Arxiu de la RABASJ,

(Cornet y Mas, 1863:457-461)

Balaguer, sempre hi és present; però aquesta és la primera referència que tenim a l'arquitecte Francesc de Paula Villar Lozano, que, a partir d'aquest moment va esdevenir l'arquitecte director de les obres de Montserrat, juntament amb el seu fill –Villar Carmona– fins al canvi de segle. Sovint s'afirma que Villar va ser escollit en aquest càrrec per ser arquitecte diocesà de Barcelona, però el nomenament en aquest càrrec no va ser fins l'any 1874 (Bassegoda i Nonell, 1984: 8-18/9-12), pel que aquesta explicació no és possible. Així que, com que a Villar, a diferència de Rogent, per exemple, no se li coneix cap relació prèvia amb Montserrat, una possible explicació podria ser que Villar mantenia bones relacions amb els cercles de poder barcelonins i catalans. I així era com a mínim des de l'any 1854, quan se li va encarregar la construcció de diversos hospitals provisionals per a l'internament de malalts durant l'epidèmia de còlera que va patir Barcelona; una actuació que va ser recompensada pel Governador Civil amb la “Creu de la Beneficència de 2a classe.” (Bassegoda i Nonell, 1984:9) I encara l'any següent va realitzar diversos projectes d'intervenció en edificis emblemàtics i monuments, com ara al mateix ajuntament de Barcelona, a les torres de Canaletes, o a Santa Maria del Mar; per que, ja aleshores, Villar es va començar a destacar com un defensor dels monuments històrics, esdevenint ràpidament un defensor de les “cuatro perlas” de Balaguer a les que va dedicar una atenció molt especial al llarg de la seva vida; tal i com es desprèn de la lectura de la biografia que li dedica Bassegoda (1984:16). Malgrat aquest interès, però, no existeix cap correspondència significativa entre Villar i Balaguer; si bé hi ha prou evidències que mantenien una relació cordial –i també, com tot seguit veurem, de que les idees de Villar van estar en molts aspectes, com pel que fa a la valoració de l'arquitectura gòtica, en sintonia amb les de Balaguer. En qualsevol cas, Villar va ser l'únic arquitecte que va formar part de la nova “Junta...” i que, a partir d'aquest moment, va esdevenir l'arquitecte de Montserrat.

La primera gestió que va realitzar la “Junta...” va ser fer públic un text per fomentar la subscripció “para la restauración artística de Montserrat.” Un text que estava signat per Tomas Torrabadella y Torrent en categoria de “vocal secretario”, però que sembla escrit directament per Víctor Balaguer:

“Los pueblos tienen grandes deberes que cumplir con respecto á los monumentos que, ya sea por la religion, ya por la historia, ya por el arte, les recuerdan las creencias ó las glorias en las cuales puede decirse que se nutren las generaciones. Los monumentos á esta clase pertenecen, no pueden ni deben ser olvidados, ni permitirse puede que caigan entre los escombros, bajo la mano implacable del tiempo que sobre ellos se aploma.

En este caso se halla precisamente el famoso MONTSERRAT. Necesario era proceder á la restauración de este santuario, si no se queria ver desaparecer un dia el monumento que guarda en su seno la sacrosanta imágen, tan justamente apellidada *La Perla de Cataluña*, el monumento que por tan nobles y sagrados títulos figura en los anales de la historia, en las tradiciones del pueblo y en los fastos de la religion.

SS.MM. la Reina Doña Isabel II (Q.D.G.) y el Rey su augusto esposo, siguiendo el ejemplo de sus ilustres predecesores, de quienes conserva eternos recuerdos la historia de Montserrat, han manifestado varias veces su devoción á la portentosa imagen que en este monte se venera, haciéndola regios presentes; pero no satisfechas SS.MM. con estos dones, por ellas enviados á la vírgen del monte aserrado, se han dignado declararse *Protectores especiales* de este célebre santuario, en union con sus escelsos hijos los Serenísimos Sres. Príncipe de Asturias é Infanta Doña Isabel, y han querido completar su tan piadosa, como laudable obra, permitiendo que se encabezara con sus augustos nombres la suscripcion abierta para atender á la restauracion y conservacion de la Tebaida catalana. [...]"

El text acabava autoritzant a tots els capellans i a tots els jutges de pau de Catalunya a que poguessin rebre les ofrenes; i, per tal de fomentar els donatius, també s'adjuntava una llista amb les primeres donacions. La primera i la més substanciosa era la de la reina -"40.000 reales". Seguien els ducs de Montpensier -"6.000"-, l'Ajuntament i la Diputació de Barcelona -"5.000" tots dos-, el bisbe de Barcelona, el de Vic i el Capità General -"1.000 reales", juntament amb marquesos, alguns diputats provincials i el governador civil- i, ja cap al final de la llista, "D.Victor Balaguer" -amb un donatiu de "100 reales". Pel que, malgrat que sempre es considera que la "Junta..." es va crear gràcies a la intervenció i als donatius dels Montpensier, si fem cas al redactat del text de la comissió, com a les quantitats aportades -com dels aconteixements dels que després ens ocuparem- és força creïble que els ducs tan sols fessin de corretja de transmissió dels desitjos reials -i que aquests, a la seva vegada, fossin en bona part influenciats en major o menor grau pel P.Claret i per Víctor Balaguer.

Amb la creació de la "Junta de restauración..." es van reobrir antics debats; entre ells, no només els arquitectònics, sinó també els referents a la situació político-administrativa del santuari-monestir. Recordem que aquest, eclesiàsticament havia passat a dependre de la diòcesis de Vic, però "civilment" depenia del de Barcelona. La disputa entre totes dues diòcesis feia un temps que es vivia, i amb la creació de la "Junta..." per part de les autoritats barcelonines, i sota els auspicis monàrquics, aquesta tensió es va fer encara més evident. Malgrat tot, la presència del bisbe de Vic a la llista de subscripció feia notar que tampoc aquest volia quedar al marge.

I, en paral·lel a aquesta discussió, també es va reobrir de nou el problema arquitectònic de Montserrat: el referent a quin criteri calia considerar per tal d'afrontar la seva restauració; és a dir, calia una reconstrucció feta amb llibertat, o bé una restauració en el sentit més estricte i documental, científic, de l'expressió? El mateix nom, "Junta de restauración artística del santuario de Montserrat" ja ens dóna pistes de quina va ser la resposta. "Restauración artística", i no restauració o reconstrucció sense més. Per que, efectivament, a Montserrat pròpiament no hi ha havia res a reconstruir ni a restaurar; com ja hem precisat, no es conservava res que pogués permetre reconstruir l'antic monestir ni l'antic santuari. De fet, amb la "restauración artística" de Montserrat es tractava, com hagués dit el mateix Riegl, de "no permetre que aquest monument es converteixi en passat, sinó de que es

mantingui sempre actiu i viu en la consciència de la posteritat.” (Riegl, 1903-1987:67) Lògicament aquesta pervivència del monument i del seus valors associats –principalment històrics- estava sempre interpretada des del present; és a dir, com una projecció subjectiva del present cap la memòria activa que representa el monument. De manera que l’objectiu de la seva reconstrucció era el de reactivar intencionadament Montserrat, i, encara, fer-ho a través de la memòria històrica associada al monument, significava no només recordar els fets del passat, sinó també reviure’ls.

D’aquesta manera, doncs, podem afirmar que la reconstrucció que es proposava no era tant una reconstrucció fidel del passat –que, com hem vist, tampoc era possible- sinó més aviat una construcció del seu mite; o el que és el mateix: es tractava de construir el Montserrat modern. És a dir, una restauració dels valors artístics i –sobretot- emotius del passat; però, evidentment, actualitzats, sense imitar-los. Una reconstrucció que evidentment havia de començar per la restauració de la comunitat benedictina, el que també comportaria la restauració del culte i que, finalment, tindria com a última conseqüència la reconstrucció del santuari, estrictament lligada a la construcció d’aquest Montserrat modern dins de l’imaginari simbòlic català i espanyol contemporanis. Però l’interrogant que encara continuava sense solució era el model que caldria seguir per tornar a Montserrat el seu suposat esplendor històric i artístic del passat. I el fet que el Montserrat antic, el previ a la seva destrucció, no respongués a cap model arquitectònic canònic, i que no hagués estat perfectament documentat –sinó que havia sigut poc més que una gran superposició d’intervencions aglomerades– encara complicava més la tria de l’arquitectura més adequada amb la que s’havia de construir el Montserrat modern.

EL PRIMER PROJECTE DE VILLAR LOZANO

L’octubre de 1858,⁸ un any després de la creació de la “Junta de restauración artística de Montserrat”, Villar Lozano va presentar el seu primer projecte. Són plànols de qualitat gràfica, ben delineats i pintats amb aquarel·les; però malauradament no es conserva cap memòria escrita d’aquells primers plànols. Tan sols coneixem alguns comentaris que figuren a les actes i a les comunicacions amb l’Acadèmia de Belles Arts de Barcelona⁹ que va intervenir en aquest procés després de que així ho aprovés la “Junta...” en la sessió del 10 de desembre de 1857. A tal efecte l’Acadèmia va proposar com al seu representat a l’acadèmic Andrès de Ferran. El càrrec, com molts de la “Junta...”, degué ser més aviat burocràtic i a la pràctica degué tenir poc poder executiu, tal i com és després de la consulta de la poca documentació que es conserva a l’arxiu de l’Acadèmia.

La subscripció popular que havien obert els Montpensier i Isabel II va arribar a aplegar un total de “20.000 duros.” D’aquests, 15.000 es van destinar a la restauració de la Santa Cova i amb els 5.000 restants es va encarregar un avantprojecte de reforma de l’interior de l’església del santuari-monestir de Montserrat. (Altés, 1992:197) Existeixen diverses lectures sobre aquesta decisió

8. Cal notar que la data de 1858 no es del tot segura. Als plànols no n’hi ha cap escrita, i segons comenta Altés (1992) el projecte definitiu va ser el presentat l’any 1859. Si es va presentar finalment el 1859 això vol dir que va ser després de la visita de la comissió a Montserrat i després de l’informe que es conserva entre els papers de Rogent, ja que aquest està signat amb data gener de 1859.

9. Arxiu RABASJ. Llibres d’actes, any 1858.

de començar les obres per la “restauració artística” de la Santa Cova. (Laplana, 1998:143; Galobart, 1995: 47-63) apunten com a una possible explicació la jurisdicció sota la què es trobava la cova, que pertanyia al bisbat de Barcelona; al contrari que el monestir, que en aquells anys pertanyia al de Vic. Pel que la decisió, doncs, hagués estat la conseqüència de les tensions que els dos bisbats mantenien per fer-se amb Montserrat. Evidentment la “Junta...”, formada per personalitats de Barcelona, deuria inclinar-se per intervenir primerament en l’edifici pertanyent al bisbat de Barcelona, que també va ser el primer que va obrir llistes de subscripció a totes les seves parròquies.

La explicació és interessant, ja que permet il·luminar una decisió si més no estranya; per què, començar per la capella de la Santa Cova, i no pels edificis del santuari-monestir, no és una decisió evident. I encara menys si considerem que es va destinar el triple de diners a un petit edifici deshabitat; i tan sols una tercera part dels diners recollits van ser destinats a la millora del conjunt principal del santuari, en el que no només hi habitava el grup de religiosos, sinó també els peregrins que visitaven la muntanya, i que, sobretot, eren els edificis a on es conservava la coneguda Mare de Déu. Per aquest motiu, caldria complementar l’explicació anterior amb un matís no menys important. A diferència dels conjunt d’edificis del santuari-monestir, la Cova era realment un edifici que realment es podia restaurar o reconstruir. És a dir, abans de la destrucció napoleònica, la Cova era un edifici de petites dimensions, una simple capella amb un petit claustre situat al seu costat i un parell d’habitacions destinades per a l’ermità o monjo que se’n cuidava. I, després de la destrucció, i malgrat que es va ensorrar la volta central, encara es mantenien aixecats els seus murs en bona part, pel que trobar un criteri per aixecar-la de nou va ser fàcil. Ara bé, amb els edificis del santuari-monestir –com ja hem apuntat prèviament- la qüestió no era tan evident i requeria d’una reflexió arquitectònica més profunda i complexa.

Pel que fa a la reforma de l’interior de l’església, l’avantprojecte de Villar, tal i com precisa Altés (1992:198), no era pròpiament un veritable projecte de restauració, sinó més aviat d’un projecte de decoració. I un projecte de decoració amb una intencionalitat evident que tenia la voluntat d’establir una referència directa amb el projecte d’Antoni Cellés de l’any 1829. Per que, en efecte, el primer projecte de restauració de l’església després de la destrucció napoleònica, va ser el de Cellés, que va ser realitzat alguns anys abans de la desamortització i del tancament del monestir; i del que també podríem arribar a dir que es tractava d’un projecte de decoració. De fet podríem dir també que el projecte de Cellés i l’avantprojecte de Villar són pràcticament el mateix projecte, però amb llenguatges diferents.

Quan Cellés va rebre l’encàrrec de restaurar Montserrat, el projecte es va centrar, en efecte, en la decoració de l’interior de l’església. Per que, en aquells anys, l’església ja havia estat reconstruïda l’any 1815 amb una obra de poca qualitat realitzada pels mateixos monjos sota la penúria econòmica d’aquells anys posteriors a la destrucció i sense comptar amb cap arquitecte. (Altés, 1992:178) Havia estat la primera –i pràcticament l’única- construcció que es va realitzar a Montserrat després de la reconstrucció, ja que era el lloc de culte principal i el l’espai on es venerava la Mare de Déu; però també per què va ser la construcció més sòlida i de més envergadura d’entre les runes; i, per tant, la més fàcil de reconstruir per la claredat de la seva traça, encara conservada, així com l’edifici del que



Fig. 2. A dalt, la capella de la Santa Cova segons un gravat publicat a la història de Muntadas, 1867. A la dreta, la capella després de la intervenció de Villar, amb el balcó lateral obert sobre el paisatge clausurat (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 3. A la dreta, el panorama des de la capella; a dalt, la capella després d'altres intervencions; les imatges evolucionen dels primers plans de la capella i inclouen cada vegada més la muntanya (Col·lecció Garcia Fuentes).

es conservava més informació, sobretot del seu interior. En aquest context, i un cop es va tornar a aixecar l'església, quan el rei Ferran VII va visitar el santuari —que també havia conegut abans de la seva destrucció— va adonar-se de la ruïna que havien provocat els francesos, i va disposar que Cellés realitzés un projecte de restauració. Va ser d'aquesta manera —i explicat de manera simplificada— com va néixer el projecte de Cellés de dignificació i de monumentalització de l'interior l'església. (Altés, 1992:183-191)

Cellés va basar el seu projecte en la informació que coneixia de l'interior de l'església antiga renaixentista destruïda pels francesos; és a dir, en els gravats de Laborde. D'aquí la intensa correspondència entre la imatge del gravador francès i el projecte neoclàssic de Cellés. Correspondència que es pot estendre també al projecte de Villar, per que, en efecte, ambdós projectes, el de Villar i el de Cellés, mantenen la mateixa estructura de l'església prèvia a la destrucció.¹⁰ Però amb una diferència fonamental pel que fa a l'estil. Així, mentre l'església antiga, la representada als gravats de Laborde és renaixentista, el projecte de Cellés de 1929 era neoclàssic, per la seva formació i convicció (Montaner, 1988:16-24) però també per convenció social i cultural; és a dir, per que l'arquitectura neoclàssica era l'arquitectura que el gust oficial i social d'aquells anys considerava com a més adient i de més qualitat. I, en canvi, l'avantprojecte de Villar de 1857 també va utilitzar com a base la mateixa estructura arquitectònica de Cellés —és a dir, la mateixa de l'antiga església— però ara adoptant un llenguatge que era el resultat d'una estranya barreja de gòtic i bizantí, conseqüència de la consolidació del gust romàntic per l'arquitectura medieval que va encetar Piferrer i que van consolidar, entre d'altre, Rogent i Balaguer. Així doncs, una mateixa estructura arquitectònica renaixentista de voltes gòtiques que era idèntica en ambdós projectes “vestida” amb llenguatges diferents, clàssic o gòtic. Un fet que es va fer evident, per exemple, en la estranya relació que podem comprovar en el projecte de Cellés entre l'ordre romà que articula a la planta baixa i les voltes d'arestes i medallons que són d'un renaixement primerenc que recorda clarament al gòtic, i que remet directament a l'interior del gravat de Laborde. Convé precisar, però, que les mancances pressupostaries també degueren tenir una importància decisiva en la concreció del projecte, per què, en qualsevol cas, l'enderroc de l'antiga església i la construcció d'una de nova no es va considerar com a una possibilitat assumible.

Així, mentre la intenció de Cellés va ser la de dignificar l'església vestint-la amb un llenguatge clàssic i monumental, la de Villar, en canvi, va ser la de dotar al temple d'un veritable aspecte cristià. Per que, en efecte, tant Villar com molts dels seus contemporanis consideraven l'arquitectura neoclàssica com a una arquitectura pagana, impròpia d'una església cristiana. Realitzant així un judici moral de l'arquitectura, en el que un determinat llenguatge —el gòtic i el bizantí— es considerava com el llenguatge apropiat per a l'espai sagrat, i per tant era l'estil adequat, el bo, el desitjable —en definitiva, el “cristià”— enfront d'un altre —el neoclàssic i l'original del renaixement— que es considerava impropri —o, més precisament, com a el “pagà.” D'aquesta manera, en l'avantprojecte de Villar simplement es

10. No deixa de ser significatiu que els plànols montserratins de Cellés que es conserven a l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes arribessin conjuntament amb els de Villar Lozano; per que els plànols de Cellés, aconseguits per Villar quan va començar a treballar per a Montserrat, van romandre al seu estudi durant tota la seva vida.

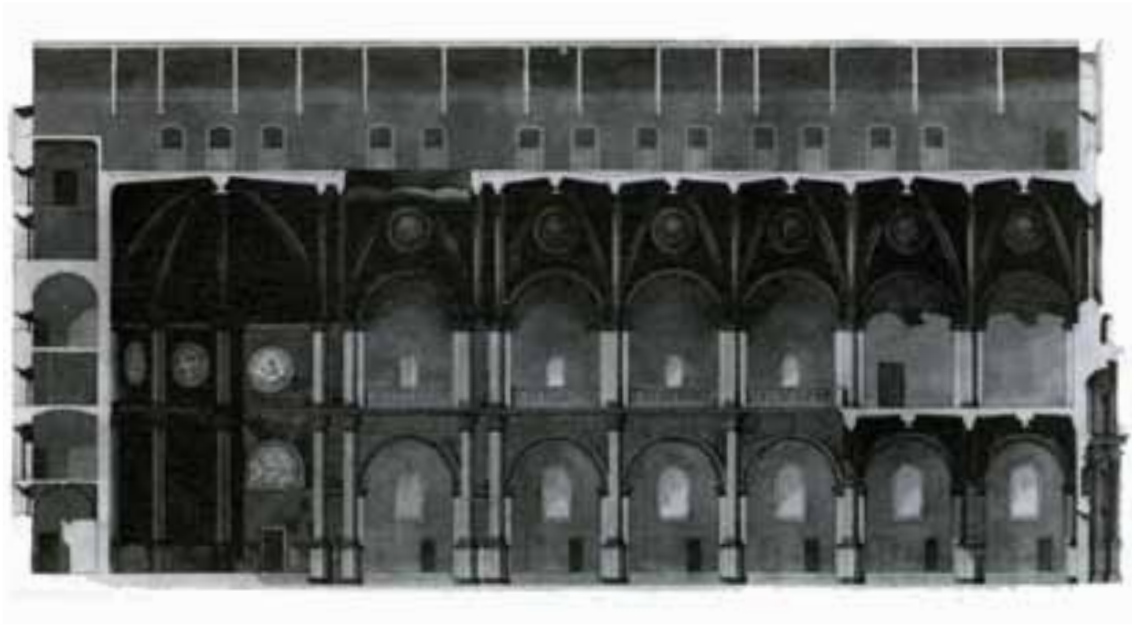
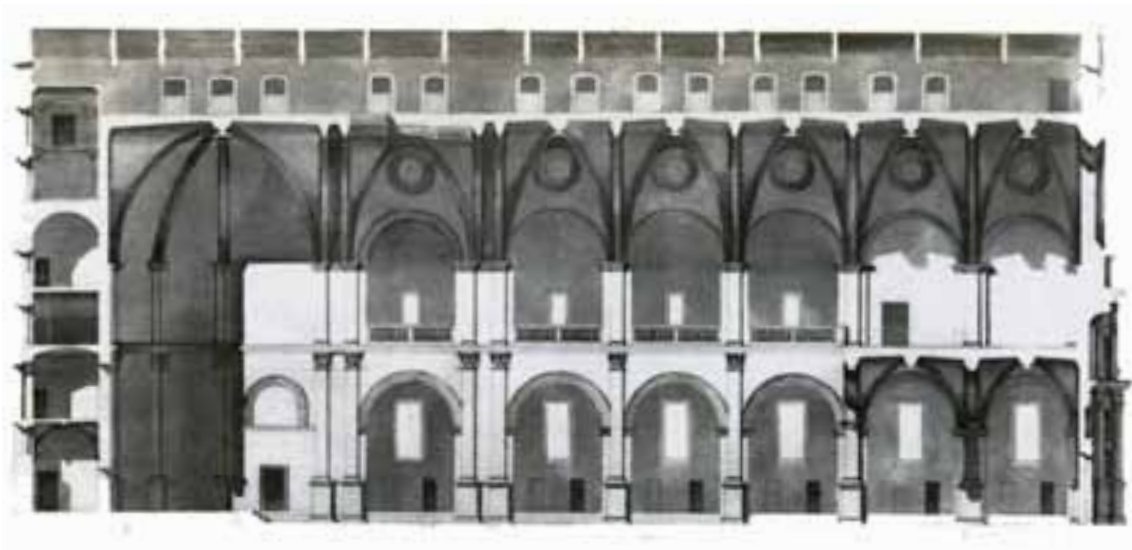


Fig. 5. Alçat interior i secció del cambril proposat per Villar en el seu projecte de 1858, comparat amb l'existent -veure Fig. 4 (Altés, 1992:làmines).



Fig. 4. Alçat interior i secció del cambril existent, dibuixades per Villar; representen el projecte construït per Cellés. A sota, noves motllures dissenyades per Villar comparades amb les existents; i, a l'esquerra, l'interior de l'església abans de la destrucció en el gravat de Laborde (Altés, 1992: làmines).



canvien pilastres, capitells i cornises, per les seves traduccions en estil gòtic; així com tota policromia de la superfície de murs de l'interior del temple. Val a dir que la part interessant d'aquest maquillatge, com observa Altés (1992:200) va ser la d'emfatitzar les línies verticals, més gòtiques, i que, per tant, harmonitzaven millor amb l'estructura de voltes de creuria de la nau –gens neoclàssiques- en detriment de les línies horitzontals dels ordres pagans. Aquesta lectura moral de l'arquitectura ha estat estudiada i no hi insistirem. (Watkin, 1977) Es va iniciar amb el “gothic revival” anglès, amb Pugin i Ruskin, i també amb Viollet-le-Duc, encara que amb matisos clarament diferent, i va arribar a Catalunya justament durant els primers anys de la dècada dels anys 50 del segle XIX. Un canvi que hem pogut resseguir en el cas montserratí; si fem memòria, l'any 1844 l' Acadèmia havia aprovat el projecte totalment clàssic de Vila i Geliu, i havia aturat també unes pintures policromes que s'estaven fent al presbiteri de Montserrat per considerar-les un escàndol.¹¹ Doncs bé, en aquest breu espai de temps, la mateixa Acadèmia –amb noves incorporacions i baixes, és clar- no només va aprovar sinó que també va simpatitzar completament amb el criteri escollit per Villar.¹² Aviat tornarem sobre aquesta discussió.

LA VISITA D'ISABEL II

Del projecte que Villar va redactar l'any 1858 també s'ha conservat un document de gran interès. Encara que, de fet, i més precisament, es tracta d'una petita modificació d'aquest projecte que va ser presentat a la reina Isabel II durant la seva visita a Montserrat –en la que va ser la primera visita reial després de la desamortització. L'esdeveniment va merèixer un dispendi sense precedents, ja que

“hubo fuegos artificiales colocados en diferentes partes del Monte que producía mágico efecto; coros de doscientos individuos dirigidos por su propio fundador D. Anselmo Claver; músicas de centenares de profesoras creaban armoniosas serenatas” (Crusellas, 1896:358)

La presència de Clavè, gens monàrquic –com es prou conegut- probablement s'hagi d'entendre com una influència de Balaguer, ja que un gran amic seu, i amb qui compartia molts ideals i interessos. De fet, no només van haver-hi focs artificials i es van amagar cors de cantaires per tota la muntanya, sinó que aquesta també es va il·luminar amb torxes; quasi evocant un dels passatges més intensos de la descripció montserratina de Humboldt en el que l'alemany va explicar com

“debe ser un espectáculo fantástico, aquí, en invierno, todavía de noche (a eso de las 4 de la mañana), ver a los ermitaños que semientumecidos de frío descenden antocha en mano de la montaña por los estrechos senderos rocosos y luego se reunen para el servicio en esta caverna estremecedoramente solitaria” (Humboldt, 1951:133)

Per que, en efecte, les festes que es van celebrar en aquesta ocasió van ser la primera de les grans manifestacions populars que van intentar reblar la unió entre tot el poble català –sense distincions- i la singular muntanya. I, en aquest sentit, són el clar precedent de l'explosió que es va viure durant els últims vint anys del segle XIX i els primers del XX, en els que Montserrat va esdevenir l'escenari per

11. Arxiu de la RABASJ.

12. Arxiu de la RABASJ. Expedient 210 / 21.

excel·lència tant del catalanisme com de les òperes i els cors wagnerians –introduït a Catalunya pel mateix Clavé. Tindrem ocasió de parlar-ne amb més profunditat més endavant.

Però durant aquests esdeveniments del mes de setembre de 1860 també va existir una clara voluntat d'establir una estreta relació entre la societat civil, la muntanya, el santuari-monestir i la monarquia, pel que el príncep va ser anomenat “escolán” i la reina “Camarera Mayor de Nuestra Señora”; i com a tal, se li va fer entrega d'una clau d'or del cambril. (Crusellas, 1896:358) I, a més d'aquestes deferències simbòliques, i d'altres regals que la Isabel II va rebre durant la seva visita, com que del que es tractava era també d'aconseguir el favor de la reina per a la reconstrucció del santuari, se li van entregar dos documents que van ser especialment importants per al nostre estudi. D'una banda, un àlbum de fotografies dedicat pel Compte de Vernay; i que constitueix el primer reportatge fotogràfic que es conserva dels edificis del monestir, en el que l'estat ruïnós del conjunt es fa tràgicament evident. I, de l'altra, un altre àlbum on es recollen riques reproduccions dels plànols del projecte de reforma de l'interior de l'església del santuari-monestir, que, a més de la part gràfica també contenia una memòria escrita per Villar i dirigida a la reina Isabel II; o, en plural, a la “reina de las Españas”, que és com s'hi refereix l'arquitecte. El document, luxosament enquadernat, es conserva a la Real Biblioteca.¹³

Abans de fixar-nos en els dibuixos, i de conèixer el contingut del text, és convenient advertir que moltes de les idees que s'esbossen en aquest document són pràcticament les mateixes, encara que amb un redactat més confús i fins i tot amb menys claredat, que les que van ser expressades amb anterioritat, el 1859, en un informe de l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona, redactat per Elies Rogent; i al que, per la seva importància farem referència en el proper apartat. D'aquesta manera, i abans de fixar-nos en les reproduccions dels plànols de Villar que van ser incloses a l'àlbum, i en les seves diferències amb el projecte de 1858, profunditzarem en el contingut de la memòria.

El text s'obre amb les salutacions protocol·làries pertinents i, en començar a parlar de la “Restauración artística de Montserrat”, el primer que fa Villar es justificar amb arguments morals l'elecció de l'estil que calia utilitzar en la reforma de l'interior de l'església. Així, i de la mateixa manera que en la primera versió del projecte dibuixada l'any 1858, com ja hem vist, la tria es decanta per l'estil “cristiano” del “gòtico-bizantino” enfront del “pagano” de l'arquitectura “clàssica.” És interessant notar que per referir-se a l'estil, Villar sovint fa servir l'expressió “caràcter”, més adient amb el contingut i la tria moral que li atorga, i amb consonància amb una visió de l'arquitectura com a llenguatge que és capaç de posicionar -se, transmetre idees i provocar sensacions, i que recollia la millor tradició de les teories de l'arquitectura francesa del segle XVIII:

“[...] El carácter arquitectónico que debe afectar las construcciones cristianas conocido es en general, en estas en particular será prudente emplear severos contornos bizantinos, com ya se ha hecho en la capilla de la cueva y en la parte modificada de la iglesia en el santuario, contornos que con su lisura estuviesen en armonia con la desnudez de las rocas sus vecinas, con el carácter de las creencias cristianas y con

13. Villar y Lozano, Francisco de Paula. *A.S.M. la reina de las Españas, Restauración artística de Montserrat*. Real Biblioteca, Palacio Real de Madrid, VIII – M – 229.



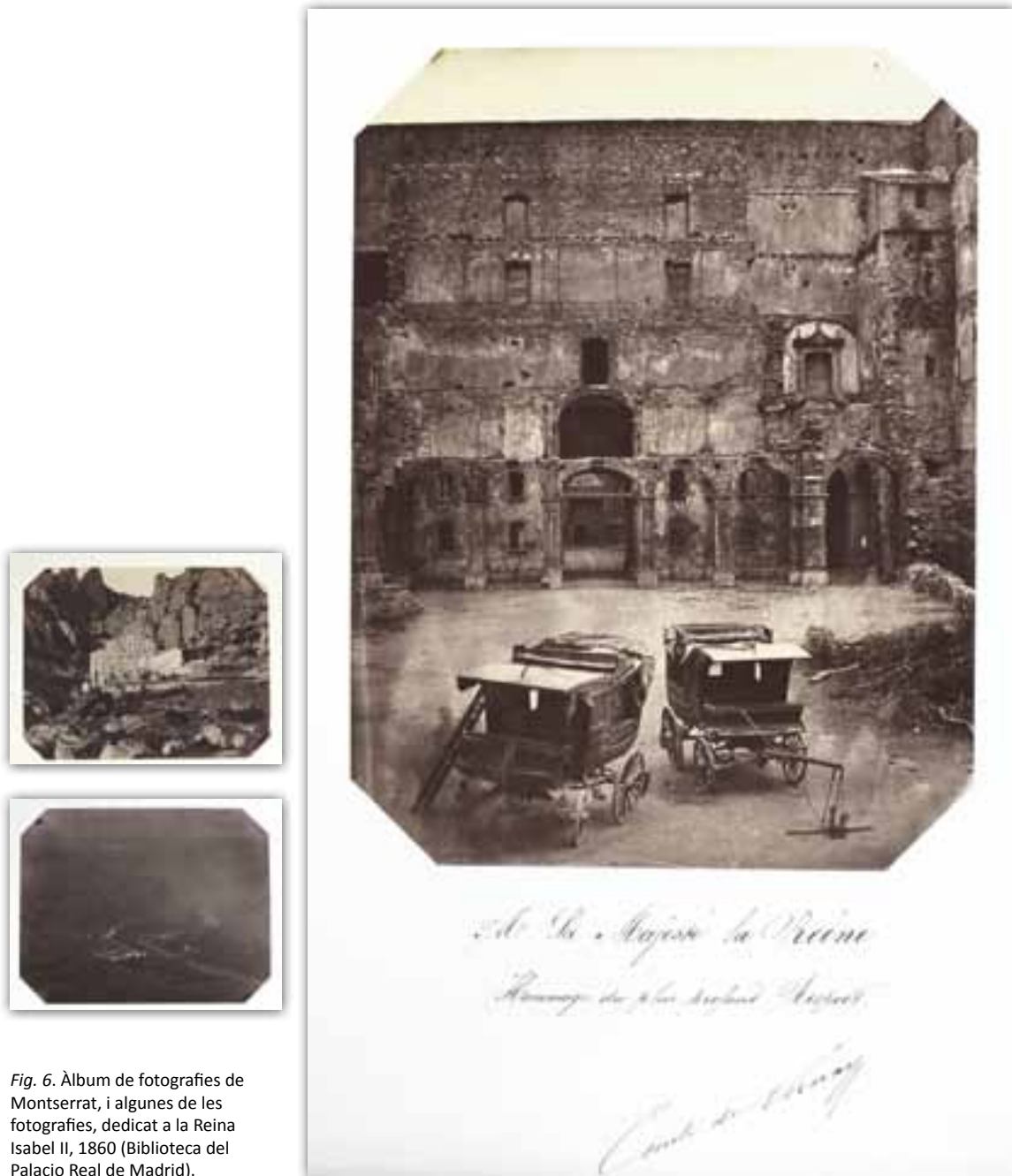


Fig. 6. Àlbum de fotografies de Montserrat, i algunes de les fotografies, dedicat a la Reina Isabel II, 1860 (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).



la poquedad de recursos que para estas obras presta la época de humo de carbon de piedra. [...] El carácter de la arquitectura es pagano, y si bien se ha prestado a poca costa a presentar un aspecto verdaderamente cristiano en la parte que han ya modificado, pues en las bóvedas existen aristones y botones que recordaban aquel estilo. [...]”¹⁴

Tot seguit Villar argumenta que l'espai de la basílica estava dividit en tres parts diferents, separades pel cor i per la reixa que va col·locar Cellés, i que aquesta subdivisió de la nau principal provocava una sensació de petitesa general. És per aquest motiu que Villar va proposar la eliminació de la reixa de la basílica per donar més grandiositat al temple.¹⁵ Així, després de valorar i de justificar la tria de l'estil, del caràcter que havia de tenir l'espai de l'església, i de precisar aquest petit canvi per aconseguir una sensació de grandiositat més intensa, Villar es refereix a les runes gòtiques; però el seu posicionament sobre què cal fer concretament amb elles no el precisa. Tan sols redacta un breu comentari –formal i no apassionat com el del jove Rogent al que abans hem fet referència- amb la intenció de centrar-se després en queixar-se de les pràctiques generals del que ell anomena “indiferència monumental”:

“[...] Al oeste de la iglesia existen las ruinas causadas por la dominación temporal francesa. Ruinas que hoy deben ser sustituidas por el restablecimiento de construcciones que bajo muchos puntos de vista son útiles y necesarias, pues la pequeña parte monumental que queda consiste en un deteriorado arco bizantino y un trozo de claustro gótico que estan amenazados por la inclemencia atmosférica y por el derrumbamiento que debe sobrevenir a la parte ruinosa que dejó la pólvora del invasor Napoleón y que ha aumentado seguramente el descuido a que han dado lugar las inexplicables prácticas de indiferencia monumental, que con bochorno es necesario confesar, [etc.] ”

Un cop realitzades aquestes precisions sobre el caràcter que ha de tenir l'arquitectura de Montserrat, sobre les runes i sobre els criteris generals d'intervenció, Villar s'ocupa breument de la restauració que ja està realitzant a la Santa Cova. En aquesta explicació que fa un comentari interessant sobre la importància del seu emplaçament i sobre com aquest s'ha tingut en compte per a la formalització interior i exterior de l'edifici. Relació que per una altra banda ja existia amb anterioritat a la seva intervenció, com es fa palès als dibuixos d'estat actual realitzats per ell mateix:¹⁶

14. Villar y Lozano, Francisco de Paula. *A S.M. la reina de las Españas, Restauración artística de Montserrat*. 1860. Real Biblioteca, Palacio Real de Madrid, VIII – M – 229.

15. I, com veurem, tant l'eliminació d'aquesta reixa, com la referència a la relació entre les formes de l'arquitectura proposada i la singular muntanya són clars deutes amb el consell de l'informe de l'Acadèmia redactat per Rogent.

16. Arxiu Històric del C.O.A.C. H101C/8/152 - H101B/7/165.

“[...] En primer lugar, y como muy acertadamente dispuso en su día V.M.¹⁷ se ha modificado la Cueva en donde se encontró la imagen santa. [...] Esa misma accidentación topográfica que dió á la construcción de robustos muros de sostenimiento, multitud de arcos de descarga y surtidero para aguas pluviales que se despeñan casi verticalmente, y perforación de enormes rocas de colocación, forma y constitución caprichosamente severas y grandiosas, ese conjunto de circunstancias parece natural que debieran haber servido para inspirar el carácter que el interior y exteriormente debiera afectar la capilla que se construyera. [...]”

Però tot i aquest esforç que Villar dedica a la descripció de l'estreta relació entre l'arquitectura de la capella de la Cova i la muntanya, l'arquitecte va decidir negar una de les relacions més intenses entre l'antiga capella i el paisatge amb la supressió del balcó que hi havia davant de l'altar i que s'obria a les vistes, ja que, segons Villar, “contribuía bastante á empequeñecer y profanar el austero carácter que corresponde á la capilla” (Galobart, 1995:49); que a partir del seu projecte, només s'il·luminava de manera zenital. El balcó, un lloc ideal per a la contemplació del paisatge, segons Gaietà Cornet i Mas, “era de muy mal gusto en una capilla” (Cornet y Mas, 1858:228) es considerava, doncs, un element discordant amb el caràcter de recolliment que es considerava que havia de tenir un lloc sagrat; i l'atractiu de les vistes no feia més que distreure de l'activitat principal a la que estava destinat l'espai interior on estava situat. Tot i així, insistint sempre en la relació entre l'arquitectura i la muntanya, i després de comentar i valorar la reconstrucció de la capella de la Cova, Villar demana en el seu escrit la reconstrucció de l'ermita de Sant Miquel; una restauració que, amb certa passió, voldria estendre també a totes les ermites de la muntanya. Aquesta iniciativa, però, no comptava amb el suport de la comunitat, que, com veurem, s'hi oposarà, i no serà fins bastants anys després, i sota unes circumstàncies completament diverses, en què es portarà a terme una campanya de reconstrucció d'ermites. Però no ens avancem.

El text de Villar encara continua, deixant entreveure sovint el que amb tota probabilitat són deutes a la simbologia balagueriana i especialment al document d'Elies Rogent de què tot seguit ens ocuparem. En aquest fragment es fan palesos alguns d'aquests deutes, com la preocupació per la unitat del conjunt o la concepció de Montserrat com a símbol de tots els catalans i espanyols:

“[...] La importancia que bajo todos puntos de vista tiene la montaña aserrada, el consiguiente aumento del numero de personas que la visitan y sobre todo la preciosidad que en ella se guarda, que es el fundamento que con razon se apellida aquel punto *Tebaida catalana*, todas estas circunstancias hacen indispensable la reconstrucción de edificios ad-hoc para hospedaje, en todos los cuales el dia en que se puedan llevar á cabo, debe tenerse en cuenta que el carácter que les corresponde es

17. En aquest escrit Villar atorga a la reina la idea d'iniciar la restauració per la Santa Cova, però ni al text públic de la subscripció ni a cap altre document podem trobar cap més indici en aquest sentit. Probablement va ser simplement un gest per guanyar-se el favor de la reina i el seu reconeixement amb l'objectiu d'aconseguir el seu l'ajut, una estratègia que té sentit amb les súpliques finals que l'arquitecte fa a la reina implorant la seva col·laboració en la reconstrucció de Montserrat.

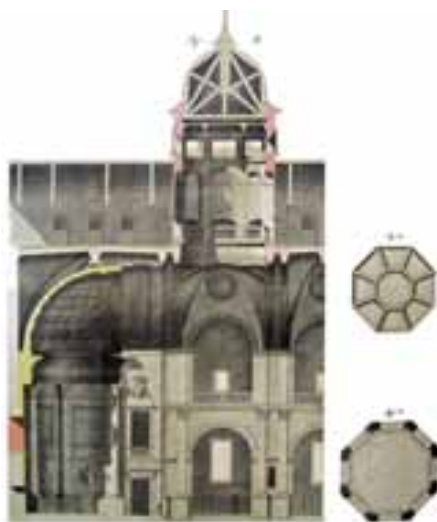


Fig. 7. A la pàgina de la dreta, el cambril en l'estat existent de 1858 -en planta i en alçat interior i secció- és a dir, segons el construït per Cellés (1); el cambril proposat per Villar en el projecte de 1858 (2); el cambril proposat per Villar l'any 1860 en el projecte entregat a la reina Isabel II (3). A l'esquerra, secció del projecte proposat per Cellés, 1829 (Altés, 1992: làmines; imatges tractades per l'autor).

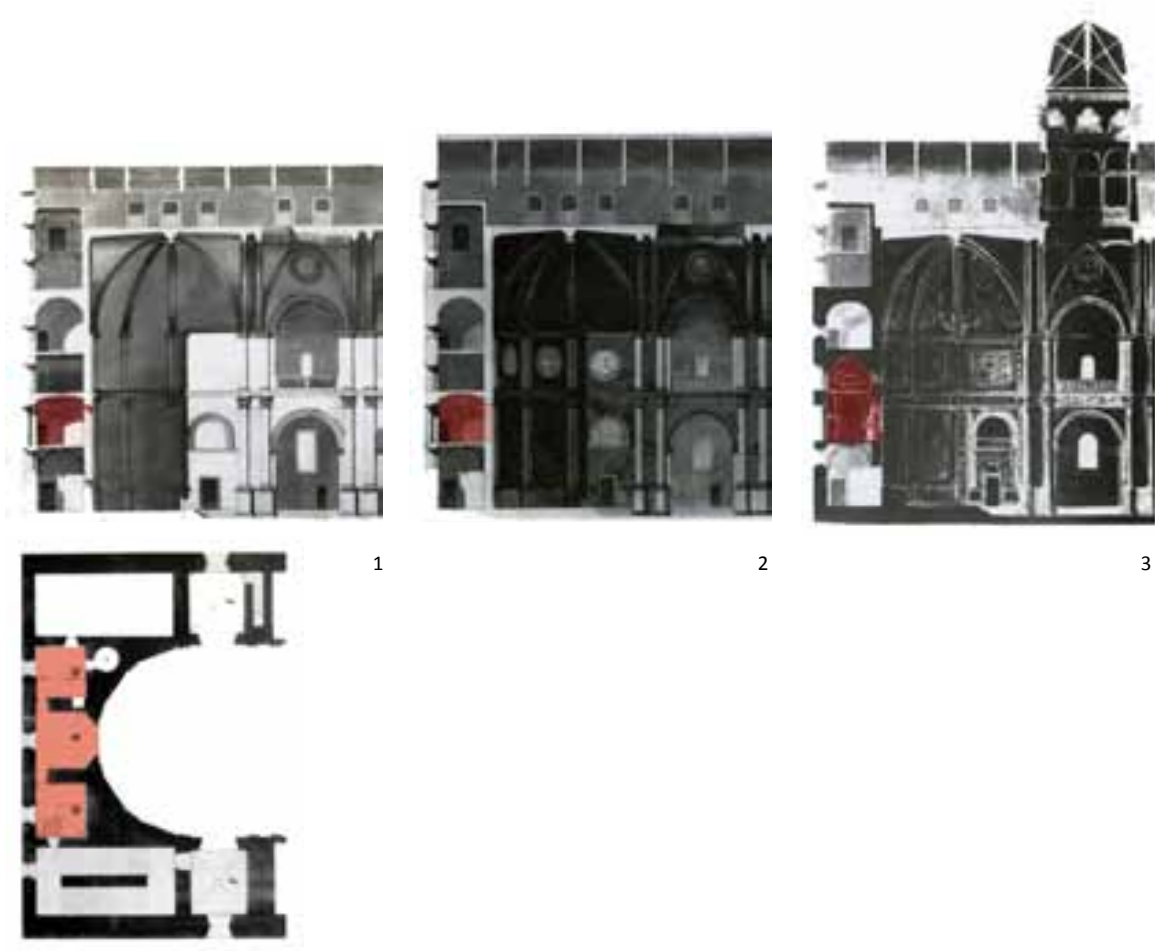
el unitario con las formas de que se deja hecho merito.”

Preparant d'aquesta manera el terreny a la conclusió del text, en la que demana l'ajut de la reina en aquesta feina de reconstrucció i li ofereix la construcció d'un allotjament reial a l'antic claustre gòtic; una estratègia que tenia la intenció evident de reblar definitivament el patronatge reial sobre el santuari-monestir:

“[...] La parte del claustro antiguo, histórico y monumental que aun existe tiene la Junta acordado que sea restaurada y predispuesta para dar alojamiento digno de V.M. y de su Real familia cuando honrando al país con su presencia se digne visitarle. [com tot seguit veurem, la idea de crear unes habitacions destinades als monarques espanyols, o millor, no va ser proposada exactament per la Junta] Grande es la pena de la Junta por no poder ofrecerle dicho alojamiento, pero V.M. conocerá que hasta ahora no habiendo podido llevar a cabo sino parte de las obras que expresan los adjuntos planos, pues los recursos de que he dispuesto no le han permitido más, no ha estado en su mano llenar sus deseos.” (Villar Lozano, 1860)

UN NOU CAMBRIL

L'àlbum que es va presentar a Isabel II el 1860 també contenia unes luxoses i detallades reproduccions dels plànols del projecte de reforma de l'església d'en Villar que, comparats amb els de 1858, ens permeten evidenciar un petit canvi que uns anys més tard va esdevenir de gran importància. Tant el projecte de Villar de 1858, com el de Cellés de 1829, plantejaven tímidament la reforma i la dignificació del cambril, això és, de la petita habitació oberta a la nau central de l'església on s'ubicava la imatge de la Mare de Déu. I tant Cellés com Villar proposaven obrir-lo més a la nau central de l'església a través de l'engrandiment de les dimensions de l'obertura que comunicava la petita habitació on es conservava la imatge amb la nau de l'església; d'aquesta manera el cambril no només esdevenia el centre del nou presbiteri -clàssic un i gòtic-bizantí l'altre- sinó que també es feia més present en



l'espai de la nau principal de l'església. Aquesta preocupació per l'espai del cambril no ens ha de semblar en absolut estranya; la Mare de Déu era –i encara és- el centre del santuari i el seu focus d'atracció; l'epicentre i la raó de la seva existència. Pel que, si era necessari potenciar el santuari i el monestir, millorar i enriquir aquest espai, fer-lo més seductor per a pelegrins i visitants, adequar-lo per facilitar la visita a la imatge i per millorar la seva visió des de la nau de l'església, és una intervenció d'allò consolidar els vincles entre els pelegrins i potenciar la devoció envers la imatge, s'havia de facilitar al màxim el contacte amb els creients, tant el visual com el físic.

Com Kubler (1958:285-291) explica al seu estudi del cambril espanyol –del que ens ocuparem més extensament més endavant- aquest espai representa l'espai transcendent de la imatge que s'hi venera, i sempre se situa per sobre del nivell de l'església, ben visible, i sempre amb un accés tortuós, indirecte, i ascendent. I, encara, i sempre segons Kubler, el cambril es pot distingir en dos tipus, l'ocult, o el retaule, d'una banda, i de l'altra aquell que té una volumetria exterior singular. En el cas de Montserrat, doncs, es tractava del primer tipus; un cambril retaule. Però amb una singularitat que tenia el seu origen gairebé tres segles abans de la destrucció del l'antic santuari-monestir; quan es va decidir que l'antiga església romànica no era adequada per al culte, i es va considerar necessari construir la església nova, la que va marcar la traça de l'actual, aquesta es va projectar sense cap espai destinat a la imatge, ja que la tradició afirmava que no era convenient moure la imatge del seu tron

romànic –situat, és clar, a l'antiga església romànica. Però quan es va completar l'església nova, el rei Felip III va desitjar que aquesta acollís la talla de la Verge; de manera que l'any 1599 es va realitzar el trasllat en presència del monarca tot i les pors d'alguns monjos (Altés, 1992:94-98; Laplana, 1995:26) i es va haver d'improvisar la construcció d'un cambril adequat per acollir i exposar la talla romànica. Per aquest motiu, l'única solució possible i la més evident, va ser l'adequació d'una petita habitació situada a la capçalera de la nova església, de manera que el nou cambril prenia la forma d'un retaule des de l'interior de l'església –tal i com es pot comprovar, per exemple, al gravat de Laborde. El nou cambril va ser doncs un espai d'accés especialment difícil, ricament decorat però dimensions i volum molt reduït; i la Mare de Déu només podia ser visitada pels visitants més il·lustres del monestir.

Tant el projecte de Cellés com el primer avantprojecte de Villar de 1858 proposaven intervenir sobre la decoració d'aquest espai i sobre l'obertura que el comunicava amb la nau de l'església, però no alteraven la seva volumetria. Però en el projecte que Villar va presentar a la reina l'any 1860 podem comprovar un canvi important respecte al projecte de 1857, amb la proposta d'engrandir la verticalment la volumetria del cambril aprofitant l'habitació superior a aquest, el sobre-cambril, que es va proposar que fos enderrocat amb l'objectiu d'aconseguir un cambril de les mateixes dimensions però amb el doble d'alçada, molt més solemne; i sobretot més seductor, més atractiu. Un canvi que, com veurem, va marcar una tendència decisiva en els projectes que es van considerar en els anys següent, i, sobretot, en els que finalment es van construir.

V

Elies Rogent

La reconstrucció de Montserrat ja estava en marxa, la monarquia l'havia afavorit –tot i que sense realitzar donacions desorbitades, la veritat– i es feien gestos perquè així ho continués fent, la comunitat s'anava fent forta, i el projecte balaguerià anava calant. Però encara mancava un model arquitectònic que servís de referent per al nou Montserrat que s'estava construint sobre les runes de l'antic. De moment tan sols s'havia actuat tímidament sobre al decoració interior de l'església i d'acord amb la traça general anterior a la destrucció –l'únic que havia sobreviscut, juntament amb un dels costats de l'antic claustre gòtic, la portalada bizantina, i quatre pedres més. Exteriorment, i també seguint l'antiga traça, s'havia construït la nova escolania -necessària per a la represa del culte- i s'havien realitzat algunes petites reparacions en algunes hostatgeries pels pelegrins i en les habitacions dels monjos, que es van refer novament, tal i com existien en el passat, sota la coberta de l'església. No hi havia hagut, doncs, cap pas ferm per a la definició de l'arquitectura que havia de construir el Montserrat modern, ni per a la singularització de l'amorfa massa mig enrunada que era la seva imatge exterior.

Un primer intent, tímid, va ser l'esbós als plànols de Cellés d'aixecar un nou cimbori, fent referència al cimbori que mai va tenir l'església nova de Montserrat destruïda pels francesos (Altés, 1992: làmines); una proposta que Villar va copiar directament en el seu avantprojecte de 1860 –el presentat a Isabel II- tot fent-lo passar per gòtic, o el que és el mateix, transvestint l'estructura proposada per Cellés. El cimbori projectat era de petites dimensions en planta i d'una alçada excessiva; de manera que la pell interior i l'exterior quedaven molt separades, i definien una secció un tant estranya. Aquesta altura tan exagerada era deguda a les dos plantes que existien sobre l'església, que, rematades per una coberta de dos vessants, estaven destinades a les cel·les dels monjos. Deixant de banda la discussió de si interiorment hagués tingut un bon funcionament, és a dir, de que hagués estat capaç o no de captar una bona quantitat de llum, exteriorment el seu efecte era irrellevant si tenim en compte tant l'enorme massa ruïnosa que era el monestir en aquells anys com la seva poca alçada exterior. En definitiva, doncs, és estranya la formalització d'aquest cimbori, ja que de l'anàlisi de les imatges que es conserven prèvies a la destrucció de 1811, es desprèn que l'antic cimbori –el d'abans de la destrucció- sembla ser

tan sols un volum interior fosc, en el que no hi entrava cap llum natural ni cap claror, i que, per tant, no tenia cap manifestació externa –tal i com es pot comprovar al gravat de Laborde. Però més enllà d'aquesta discussió, la proposta de construcció d'aquest cimbori en els projectes de Cellés i de Villar es un bon indicador, tant de la necessitat com del desconcert, en què es trobaven els dos arquitectes alhora de tractar la volumetria exterior de l'església i del conjunt del monestir; especialment pel que fa a dotar la massa amorfa de construccions d'una forma clara i reconogscible exteriorment. Un problema, doncs, del que tant "Junta..." com Villar van ser plenament conscients. Així ho explica el mateix Villar a la memòria del projecte que envia a la reina quan afirma que va ser "la voluntat d'introduir canvis en l'existent" (Villar Lozano, 1860) el que va moure la "Junta..." a consultar l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona i a sotmetre a la seva aprovació el projecte. És probable que aquesta decisió es prengué, no només per legitimar el projecte i evitar les possibles polèmiques que haguessin pogut sorgir del criteri emprat, sinó també per intentar definir quin havia de ser el referent arquitectònic amb el que s'havia de construir el Montserrat modern. Així, en una reunió de la "Junta..." del mes de juny de 1858¹ es va decidir crear una comissió formada per dos membres de la secció d'obres, un membre de l'Acadèmia de Belles Arts i un altre de la comissió de monuments històrics i artístics de la província de Barcelona, a la que es va encarregar realitzar una visita al santuari juntament amb l'arquitecte director de les obres de la "Junta..." -en Villar- amb la finalitat d'examinar *in-situ* el pla general de restauració que es proposava.

L'INFORME DE L'ACADÈMIA

L'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona va rebre la comunicació oficial sol·licitant un representant de la comissió de monuments històrics i artístics de Barcelona el dia 23 de juny del mateix 1858.² L'Acadèmia va demanar a l'arquitecte Elies Rogent que formés part de la comissió; i l'arquitecte va acceptar de bon grat. Aquesta elecció no ens ha d'estranyar. Rogent, als seus 37 anys, era considerat ja en aquell moment un arquitecte reconegut i un estudiós destacat dels monuments medievals catalans, professor de l'escola de Llotja i acadèmic de l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona. De fet, va ser precisament per aquests mèrits, que un any abans –el 3 de gener de 1857³- havia sigut nomenat vocal de la comissió central de monuments.

A l'Arxiu Històric del COAC, dintre del llegat d'Elies Rogent, es conserven dos lligalls inèdits referents a Montserrat als que ningú a prestat cap atenció fins aquest moment. Un d'ells és referent a la comissió a la que acabem de fer referència, i ens aporta la lectura més intel·ligent de quin era l'estat en que es trobava el monestir i de quines eren les actuacions que calia dur a terme, així com dels criteris amb què aquestes s'havien de realitzar. Malauradament, però, el document és un esborrany, i no existeix la versió definitiva ni cap altre document referent a aquesta comissió ni a l'arxiu de la RABASJ, ni a l'arxiu de Montserrat. Però malgrat la redacció de vegades entretallada i els esborranys que conté

1. Com consta al llibre d'actes de la RABASJ i a la correspondència conservada a l'Arxiu Històric del COAC, expedient C 260 / 70.

2. Arxiu RABASJ. Expedient 210 / 21.

3. Arxiu de la RABASJ. Expedient 3.6 Subcarpeta 8 (171).

el text, aquest és de gran importància, ja que intenta sistematitzar el problema de la reconstrucció, detectar les qüestions realment importants, i posar l'èmfasis en els problemes que s'han de solucionar. L'esborrany comença així:

“El Santuario de nuestra Sra. de Montserrat, tan venerado por todo el orbe católico, y una de aquellas obras que arquitectónicamente hablando no tienen fisonomía propia, viéndose agrupados desde la plena cumbre característica del XV siglo hasta los tipos clásicos [...] Este múltiple carácter del monumento le quita unidad y hace la misión del restaurador sea sumamente delicada por la serie de dificultades que naturalmente deberán ofrecerse al armonizar las distintas construcciones, de modo que según el sentir de la comisión, y reconocido por el mismo ilustrado director de las obras éste es el principal punto que puede hacer que Montserrat cobre toda la vida e importancia de sus mejores días o que se convierta en una de aquellas masas bastardas en que no siendo la obra expresión moral de la idea apareciera como una fina mole de frívolos juguetes que no ablan a la inteligencia ni al corazón.”⁴

Montserrat, afirma Rogent, no té “fisonomia pròpia.” És a dir, no té cap tret característic ni singular que permeti reconstruir el que existia abans. Segons la comissió és tan sols un agrupació de diferents edificis d'èpoques diferents, però una agrupació sense unitat ni harmonia. I és aquest el punt clau, allò decisiu: com es soluciona aquesta falta d'harmonia entre les diverses construccions, i com s'aconsegueix que la nova intervenció transmeti els valors morals que es consideren adequats. Continua per tant el judici moral, i, com podem preveure, la valoració de l'arquitectura “cristiana” per sobre de la “pagana”:

“Bajo este punto de vista cree [la comisión] conforme con el pensamiento del arquitecto director que el tipo que debe adoptarse es el puramente cristiano, haciendo abstracción del carácter del claustro y por toda la iglesia. [...] La armonía de las diferentes obras y el enlace de las distintas construcciones exigiria ciertas [licencias y] libertades de estilo que daran al todo de la masa un carácter especial [influyendo] no olvidando las rocas gigantescas y piramidales que [forman] dominando las tempestades forman la corona de la [sagrada] imagen que se venera en tan sagrado recinto.”

És en aquest últim paràgraf on s'introdueix un matís referent a la tria del “tipo que debe emplearse” en la reconstrucció: segons la comissió cal fer servir el tipus “puramente” cristià “haciendo abstracción” del caràcter del claustre. Així, a l'argument moral que feia servir en Villar, i la seva oposició entre caràcter cristià i pagà, s'afegeix el que sembla un inici de justificació basada en l'estudi de les poques runes existents. El tipus arquitectònic que caldrà emprar serà, doncs, el de caràcter cristià, però no qualsevol estil gòtic, sinó el més valuós i millor conservat de tot Montserrat: el del claustre gòtic. Una elecció que deuria satisfer a molts; a Balaguer el primer, per què, en efecte, i com ja hem vist, per al “trobador de Montserrat” el referent arquitectònic d'aquells anys era sense cap mena de dubte

4. Arxiu Històric del COAC. C 260 / 70. Restauració Montserrat 1858.

l'arquitectura gòtica, l'estil de les ciutats pròsperes de l'edat medieval, el símbol de l'esperit de progrés. Un gòtic també que s'identificava "amb l'avenç de noves tecnologies, com ara la impremta, o amb les catedrals situades a les grans ciutats". (Comas, 2006:74) Montserrat cada cop estava més a prop de la ciutat, de Barcelona.⁵

L'adopció d'aquest criteri per part de la comissió és molt probable que fos deguda a Rogent, que en aquells anys -immers en el projecte de la Universitat de Barcelona- ja començava a destacar-se com un estudiós de l'arquitectura medieval i era un fidel seguidor de les idees de Viollet-le-Duc. (Hereu, 1987) I, que, recordem, uns anys abans ja havia intercedit apassionadament per evitar la destrucció de les runes gòtiques montserratines. Encara que aquest fet tampoc no ens hauria de fer menystenir la influència de les idees de Balaguer en aquesta decisió. Però en la cita anterior també hi ha un altre comentari interessant en el que es tornarà a insistir més endavant: en l'harmonia del conjunt arquitectònic també s'ha de considerar la natura singular de la muntanya; una tasca realment complexa, i en la que seran necessàries "libertades de estilo" per aconseguir l'objectiu:

"Así es que aconseja la comisión que sin abandonar el tipo expresado no se olvide que está construyendo en la Tebaida catalana y que la obra ha de armonizarse con las peñas que la señorean por todas partes. También debe respetar en cuanto se lo permitan las exigencias de la nueva construcción y aun considerarlo como pie forzado todas aquellas obras que simbolizan recuerdos de nuestra historia religiosa, encarnación viviente de las tradiciones del país."

La influència de Balaguer i els seus escrits en aquestes línies és innegable. Montserrat està esdevenint cada vegada més un símbol "viviente", en transformació constant, tant de la història com de les tradicions. Un símbol en construcció del que encara no es tenia cap referent ni cap imatge arquitectònica definida. Un nou símbol, un Montserrat modern, que també havia de remetre al passat idealitzat que algunes de les seves runes recordaven, i que Balaguer s'havia encarregat de bastir als seus escrits. Però aquestes idees no només s'havien de concretar, sinó que també havien de servir -en el sentit més utilitari de la paraula- per al present, pel que,

"Dada esta idea general sobre el carácter del monumento y del tipo que debe adoptarse, entrará la comisión á hacerse cargo de las necesidades para las nuevas obras.

La iglesia actualmente desprovista de carácter y falta de unidad de pensamiento debe restaurarse tomando como tipo las bovedas y aristones de una grandiosa nave, ... el lucernario central aumentar en cuanto sea posible la luz en la parte superior disminuyendo la de la planta baja. Dar mayor importancia al retablo mayor y camarín que actualmente se presenta mezquino, correr la berja del centro de la iglesia hasta abajo del coro sin olvidar el revestimiento policromo y las pintadas vidrieras

5. Precisament un any més tard, el 1860, va ser quan es va encarregar a Oriol Mestres l'acabament de la façana de la Catedral de Barcelona, que va elaborar el projecte "tot seguint les indicacions de Piferrer" en estil gòtic; comptant amb el vist-i-plau tant d'August Font com d'Elies Rogent, entre d'altres. (Ganau, 1997:208)

que han de comunicar mayor religiosidad.”

En aquestes línies es resumeixen molts temes que esdevindran fonamentals al llarg de tot el procés que estem estudiant, convé doncs recordar-les, ja que totes aquestes propostes van ser recollides per Villar. De fet, ja hem comprovat com la proposta de millorar el cambril, qualificat de “mezquino”, va ser recollida de seguida, en el projecte d’aquell mateix any, en que es va proposar la seva reforma en profunditat, i un any més tard, en els dibuixos que es van entregar a Isabel II –com ja he comentat-Villar encara va modificar novament el cambril fent-lo notablement més alt i solemne. (Villar Lozano, 1860) Un tendència que, com veurem, no es detindrà amb aquesta proposta.

Més endavant l’informe insisteix de nou en el tema de l’estil, i precisa alguns consells sobre els criteris generals de l’estil amb què s’hauria d’intervenir en algunes parts; uns criteris que, basats en una incipient justificació de la tria d’acord amb l’objecte de treball, semblen plantejar prematurament el pensament que va guiar les futures reconstruccions arqueològiques de Rogent. Així,

“esta grandiosa iglesia y toda la construcción y recogimiento, la masa de construcciones señalada en el plano n.1⁶ es la mas antigua y por consiguiente digna de respeto del monasterio así es que segun sentir de la comisión debería respetarse y restaurarse siguiendo el carácter de una fachada que rebela ser del siglo decimo cuarto.”

És a dir, segons l’arquitectura, l’estil i el caràcter de les runes del claustre gòtic. I, després, encara s’afegeixen algunes propostes parcials més, com la de tornar a aixecar una part del claustre gòtic o la destinar part dels seus espais a hostatgeria reial:

“El delicado claustro del que desgraciadamente no queda una cuarta parte debe respetarse a toda costa y aun cree la comision que se encontraran fragmentos bastantes para elevar de nuevo cuando menos otra de sus caras teniendo el doble merito de ser obra de Julio Segundo antes que dejase el baculo abacial del monasterio para subir al trono pontificio siendo un recuerdo viviente de que en nuestro suelo aun se conservan las buenas formas del cristianismo en una epoca arquitectonicamente ablando Roma era tan pagana como en el siglo de Augusto.

Así es que todo este cuerpo podria dedicarse para hospederia real y en los bajos formarse el museo de todas las antigüedades del monasterio. Debiendo además respetar a toda costa la portada romano-bizantina del edificio en el siglo duodecimo.”

Les recomanacions acabaven, finalment, amb la denúncia de les condicions insalubres que havien de patir el pelegrins que visitaven el santuari i amb la instant a la seva millora:

“Uno de los departamentos que preferentemente ha estudiado la comisión es el destinado para hospedaje teniendo el sentimiento de manifestar que se halla de una manera detestable y que no corresponde de ningun modo con su destino. Es mezquino y miserable y no basta para la mitad de las personas que en verano visitan aquel celebre santuario.”

6. Malauradament no s’ha conservat cap plànol ni cap documentació gràfica relativa a l’esborrany de d’informe.

D'aquest tema ja n'eren conscient els monjos, que van posar el benestar dels pelegrins per davant del seu. Per que, en efecte, el P. Abat Muntadas va dedicar molts esforços a la millora de les hostatgeries del pelegrins. (Massot, 1979:32)

És convenient precisar novament que l'informe de Rogent va ser redactat abans que la memòria que Villar va dirigir a Isabel II de que ens hem ocupat anteriorment. I, de la lectura comparada dels dos documents, clarament es desprèn que el més àgil i el més treballat és l'informe de Rogent i no la memòria Villar, en la que s'ha perdut bona part del contingut interessant d'aquell i tan sols s'ha conservat la valoració moral de l'estil. Si a aquest fet, sumem que totes les propostes concretes precisades per Rogent es va incorporar en els projectes posteriors, no cal insistir més en que l'informe que es conserva entre els papers de Rogent va ser de gran importància per al procés de construcció del Montserrat modern i per delimitar els problemes que s'havien d'afrontar en aquest. Així, malgrat que aquest no va aportar cap resposta genial, ni cap model arquitectònic definitiu, l'informe sí que va precisar consideracions i criteris que, juntament amb les idees s'hi exposaven, van esdevenir fonamentals en el desenvolupament dels projectes posteriors. Perquè, en efecte, fins a aquest moment, enlloc com en aquest informe s'havia copsat amb tanta claredat quin era l'autèntic problema arquitectònic del conjunt montserratí. Però tot i aquests avenços, l'interrogant de com projectar la tan desitjada unitat arquitectònica de Montserrat, la coherència conjunta de les diferents parts que formaven les edificacions arruïnades, encara restava sense solució.

VILLAR LOZANO I ROGENT A RIPOLL

L'any 1857 Rogent va llegir i publicar un assaig que pot considerar-se una veritable proclama medieval,⁷ en el que, després de fer un ràpid repàs per la història de l'arquitectura al Principat, afirmava que:

“Este es en resumen el cuadro que presentan las artes de la edad media y que tan vilipendiadas se han visto en los últimos siglos. Hora es ya que de las academias de bellas artes salga el grito de regeneracion y que olvidando lo pasado, sin pensar en los yerros y profanaciones cometidas, empleemos nuestros esfuerzos, dediquemos nuestra actividad á restaurar estas masas de las que cada piedra simboliza una tradicion y cada motivo es un recuerdo de nuestra antigua historia politico religiosa. Ya que hablamos con tanto cariño de nuestras antiguas glorias, de nuestras veneradas costumbres y constituciones, acordémonos que los monumentos son la vivificación de tan sagradas creencias”⁸

La consciència de que els monuments són l'expressió “viva”, els veritables mediadors, de les tradicions, de la història, i de les “creencias”, és a dir, d'allò que som, recorda també la clarividència de Balaguer sobre aquests. Idees que també evoquen directament les que es poden llegir a l'informe sobre

7. “Acta de la sesión pública celebrada por la Academia de Bellas Artes de la provincia de Barcelona el día 11 de octubre de 1857 bajo la presidencia del iltre. Sr D. Agustín de Torres Valderrama, Gobernador civil de la misma provincia para la distribución de premios a los alumnos de la escuela que los obtuvieron en tos certámenes de fin de curso”

8. Arxiu de la RABASJ. Llibre d'actes de les sessions públiques. Curiosament, en aquesta lliçó no va comentar res ni de Ripoll, ni de Montserrat, ni de Poblet... i es va centrar especialment en la ciutat de Barcelona.



Fig. 1. El monestir de Ripoll arruïnat, abans de la intervenció de Rogent i Villar, 1865 (Hereu, 1987:113).



Fig. 2. A la dreta, primer projecte de reconstrucció de Ripoll, de Villar Lozano i Rogent, basat en la reconstrucció volumètrica dels absis 1865 (Hereu, 1987:120). A dalt, postal dels absis de Ripoll reconstruïts (Col·lecció Enrique Granell).



Fig. 3. A la dreta, segon projecte de reconstrucció de Ripoll, de Rogent. És evident la diferència de proporcions dels absis i de la relació d'aquests amb el terreny, conseqüència dels recents estudis de Rogent, 1885 (Hereu, 1987:124). A dalt, postal del monestir reconstruït per Rogent (Col·lecció Garcia Fuentes).



Montserrat que es troba entre els papers de Rogent.

Es difícil assegurar si l'informe que ens ha arribat entre els papers de Rogent és totalment de la seva autoria; o fins a quin punt, hi ha també la probable influència de Balaguer. Les inquietuds de Villar, en canvi, tant a la seva memòria com a d'altres textos, com els seus apunts de classe (Villar Lozano, 1869) semblaven més preocupades per la discussió sobre el caràcter dels espais i la seva interpretació moral. Així es desprèn també de la seva lliçó per a una sessió pública de l'Acadèmia l'any 1860. Però aquesta aparent diferència d'interessos no va ser tal, com demostra l'estreta relació que van mantenir Villar Lozano i Rogent. Van ser col·legues d'Acadèmia i d'escola, cadascú amb el seu tarannà diferenciat, i també col·legues professionals en diferents projectes. Una relació que és especialment important, ja que fa més difícil distingir fins l'aportació real de cadascú en el cas de Montserrat. Com també en altres casos que van ser especialment influents en ell. Entre aquests, el del monestir de Ripoll, una de les "quatre perlas" balaguerianes.

L'any 1865, davant la negligència de l'Acadèmia de Belles Arts de Girona i a petició d'Eduard Ragner (Ganau, 1997:111) l'Acadèmia Provincial de Belles Arts de Barcelona es va ocupar de l'estat ruïnós en què es trobava Ripoll, de manera que

"eligió a los Académicos señores Rogent y Villar para que estudiando su estado y sus condiciones emitieran dictamen. Evacuado su cometido, Rogent en su parte gráfica y Villar en su informe, fué éste remitido á la de San Fernando, mereciendo de aquélla los más honrosos plácemes para su autor é instándole á que desarrollase el proyecto de restauración." (Font i Carreras, 1897:19)

Finalment Rogent va ser l'autor del projecte definitiu quan l'Església catalana va voler capitalitzar el simbolisme de la seva restauració; un fet prou conegut del que tindrem ocasió d'ocupar-nos. Però ara fixem-nos en el projecte que Rogent i Villar van definir conjuntament a Ripoll. Un projecte que es va centrar especialment en la recuperació volumètrica dels absis de la capçalera de l'església, tant pel que fa al seu volum interior com a l'exterior. Especialment de l'absis central, el "grandioso y bellissimo ábside del siglo XI, admiración del inteligente y gran adorno para la población" (Pellicer y Pagés citat per González-Varas, 1996:264) Una preocupació aquesta, la de la recuperació volumètrica dels absis, que no va ser quelcom excepcional d'aquest projecte sinó quelcom comú a molts dels projectes de restauració d'esglésies medievals -tan romàniques com bizantines- que es van realitzar al llarg del segle XIX; com es pot comprovar també, per exemple, en els esforços de Viollet-le-Duc per recuperar l'absis de Saint-Sernin de Tolouse d'acord amb la seva idealització medieval.

Així, a Ripoll, com en el cas d'altres esglésies, Rogent i Villar van donar una especial importància a la regularització dels volums dels absis; és a dir, a la seva reconstrucció d'acord amb la idealització que els arquitectes tenien d'aquesta arquitectura. De fet, el tester oriental de Santa Maria de Ripoll va ser netejat a la seva secció central, ja que aquesta estava "destrozada y aun ruinoso con motivo de la moderna construcción del camarín que se había levantado a manera de pantalla frente de dicha sección." D'aquesta manera, per alliberar totalment els absis de l'església, no només era necessari enderrocar l'antic camarín de Ripoll -que hi estava situat- sinó que també calia realitzar un gran buidat



Fig. 4. A la dreta, el monestir reconstruït per Rogent en una vista des dels absis (Hereu, 1987:127). A dalt, dues postals de l'interior "romànic" idealitzat de Rogent (Col·lecció Garcia Fuentes).

de terres; per que, amb el temps, la sedimentació de terres havia provocat gairebé 4,5 metres de soterrament dels murs dels absis. I, aquesta excavació fins al nivell original del sòl, també comportava la recuperació de les proporcions esveltes dels absis; de manera que a més de la restauració volumètrica dels absis, també es va contemplar en el projecte la restauració de les seves cornises. Curiosament, en aquest primer projecte, i a diferència del segon, les arcuacions cegues i les lesenes -els elements característics del primer romànic- de l'absis principal no cobrien tot el parament disponible.⁹ Així doncs, en aquest primer projecte es va proposar principalment la recuperació del sistema d'articulació mural dels absis de l'antiga església, de manera que també es va projectar la restauració de la cornisa de petits nínxols amb finestres cegues com a solució correcta del mur de façana de fons dels absis. Aquesta preocupació per la recuperació de l'articulació dels absis demostra l'interès de Rogent i de Villar per la visió exterior de l'edifici; i segons alguns estudiosos també significa la comprensió del primer romànic llombard. (González-Varas, 1996:265) Però més enllà d'aquesta discussió, el que ens interessarà és evidenciar la influència que aquest primer projecte de reconstrucció de Ripoll realitzat entre Villar i Rogent va exercir sobre el projecte que Villar va definir per a Montserrat l'any 1871 -del que tot seguit ens ocuparem.

Una influència que, com veurem tot seguit, va ser clara i important, encara que sigui realment difícil precisar fins a quin punt la participació de Villar amb Rogent a Ripoll va incidir en l'evolució dels projectes de Montserrat. Per que, en efecte, la relació entre Villar Lozano i Rogent va ser molt intensa i continuada, fins al punt que sovint és difícil distingir l'aportació directa d'un o de l'altra. De fet, Bassegoda arriba a afirmar que “sembla que Rogent tingués especialitat en fer obres que prèviament havia dissenyat Villar, com és el cas de Ripoll i el del Seminari.” Influència mútua, o potser tan sols directa de Rogent sobre Villar, que a Montserrat és intrigant; ja hem vist l'estret paral·lelisme entre l'informe de Rogent i la memòria de Villar, per exemple. Tan intrigant com ho és la presència-absència de Rogent al llarg de tota l'evolució dels projectes, per que aquesta no serà l'última vegada que el nom de Rogent hi estarà vinculat d'una o una altra manera.

En qualsevol cas, però, la influència d'aquest primer projecte sobre l'evolució dels projectes montserratins va ser important, i això malgrat les diferències evidents entre ambdós casos. Unes diferències que sobretot s'evidenciaven en el fet que Ripoll, a diferència del de Montserrat, tenia un objecte d'estudi que permetia -com a mínim teòricament- la reconstrucció a través d'un estudi de la seva arquitectura; un estudi singularitzat i concretat en l'anàlisi dels volums dels espais interiors i de les seves masses exteriors. D'aquesta manera, a finals del segle XIX, quan es va definir i precisar què era l'arquitectura romànica per primera vegada, el monestir de Ripoll va ser considerat un monestir netament romànic i va ser reconstruït d'acord amb els estudis que Rogent va realitzar d'aquesta arquitectura; o, més precisament, d'acord amb la seva idealització d'aquesta. Montserrat, en canvi, tant per la seva arquitectura confusa i de poca qualitat, com per la seva història i el seu present, mai no va encaixar en uns paràmetres que fessin possible la seva restauració arqueològica a la manera de Ripoll.

9. Els originals dels dos projectes formen part del fons Elies Rogent de l'Arxiu Històric del COAC.

VI

El projecte de 1871

A partir de 1860 la crisi econòmica i la crisi política es van unir, provocant una situació de greu inestabilitat. Es va originar una crisi financera que va coincidir amb una altra d'industrial, encara més greu, sobretot a Catalunya. La situació va empitjorar més any rere any, fins que al setembre de 1868 va esclatar la revolució, el govern va dimitir i la reina Isabel II va sortir cap a l'exili a França el 29 de setembre. Aquestes circumstàncies van fer que el procés de construcció montserratí s'aturés gairebé completament després de l'avantprojecte de 1857 i del projecte de restauració de la Santa Cova. D'aquesta manera, la restauració de la cova es va aconseguir acabar pràcticament en la seva totalitat, però pel que feia a la decoració interior de l'església del santuari-monestir, tan sols es va arribar a executar una prova. La crisi, el clima de revoltes socials i polítiques, i, significativament, l'exili de la monarquia no van afavorir la continuació de les obres. Aquesta vegada, però, no van haver-hi més destruccions ni altres desamortitzacions. Ben al contrari, durant els anys de crisis es van aconseguir realitzar algunes poques actuacions malgrat el context marcat pel pessimisme que es va estendre entre la societat -i també entre la comunitat de monjos de Montserrat. Es van realitzar, però, només aquelles intervencions imprescindibles, que van consistir bàsicament en les millores a l'hostatgeria i en petites intervencions al cambril; actuacions urgents per resoldre els aspectes que afectaven directament als pelegrins que visitaven el santuari i que van centrar les queixes de la "Junta..." i de l'Acadèmia de Belles Arts. Una junta que en aquestes circumstàncies es va extingir, segons alguns autors per manca de recursos (Altés, 1992:197); però un fet degut, sens dubte, a l'adversitat de la situació política i social que va comportar la crisi i l'exili reial.

Però tot i aquestes dificultats, l'abat Muntadas no va perdre la il·lusió. L'any 1867 va publicar la seva història de Montserrat, titulada "Montserrat, su pasado, su presente y su porvenir. O lo que fue hasta su destrucción el año 1811, lo que es desde su destrucción, y lo que será en adelante." Un llibre que, com el títol fa evident, s'estructura en tres parts referents a la història montserratina: "su pasado, su presente y su porvenir." El passat, és, evidentment, el passat gloriós de Montserrat —és a dir, tot allò previ a la destrucció de 1811. El present s'ocupa de la construcció moderna i dels seus

problemes –especialment el de la manca de “recursos”- i agraeix profundament l’ajut rebut de la reina i dels ducs de Montpensier. I, és al final d’aquest capítol –del present- quan Muntadas detalla les millores que ha realitzat al cambril de la Mare de Déu,¹ considerat per ell com l’espai més important de tot Montserrat, i que qualifica d’interí tot queixant-se de les conseqüències d’aquest estat –fent seus els comentaris de l’informe de Rogent.

“Si Felipe III hubiese construido un camarín régio como su posición le permitía, su dignidad exigía, y antes de precipitar la definitiva traslacion de la Santa Imagen de la antigua á la iglesia nueva, hoy la Santa Imágen no continuaria en un camarín mezquino é indecoroso hasta cierto punto, sino que estaría en una régia cámara como reclaman la fé, y la piedad. Pero se contentó con una interinidad, y ésta lleva ya una fecha de casi tres siglos, sin que tengamos esperanzas de realizar lo que Felipe no realizó. [...] “España! Cataluña! Montserrat! Ah! cuan severamente os juzgará un día la historia y la piedad de las venideras generaciones!! ¡Ah! habeis realizado todo lo accesorio y dejasteis en proyecto y en sus cimientos lo principal: pero hablan muy alto las ruinas de Montserrat, y este grito nos dispensa á nosotros de hablar.” (Muntadas, 1867:420-421)

Finalment Muntadas tanca la seqüència dels tres capítols amb el que dedica al futur; un capítol molt breu perquè considera que és a Déu a qui li toca parlar del futur. Però tot i així, hi escriu:

“La educación y civilización moderna, la creación de sociedades que puedes reunir grandes capitales y vencer dificultades que en siglos anteriores se reputaban insuperables, han fijado sus miras en Montserrat, y por medio de las vias-férreas y carreteras abiertas sin perdonar gastos han allanado sus caminos, han facilitado á todas las clases, edades, sexos y constituciones presentarse en él con ahorro de tiempo y dinero, y han podido lograr que no ya uno que otro, sino muchos miles en un mismo dia puedas ir y volver de Montserrat, y que vengan de todas provincias.” (Muntadas, 1867:453)

Un fragment molt significatiu, ja que precisa amb claredat com s’ha multiplicat el nombre de fidels que visiten el santuari gràcies a la recent implantació del ferrocarril Manresa-Barcelona. Montserrat cada vegada estava més a prop de Barcelona. Un nou mitjà de transport que s’identifica amb “la educación y civilización moderna” i que es relaciona amb “sociedades que pueden reunir grandes capitales y vencer dificultades que en siglos anteriores se reputaban insuperables”. Unes paraules que també evidencien la consciència de Muntadas de que Montserrat havia guanyat amb els anys un poder de convocatòria creixent i important entre persones de tot tipus; i d’aquí, sens dubte, la seva preocupació constant pels fidels que visitaven el santuari i per oferir-los un estada agradable. D’aquesta manera,

1. Muntadas explica també que va decidir tirar endavant la reforma de la decoració del cambril degut a la manca de recursos per aixecar el cambril projectat. Segurament es refereix al cambril del projecte que Villar va entregar a Isabel II, on estava previst dignificar-lo augmentant l’altura, i fent de cambril i sobre-cambril una única habitació de gran alçada. No crec que es refereixi al nou i ambiciós cambril que es va proposar al projecte de 1871, del que tot seguit ens ocuparem.



Fig. 1. Portada de "Montserrat. Su pasado, su presente y su porvenir..." de Miguel Muntadas, 1867 (Col·lecció Garcia Fuentes).

conclou aquest últim capítol així:

“En estos y otros hechos contemporaneos nos parece que podemos augurar, sin pretensiones, [...] que en la época de grandes perturbaciones, y de grandes calamidades para todos, ha prevenido [Dios] misericordiosamente una *Casa de asilo*, un consuelo, un lugar en que respirar, en que calmar la agitación, en que hacer volver al hombre en sí, y esto para todas las provincias y pueblos, para todas las clases y condiciones, restaurando el Montserrat, y haciendo brillar el culto de su Santísima Madre.”
(Muntadas, 1867:454)

No és estrany, doncs, que Muntadas intentés afavorir en tot el possible aquesta tendència, a través de la millora del seus “apostentos”. I tampoc és estrany que en aquest context la seva preocupació principal fos la millora del cambril i també –com veurem– la del contacte entre els pelegrins i la imatge de la Mare de Déu, en un intent evident per potenciar la devoció dels pelegrins que visitaven el santuari-monestir; però també de tots aquells que el visitaven. Per aquest motiu, l’objectiu de Muntadas va ser aconseguir la popularització i generalització del “besamanos”, una tradició que consistia a pujar al cambril i en besar la mà la imatge; quelcom que en el passat es considerava un privilegi exclusiu dels grans personatges, però que ara Muntadas estava decidit a començar a generalitzar, ja que, com precisa el mateix Muntadas, els devots que pujaven i podien apropar-se físicament a la imatge experimentaven un gran felicitat. (Muntadas, 1867: 423-424) Però de la descripció de Muntadas també es desprenen els problemes, encara sense solució, que comportava una afluència massiva de pelegrins a una estructura arquitectònica d’escalas i passos privats que no havia estat projectada amb aquesta finalitat; i, encara més, de manera “interina”.

AMADEU I

D'on sortirien en aquesta situació els recursos per reprendre el projecte montserratí i per dignificar el cambril? Amb una greu crisi de diversos anys d'evolució, la "Junta..." extingida, i la reina Isabel II exiliada el setembre de 1868, d'on sortirien ara els diners? Víctor Balaguer va estar, novament, darrera de la resposta a aquesta pregunta. Per que, en efecte, si malgrat les adversitats Muntadas no va perdre la il·lusió, tampoc la va perdre el seu bon amic seu; Víctor Balaguer. La perseverança al llarg de la seva vida en els seus ideals va ser una de les característiques més importants del vilanoví, i Montserrat va esdevenir un dels fils –més o menys visible- que va recórrer i va vertebrar tota la seva vida. De fet, com ja hem vist, el mateix 1868, Balaguer va fundar el seu diari "La Montaña de Montserrat"; i també aquell mateix any va pujar a Montserrat amb Mistral i amb els poetes provençals dels Jocs Florals, i –recordem- es van fer fotografia davant de les runes del claustre gòtic; en la mítica fotografia a la que ja ens hi hem referit. Montserrat continua sent per a Balaguer, doncs, el Montserrat de tots, el símbol català i espanyol, entre d'altres possibles; i també el Montserrat monàrquic.

En efecte, amb l'exili de la reina es va constituir un govern provisional dirigit per Serrano i Prim que va convocar eleccions a Corts constituents l'any 1869. Balaguer va ser escollit diputat i va marxar a Madrid; fet que no va impedir que "el trobador de Montserrat" mantingués intactes les seves relacions amb Catalunya i amb personatges catalans. I, en aquest sentit, pel que fa a Montserrat cal puntualitzar que "la vida madrilenya de Balaguer no va ser cap obstacle per a una fluïdesa epistolar amb l'abat Muntadas, que va més enllà de les felicitacions i dels condols. Balaguer fins i tot li matret obres de literatura." (Altés, 2002:43)

En aquest nou context, les noves Corts van redactar la Constitució de 1869, i van decidir mantenir la monarquia com a forma de govern; pel que calia trobar un candidat legítim al tron espanyol. Es van reobrir debats latents -com els carlistes- i es van proposar diversos candidats. Balaguer, aliat amb el general Prim, es va convertir en un dels principals promotors de la candidatura del duc Amadeu de Savoia, membre de la casa reial italiana, molt popular aleshores per haver estat l'artífex de la unificació italiana, tal i com Balaguer coneixia perfectament pels seus viatges a Itàlia. Així, si considerem els somnis d'iberisme i de panlatinitat balaguerians, no és difícil entendre l'interès de Balaguer per no deixar escapar la oportunitat per a que la mateixa casa reial que havia unificat Itàlia sota una mateixa corona fós la mateixa que regnés a la seva pàtria. Un posicionament que va ser polèmic en aquell moment, ja que alguns fins i tot el van arribar a tractar de traïdor, "tot retraient-li que bé havia acompanyat als ducs de Montpensier a Montserrat l'any 1857." (Altés, 2002:43)

En qualsevol cas, però, Amadeu va ser elegit per les Corts rei d'Espanya el novembre de 1870, i va arribar al port de Cartagena el 30 de desembre -tres dies després de l'assassinat de Prim, el seu màxim defensor, a Madrid.) Balaguer va formar part destacada de la comitiva espanyola de diputats i autoritats que va tenir la missió de viatjar a Itàlia amb l'objectiu d'acompanyar al futur monarca en el seu viatge d'arribada al país (Cuccu, 2004:80) i durant el seu viatge, recollit a les seves "Memorias de un constituyente", no només va reflexionar sobre la nació i les seves idees polítiques, sinó també sobre

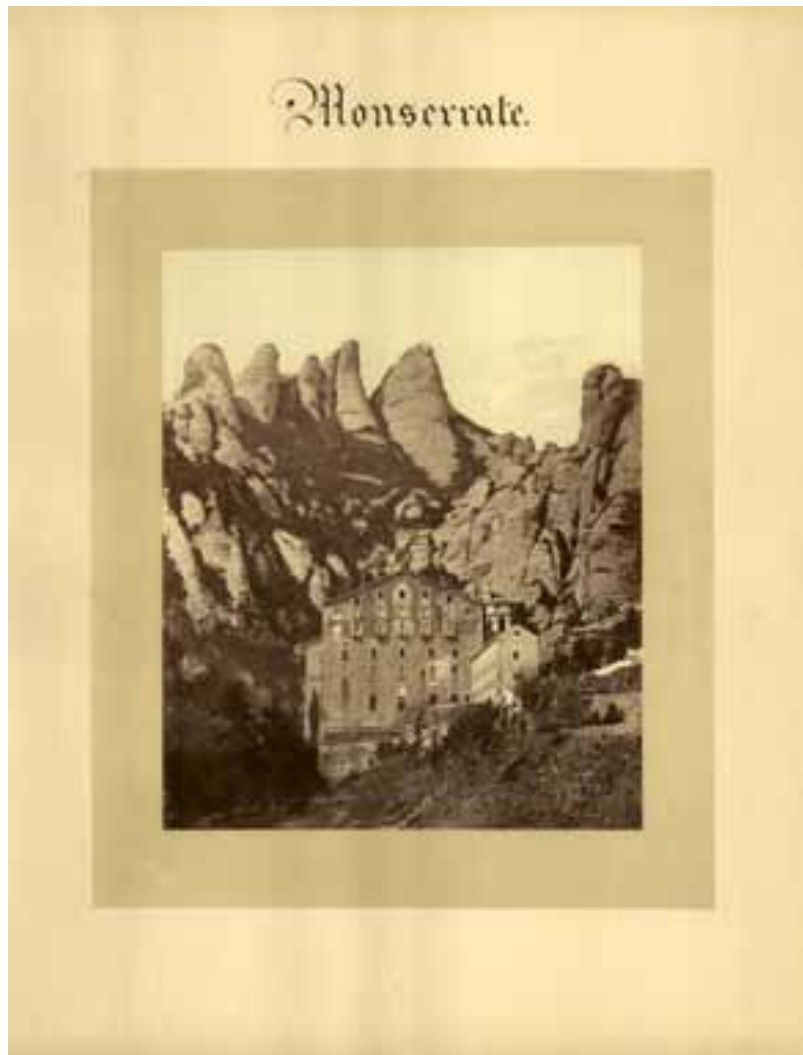


Fig. 2. Àlbum de fotografies de Montserrat dedicat a Amadeu I, 1871 (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).



els monuments i les arquitectures que visitava; reflexions que va anar notant als seus diaris.

D'aquesta manera, un cop el nou rei va ser coronat amb el nom d'Amadeu I, no va trigar massa a visitar Montserrat. I, no seria agosarat pensar que va ser Balaguer, amb accés directe al nou monarca, qui va promoure novament Montserrat davant la cort reial. Així, ens ho fa sospitar, per exemple, l'àlbum amb fotografies que va ser presentat a Amadeu I² en el que s'inclouen fotografies de l'estat exterior del santuari i les runes, especialment del claustre gòtic i de les façanes -que presentaven un estat de degradació avançat; totes elles amb unes intenses ressonàncies romàntiques, tal i com ho demostra especialment una d'elles: la primera fotografia de la romàntica boira montserratina. Un àlbum que, d'un banda, devia explicar al rei la importància de Montserrat, però també fer-lo conscient del greu estat de les edificacions; i, com no, també devia servir per demanar-li la seva ajuda i la seva protecció. Però un àlbum que, d'altra banda, possiblement també degué servir de material per a la preparació del viatge del monarca a Montserrat l'any 1871. (Laplana, 1998: 144-145) Un viatge en el que, com no podia ser d'una altra manera, Balaguer -el "trobador de Montserrat"- hi va participar acompanyant a Amadeu I. (Palomas, 2004:428)

EL NOU PROJECTE

En aquest context, l'any 1871 Muntadas va encarregar a Villar la definició d'un segon projecte, molt més ambiciós (Altés, 1992:202-203), el qual, amb tota seguretat, havia de ser dibuixat amb motiu de la visita del nou monarca; i sota les complicitats mútues entre Muntadas i Balaguer, aquest, que havia arribat a ser nomenat ministre del nou rei, ara més influent que mai.

Si fem memòria, recordarem que l'anterior projecte, el primer definit per Villar, va ser tan sols un avantprojecte de decoració que només va realitzar-se en part; i que la "Junta..", l'Acadèmia, Rogent, Villar, i la comunitat montserratina debatien i buscaven una imatge exterior per Montserrat. Ara, uns anys més tard, el 1871, Villar havia de concretar-ne una per al seu nou projecte, més ambiciós, que havia de singularitzar el conjunt amorf d'edificacions i obrir definitivament el camí cap a la plena construcció del Montserrat modern. I, alhora, també calia donar resposta a la massa de fidels que demanaven poder tocar i besar la venerada imatge.

El repte no era fàcil. Però la nova proposta de Villar va ser prou intel·ligent per respondre a tot el que s'esperava del nou projecte. Així, si al primer projecte ens hem referit com neogòtic, aquest segon no es pot definir tan clarament, ja que és una estranya barreja d'elements gòtics i romànics; si bé es cert, que, com aquell, pel que fa a l'espai interior de l'església no va més que proposar una nova "disfressa"³ de l'estructura arquitectònica de l'església a la manera medieval. Precisament aquesta va ser la crítica del projecte adreçada a Muntadas que havia escrit pocs anys abans, el 1865, Josep Oriol Mestres, en la que va afirmar que segons el seu criteri calia realitzar una restauració "mas arquitectònica, mas con armonia con la parte mejor que tiene la iglesia, o sean sus arcos y sus bóvedas, porque dicen que mas pertenecen al genero gótico que al bizantino que se ha pretendido imitar."

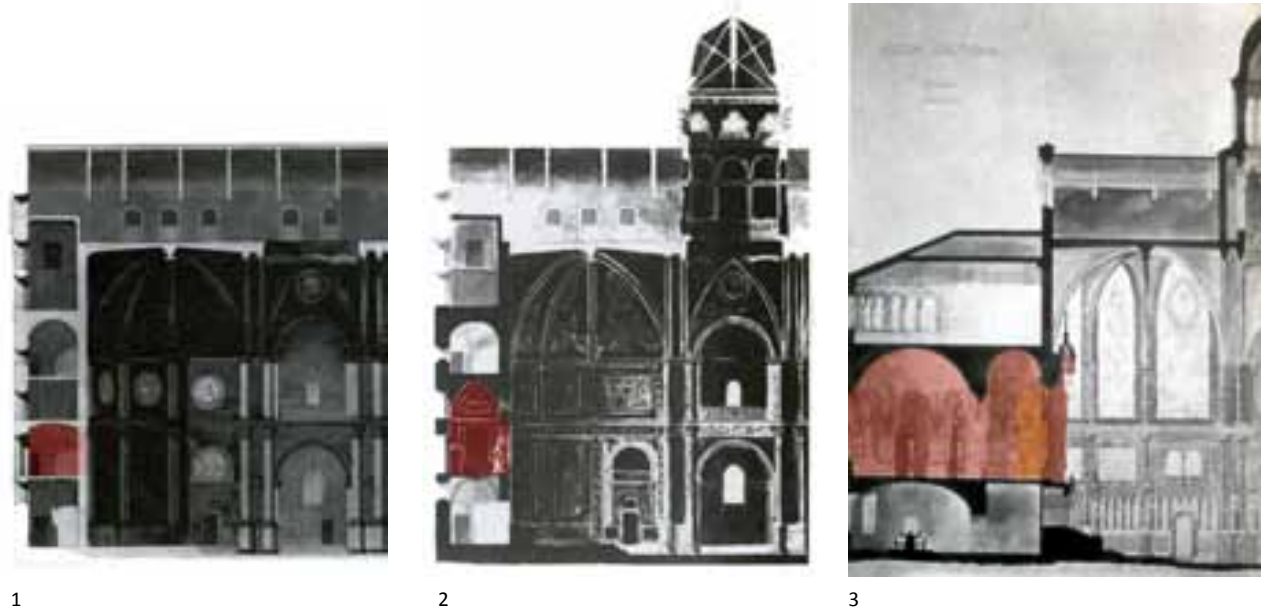
2. "Vistas exteriores presentadas a Amadeo I." Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Àlbum BP 665.

3. Prenc la expressió, que trobo encertada de Laplana (1998:145).

Així, Mestres insisteix en el fet que el projecte Villar proposava “unos grandes capiteles que nada aguantan” que disfressen l’estructura de l’església, tot preparant-la per a que després arribi “el pintor” i hi posi “colorines y oro en abundancia hasta cubrirlo todo y confundir estos mismos elementos de composición.” Per què, segons Mestres, “no se ha hecho mas que sustituir miembro por miembro; ... se ha conservado el esqueleto pagano ataviandole con trage distinto.” (Oriol Mestres citat per Altés, 1992:202) La contradicció entre gòtic i bizantí que reconeix Mestres no és un fet especial, sinó la conseqüència de que en aquells anys encara no s’havia definit pròpiament el romànic ni encara s’havien fixat precisament els límits de l’arquitectura gòtica; un fet que va tenir conseqüències importants en els anys següents, ja que, com veurem tot seguit, aquesta indefinició entre estils no va desaparèixer, sinó que es va accentuar, i d’ella se’n van derivar lectures i posicions diferents al voltant de les mateixes formes. Però no anem massa ràpid.

Tornem al projecte de Villar. En el de 1871, hi trobem un canvi significatiu en el títol respecte al de 1857, que es titulava “restauración artística de Montserrat”; ara, en canvi, Villar l’anomena projecte de “restauración y transformación de la fachada de la Iglesia de Montserrat”. Un canvi que evidencia, no només la consciència de l’arquitecte sobre el problema de les imprecises runes que definien la imatge exterior del conjunt del santuari-monestir, sinó també la influència de l’experiència del treball que va realitzar a Ripoll conjuntament amb Rogent. Per que, en efecte, i com al primer projecte de reconstrucció de Ripoll en el que van treballar conjuntament Villar i Rogent –i al que ja hi hem fet referència- el que és especialment interessant del projecte montserratí de 1871 és el treball general de la volumetria de l’església, i especialment dels absis que es proposen afegir –i dels que tot seguit ens ocuparem. Per aquest motiu, sembla clar que la nova proposta per a Montserrat va ser conseqüència, més o menys directament, de les reflexions fetes conjuntament amb Rogent al voltant de restauració volumètrica de Ripoll feia tan poc temps.

D’aquesta manera, en el nou projecte, Villar va proposar despullar l’església dels dos pisos d’habitacions que aquesta tenia situats a sobre, deixant els contraforts a la vista, alhora que prèvia el seu foradament per convertir-los en el que semblen voler ser uns arcbotants. Amb aquesta decisió els ulls de bou de l’església s’obrien per permetre la il·luminació natural a la part superior de l’església –és a dir, aquella que recomanava l’esborrany redactat per Rogent. I, alhora, també proposava aixecar un cimbori d’estil neoromànic, i refer la façana renaixentista de l’església per una nova de bizantina. D’aquesta manera, doncs, sembla com si la col·laboració amb Rogent al projecte de Ripoll, a més de predisposar Villar a treballar decididament la volumetria del seu nou projecte, amb l’objectiu de singularitzar l’amorfa massa construïda, també hagués contribuït a contaminar el projecte amb elements bizantins –o romànics- importats de Ripoll. Així, en nou projecte per a Montserrat, Villar hi barreja elements neogòtics i bizantins, o neoromànics, arbitràriament. Una barreja que també es podria explicar com a conseqüència d’una valoració més completa de les runes montserratines, per que, si bé és cert que les millor conservades eren les runes gòtiques, no ho és menys que el primer monestir i la primera església, de la que encara es conservava la portalada, era d’arquitectura bizantina –tal i com s’anomenava encara aleshores; és a dir, romànica. En qualsevol cas, però, és difícil aclarir aquesta barreja de llenguatges més enllà d’entendre-la com a una conseqüència de la imprecisió en que

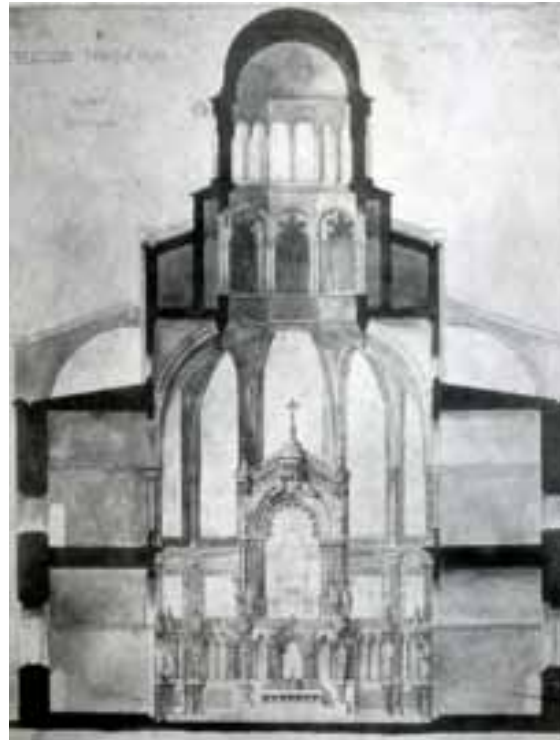


encara es trobaven en aquells anys els estudis sobre l'arquitectura medieval, tant gòtic com bizantina o romànica. Tot i així, el que sí sembla clar, és que si al primer projecte Villar va aplicar rígidament i de manera contundent la tria del llenguatge arquitectònic d'acord amb les seves valoracions morals, ara, amb el pas dels anys, aquesta actitud de l'arquitecte s'ha relaxat i no és tan rígida, optant per una certa llibertat alhora de triar l'estil; la mateixa llibertat que, d'altra banda, recomanava l'esborrany d'informe de Rogent. En qualsevol cas, aquesta barreja de gòtic i bizantí, o romànic, va ser sense dubte la manera més adient i hàbil de començar a treballar la tan desitjada "unitat" del conjunt que també demanava l'esborrany d'informe, i que era una de les obsessions de Villar. Unitat que per altra part era bastant discutible, ja que el projecte només s'ocupava de l'església, i no considerava per res ni la resta del monestir ni els edificis del voltant. La proposta general per a la construcció del Montserrat modern encara estava lluny d'aconseguir-se, però amb aquest nou projecte el pas endavant va ser decidit; especialment pel que feia a la capçalera de l'església, on més enllà de la "disfressa medieval" Villar va projectar l'element realment interessant de la proposta: els absis que Villar va projectar afegir a la capçalera de l'església, i que són, sense cap mena de dubte, l'element més interessant i més important de tota la proposta. I, probablement degut a la seva importància, també van ser els únics elements d'aquesta proposta que es van arribar a construir. Són els elements volumètricament més singulars, i per tant, aquells que configuren més clarament la imatge exterior que tan ansiosament es cercava. Per que, amb la seva construcció, l'exterior de l'església deixava de ser un volum paral·lelepípedic de quatre parets més o menys llises amb coberta a dos aigües, per singularitzar-se de manera inconfusible com una església; és a dir, com allò que realment era.

D'aquesta manera, i d'acord amb l'estructura de la nau de l'església i amb les seves dimensions, Villar va projectar la construcció de tres absis, que s'afegien volumètricament a la massa exterior existent, singularitzant-la, però sense modificar ni l'espai ni la volumetria interior de l'església. L'absis



Fig. 3. A la pàgina de l'esquerra: secció del cambril en el projecte de Villar de 1857 (1); en el projecte de 1860 (2); i en el de 1871 (3). A dalt representació idealitzada i teatralitzada de la Verge de Montserrat al seu cambril. A la dreta, alçat de la teatral boca del cambril del projecte de 1871 (Altés, 1992: làmines; imatges tractades per l'autor).



central, el més gran, es va projectar com el nou cambril de la Verge de Montserrat; i els dos absis laterals, més petits, es van projectar com dues escales simètriques que havien de permetre l'accés des de l'església al nou espai sagrat, que se situava per sobre la cota del paviment de l'església; permetent la construcció d'una nova sagristia a sota del nou cambril. En el nou dispositiu la imatge continuava ocupant la mateixa posició, però l'espai s'havia de modificar substancialment. La crugia on estava l'antic cambril s'obria totalment al nou; i la petita finestra que s'obria a la nau central de l'església s'ampliava fins a assolir una proporció molt més gran, amb caràcter teatral i amb un tractament semblant al d'una boca d'escenari; o, més precisament, i tal i com l'anomenava el mateix Villar en la seva correspondència amb l'abat, una "boca del camarín"⁴ -però tornem a la descripció general del cambril, per que d'aquest tema tindrem ocasió d'ocupar-nos extensament més endavant. L'espai interior del nou cambril va ser projectat per Villar com una sala el·líptica, situada entre la paret corba del nou gran absis central i el tester existent de l'església, que, ricament decorada, podia ser visitada pels pelegrins amb l'objectiu de pregar en intimitat al costat de la imatge. D'aquesta manera, es va projectar també una peanya giratòria per a la Mare de Déu, de manera que quan algun grup de pelegrins, o algun benefactor o autoritat rellevant volgués celebrar una missa íntima al nou espai, o bé per a la realització del besamans en les hores en que aquest era possible, existís la possibilitat de fer-la girar per facilitar l'aproximació a la imatge. Una aproximació possibilitada a través de dues escaletes auxiliars -una de pujada i una altra de baixada- que es podien posar i treure quan fos necessari; i que tenien les seves ressonàncies en les dues escales dels absis petits, que en els dies de més concurrència es feien servir, una per pujar, i l'altra per baixar, creant d'aquesta manera un flux de fidels que no

4. Arxiu de Montserrat. Carta de Villar a Deàs, per exemple, a la carta del 23 de gener de 1887, i altres.

destorbava les oracions de l'església ni tampoc les del nou cambril.

En definitiva, Villar proposava convertir la reforma del cambril existent que va projectar el 1857 en la construcció d'un nou cambril. Un nou cambril que ara no seria un cambril retaule, conseqüència de la precarietat amb la que es va haver de construir l'existent, sinó que seria un cambril amb volumetria exterior singular. És a dir, un nou cambril que, a més de la seva funció com a espai representatiu de la Mare de Déu, també havia de significar exteriorment les amorfes runes montserratines; o el que és el mateix, també havia de convertir-se en una nova fita, segurament la més important, del conjunt de Montserrat. I, en el cas que proposa Villar, la volumetria que adoptaria el nou cambril no seria la d'una torre –la més habitual segons Kubler (1958:285-291)- sinó, tal i com acabem de descriure breument, la de tres absis. Una estructura que sembla remetre no només a la pròpia dels cambrils, sinó també a un exemple d'arquitectura de gran importància que és previ a la construcció dels primers cambrils espanyols. Es tracta de la “Capella del Santo Sudario di Torino” de Guarino Guarini. El referent no és banal, especialment si tenim en compte tant la gran difusió que va tenir “Architettura Civile” de Guarini a Espanya, com la seva influència en el barroc espanyol; sobretot en l'andalús i el de llevant, en els que es van crear i desenvolupar a partir de finals del segle XVII, quan es va construir el cambril de l'església dels Desemparats de València (Kubler, 1958:286), la singularitat arquitectònica del cambril espanyol. De fet, la capella de Guarini ressona a la mateixa definició de cambril, i, especialment en la proposta de Villar per al nou cambril de Montserrat. Per que, en efecte, l'estructura d'ambdós capelles és la mateixa; i només cal comparar els esquemes de funcionament, la important volumetria exterior, i fins i tot les seves façanes interiors per adonar-se de la seva proximitat. Però també de les seves diferències evidents. Com per exemple, la forma mateixa de la planta del capella, que, en el cas montserratí no és circular o central -com en el cas italià- sinó el·líptica; d'acord amb el simbolisme femení amb el que s'associava aquesta geometria, i amb la tradició espanyola de construir capelles dedicades a la Mare de Déu de planta el·líptica. (Rodríguez C. de Ceballos, 1990:151-172) I, en el cas del nou cambril de Montserrat, la planta el·líptica es va situar amb el seu eix menor com a extensió de l'eix longitudinal de l'església, per què, entre d'altres motius, com per exemple el d'apropar el fons lluminós dels nous vitralls a la imatge, i el de s'assegurar la màxima lluminositat del nou cambril, aquesta era la manera més fàcil d'encaixar la seva geometria entre el mur del tester de l'església existent i la traça exterior de l'arc de circumferència que definia l'absis més gran dels tres; és a dir, l'absis en el qual estava continguda la nova capella.

Però fixem-nos en la singular volumetria exterior del nou cambril. Tres absis de proporcions que semblen voler evocar directament les dels absis de Ripoll, en el que sembla voler ser una cita directa al projecte que Villar havia realitzat amb Rogent feia tan poc temps. Una referència al monestir que va fundar el de Montserrat, però també a l'imaginari balaguerià; com si l'elecció d'aquesta volumetria significués reforçar la seva construcció simbòlica; no només la d'ambdós monestirs, sinó també la de l'imaginari construït per Balaguer. Així, les ressonàncies de Ripoll al nou projecte montserratí de Villar són especialment intenses pel que fa a la relació entre l'absis central i els petits absis laterals; en les seves tangències, i fins i tot en alguns dels seus detalls. Així ho podem comprovar, per exemple, en la seva articulació volumètrica amb l'església existent, que s'aconsegueix en ambdós casos, en el cos



Fig. 4. Fotografia de l'interior del cambril de la Verge del Rosari de l'església de Santo Domingo de Granada (Kubler, 1958:288).

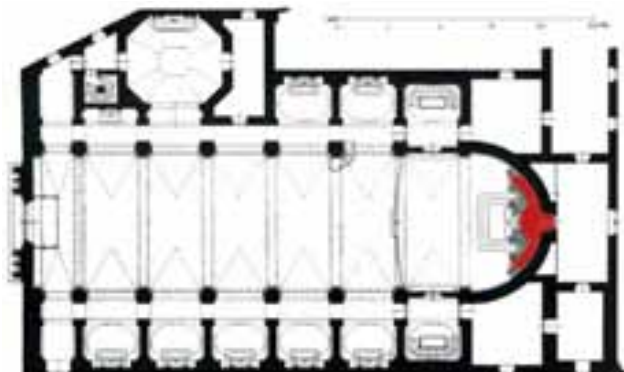
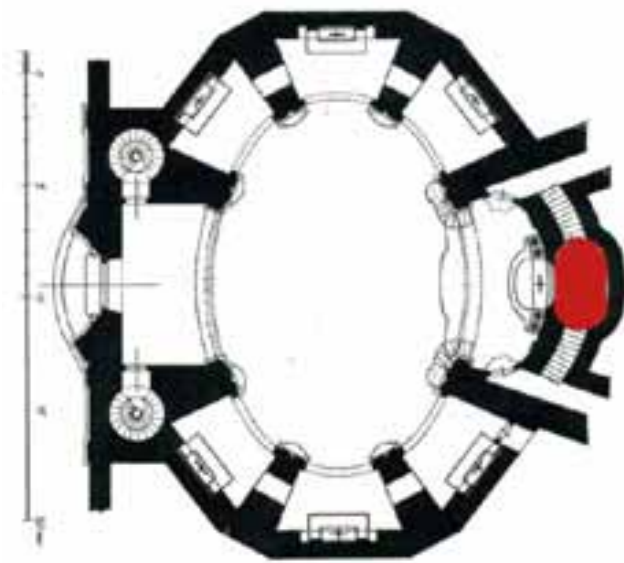
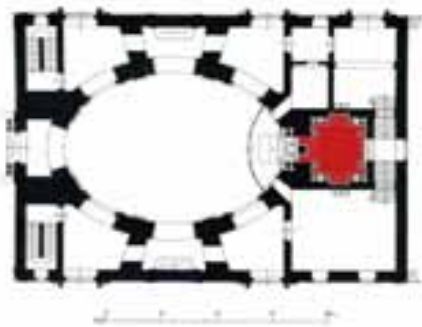
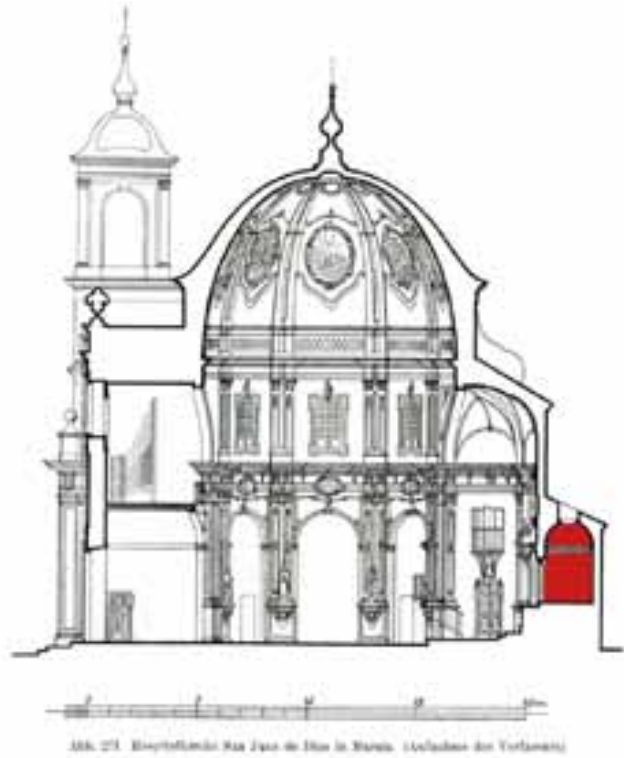


Fig. 5. A dalt, fotografia d'un cambril torre de volumetria exterior (Kubler, 1958:285-291).

Diferents exemples de cambrils, Desemparats a València (a dalt), San Juan de Múrcia (a la dreta, en planta i secció) i de Betlem a Barcelona (a la dreta a sota). Imatges d'Otto Schubert (1908) retocades per l'autor.

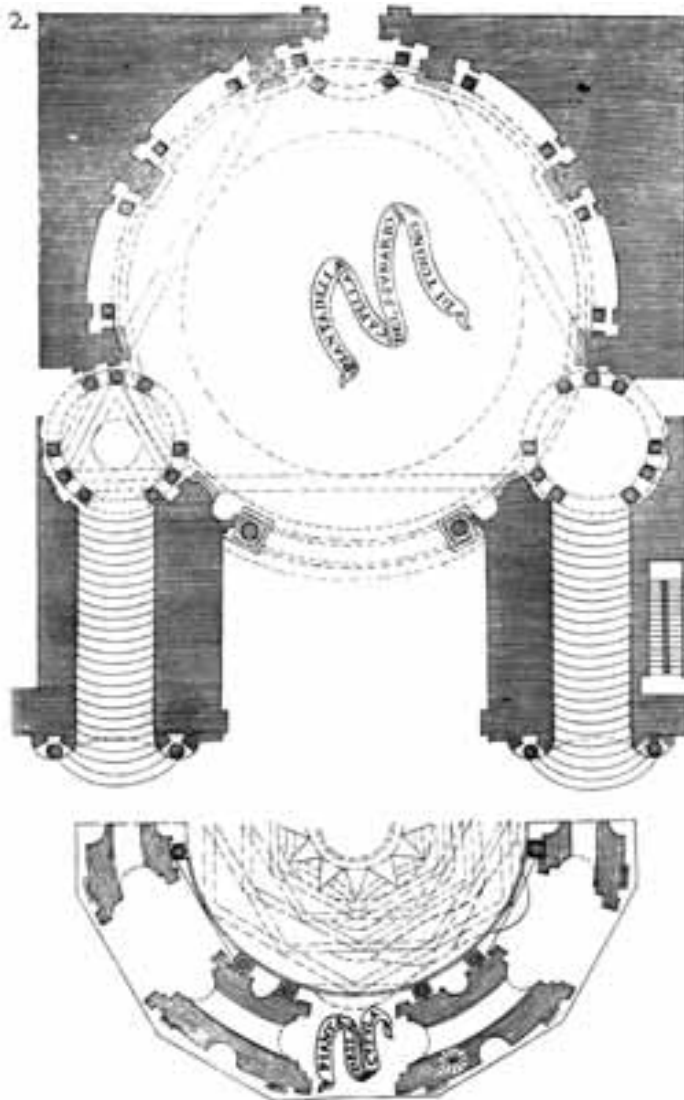


Fig. 6. "Architettura Civile" de Guarino Guarini, i alguns dels gravats de la Capella della Santa Sindone, 1737 (Biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya). A sota, postals de l'interior i l'exterior del Duomo di Torino (Col·lecció Garcia Fuentes).



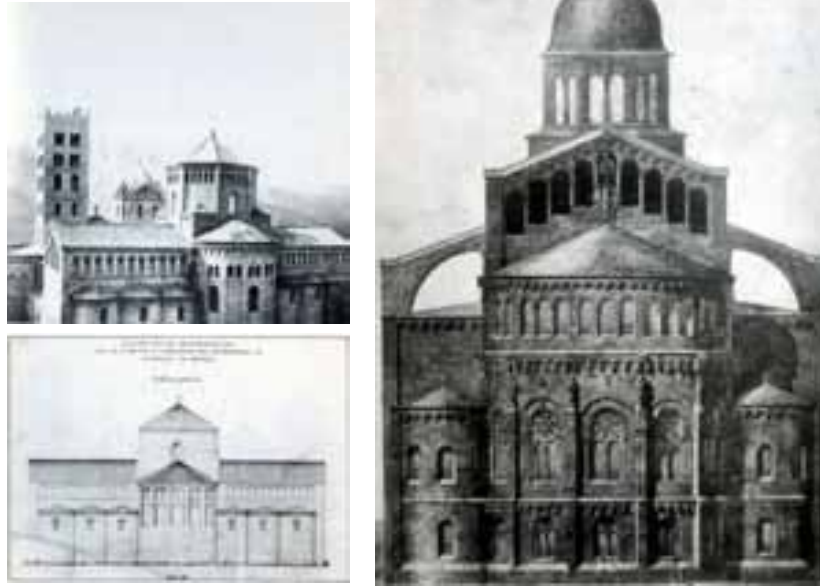


Fig. 8. A la dreta, el segon projecte de Villar (Altés, 1992: làmines); a l'esquerra, a dalt, Ripoll reconstruït (Hereu, 1987:127); a sota, el primer projecte de reconstrucció de Ripoll d'Elies Rogent i Villar Lozano (Hereu, 1987:120).

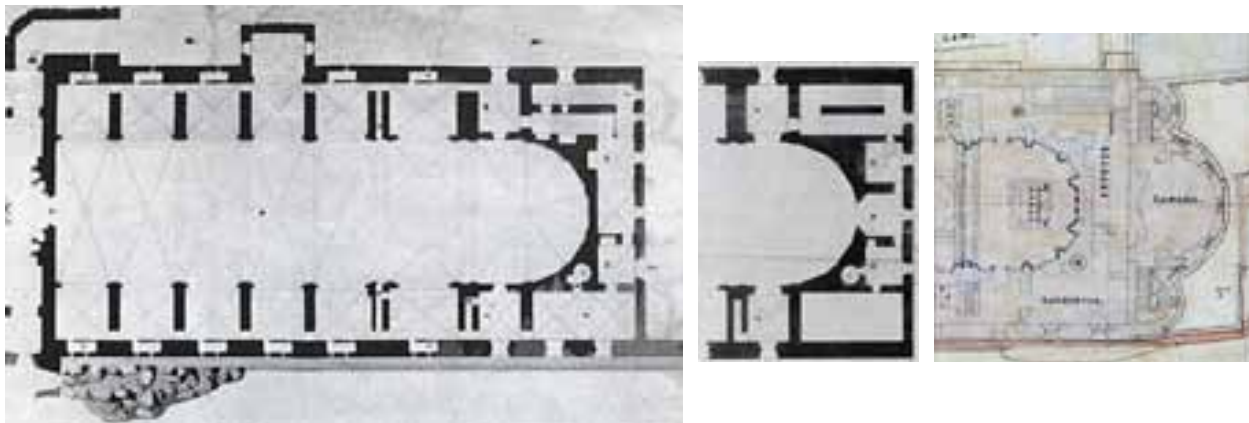


Fig. 9. A dalt, les plantes de l'església de Montserrat i del cambril dibuixades per Cellés (Altés, 1992: làmines); i, a l'esquerra d'aquestes, l'església amb el nou cambril de Villar -construïts després de la nova escolania- segons el dibuix de Sagnier de 1914 (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, SAG-1914-001).

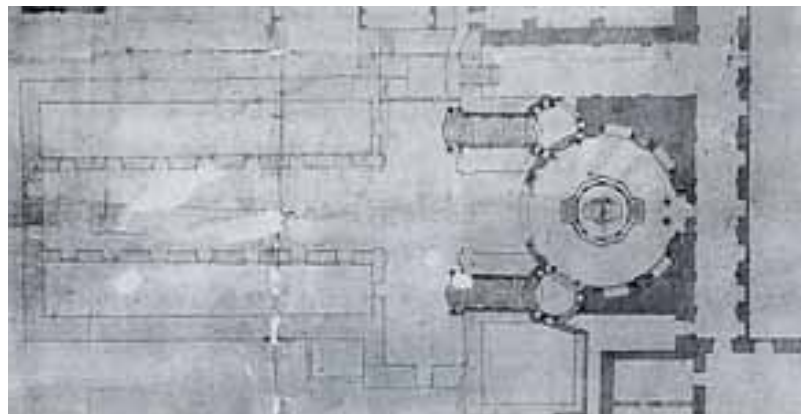


Fig. 7. Planta de la "Capella della Santa Sindode"; construïda dintre del Duomo di Torino (Momo, 1997:95).

de l'església i en la volumetria dels absis, gràcies al remat superior d'una galeria porticada cega, com a Ripoll; encara que amb lleugeres variants entre un i altre cas. Ressonàncies que també es fan evidents, d'una manera encara més intensa, en la interrupció de les arcuacions dels absis molt abans dels punts de tangència entre ells. D'aquesta manera, gràcies a aquest recurs, en el cas montserratí Villar aconseguí encaixar sense problemes l'espai necessari per connectar l'església amb l'edifici de l'escolania. Així, si ens fixem amb deteniment, comprovem que l'últim absis està retallat verticalment en aquest punt; és a dir, que és més petit per permetre el contacte amb l'escolania. I el punt de tall és precisament el moment en el que s'interrompen les arcuacions, de manera que amb la utilització d'aquesta estratègia, Villar aconseguí que exteriorment el conjunt aparegui simètric, quan en realitat no ho és; de manera que a primer cop d'ull els absis de l'església i l'edifici de l'escolania semblen tangents, i no ens adonem de la macla asimètrica dels volums gràcies a l'hàbil interrupció de la decoració. (veure *Fig. 11*) I, d'aquesta manera, també s'aconsegueix articular millor la trobada entre l'altre absis petit i el parament totalment net del volum de l'església. El joc visual resultant és interessant i eficaç, i es veu reforçat per l'hàbil dibuix del projecte que fa Villar, quan dibuixa l'alçat dels nou absis com un alçat completament regular en el que no es representa l'edifici de l'escolania. (veure *Fig. 8*) Cal precisar, però, que pel que fa a la decoració exterior que contribueix de manera fonamental a aquest objectiu, la referència de Ripoll no és la més important. Així, si la decoració al primer projecte de Ripoll va ser la pròpia d'un romànic senzill, quasi rural, d'un primer romànic –tal i com l'anomenarà Puig i Cadafalch anys més tard- l'escollida per Villar a Montserrat és, en canvi, pròpia d'un romànic més florit, més proper al gòtic, que s'adiu millor amb els grans vitralls que havien d'il·luminar esplendorosament el nou cambril, i que fins i tot recorda als detalls de la contemporània Universitat de Barcelona de Rogent. Però aquesta decoració, com la mateixa volumetria dels nous absis, que es van construir sobre la prolongació rectangular de la gran plataforma sobre la que s'aixeca l'església, sense prolongar-se netament fins a les irregularitats del terreny sobre el qual es col·loquen –tal i com ho fan els absis romànics- no fan més que evidenciar que els estudis sobre l'arquitectura romànica encara no s'havien ni realitzat ni divulgat a la Catalunya d'aquells anys, i que encara no es parlava de romànic, sinó imprecisament d'arquitectura bizantina i gòtica, sovint barrejant-les entre elles.

Els tres absis proposats per Villar van ser, doncs, probablement la solució més eficaç amb la que iniciar la construcció d'una imatge exterior decidida per al Montserrat modern. Encara més si tenim present la importància que van adquirir com a fita visual i simbòlica dels recorreguts d'accés al monestir, que en aquells mateixos anys se van veure afectats per la construcció del ferrocarril de Manresa, un projecte que va comptar amb una forta implicació de Balaguer. (Palomas, 2004:151) Per que, en efecte, la construcció d'aquesta línia ferroviària amb estació a Monistrol va fer que a partir d'aquell moment el camí més utilitzat per pujar a Montserrat fos aquest, i no el de Collbató, que provenint de Martorell havia sigut el més habitual fins llavors. D'aquesta manera, en l'aproximació al santuari-monestir des d'ambdós camins, els nous absis prenen una presència important tot esdevenint un nova fita visual. Una referència especialment intensa i present en l'aproximació des del camí de Monistrol, ara el més important, en el que els tres nous absis van esdevenir la primera imatge que



Fig. 10. A dalt, el tester de l'església en una de les fotografies del viatge d'Isabel II, l'any 1860; i, a sota, el tester amb el cambril de Villar en construcció (Arxiu Fotogràfic de Montserrat).



Fig. 11. Tres fotografies actuals de detall de la relació dels absis del cambril de Villar amb l'edifici existent de l'església i amb el de l'escolania (Col·lecció Garcia Fuentes; Laplana, 2001:152-153).

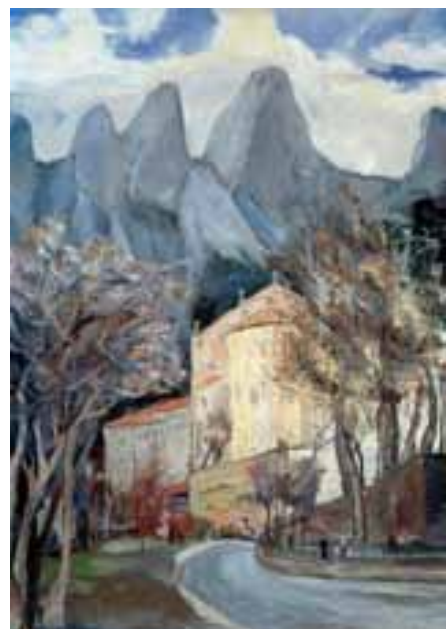


Fig. 11. A la dreta, el cambril de Villar en una postal general dels edificis montserratins (Col·lecció Garcia Fuentes). A dalt, fotografia del cambril acabat (Arxiu Fotogràfic de Montserrat). I, a sobre, els absis, de nou, i ja plenament integrats en l'imaginari característic de Montserrat, en la pintura "Camí de Montserrat" de Manuel Capdevila, 1947 (Postal del Museu de Montserrat).

veien els visitants des de lluny; per després passar pel seu costat, però a una cota de gairebé deu metres inferior, per després perdre'ls de vista a la seva esquena i acabar en enfilant la pujada a la font del portal i al recinte sagrat. És complicat valorar si Villar va ser conscient d'aquesta estratègia, que sembla prou elaborada, o si bé va ser un fruit inesperat; i encara és més difícil de valorar la influència de Rogent. Però en qualsevol cas, és innegable l'eficàcia dels absis, tant com a cambril, com a element ordenador del ruïnós conjunt volumètric que era Montserrat en aquells anys.

INCERTESA

Tot i que Amadeu I va visitar Montserrat el 22 de setembre de 1871, les circumstàncies polítiques i socials del seu breu regnat van fer que el projecte no s'arribés a materialitzar mai. El clima que va viure el país durant aquells anys no va afavorir la preocupació del nou rei per Montserrat, ja que els dos anys que va durar el seu regnat es van caracteritzar per les dificultats constants, i per una escalada contínua de tensions que van acabar provocant que el rei presentés la seva renúncia al tron el 10 de febrer de 1873. Després de l'exili d'Amadeu I, es va proclamar la Primera República Espanyola, i Montserrat va ser ocupat per l'exèrcit republicà durant el mes de gener de 1874. (Altés, 1992:204) No van haver-hi destruccions, però amb aquesta situació el projecte de Villar semblava definitivament frustrat.

La república va néixer amb data de caducitat, i en realitat va ser una estratègia per guanyar temps de cara a la futura restauració monàrquica. El pronunciament del general Martínez Campos a Sagunt, el desembre de 1874, va significar la Restauració de la monarquia borbònica en la persona d'Alfons XII, el fill d'Isabel II. L'artífex de la restauració va ser el conservador Antonio Cánovas del Castillo, que va esdevenir el nou cap d'estat. Víctor Balaguer, del partit liberal de Sagasta va passar a l'oposició. Durant aquest període, el vilanoví, tot i mantenir-se com a diputat a corts, va deixar de ser ministre i no va ocupar cap càrrec al govern, però es va començar a perfilar com el cap de tots els parlamentaris catalans i va portar a terme una intensa activitat política. (Palomas, 2004:448) Així, instal·lat definitivament a Madrid, la seva relació amb Montserrat va patir alguns canvis importants, ja que va deixar de viatjar habitualment a Montserrat, i va abandonar el pseudònim "lo Trovador de Montserrat." (Palomas, 2004:428) Aquesta nova situació va provocar que perdés, com a mínim parcialment, el seu promotor més eficaç. Un fet que es va sumar al desinterès del nou monarca envers Montserrat; a qui tampoc es va intentar realitzar cap petició.

Tot i així, Muntadas, un home perseverant i tenaç, no va perdre mai la il·lusió ni la idea de tirar endavant el projecte. I així, des de l'any 1872 "havia anat recollint diners de la comunitat i d'almoines" (Altés, 1992:204) per quan tingués oportunitat de començar la nova construcció. D'aquesta manera, tan bon punt es va establir la vida política del país, Muntadas va decidir emprendre la construcció del nou projecte de Villar. Per fer front al cost tan elevat del projecte, totalment inassumible per l'economia del monestir, la comunitat va decidir –seguint la proposta de Muntadas– "l'alienació de les joies innecessàries de la sagristia" (Altés, 1992:204); de manera que els pocs diners que es van aconseguir per aquesta via, van ser sumats als que des de l'any 1872 havia aconseguit anar arreplegant Muntadas. Però malgrat aquests esforços, i sense contribucions externes ni benefactors importants, ni suports estatals, els diners disponibles per portar a terme les obres eren del tot insuficients. Amb tota

seguretat van ser aquestes dificultats econòmiques les que van provocar que només es considerés la construcció del nou cambril, és a dir, dels tres absis de la capçalera de l'església, i que no es contemplés ni la intervenció en les cobertes de l'església, ni en la seva façana. Al cap i a la fi, el nou cambril era la part més necessària segons l'entendre de la comunitat de religiosos i de Muntadas, i també era l'element més singular i de més importància simbòlica del projecte de Villar. Una decisió, però, que deuria provocar més d'un maldecap a Villar, que va haver de modificar el projecte diverses vegades per aquest motiu; per que, en efecte, no intervenir en les cobertes de l'església alterava l'articulació dels nous absis amb la seva volumetria. Tot i així, doncs, i malgrat aquests inconvenients, el 18 d'abril de 1876, amb la nova la vinguda de la nova estabilitat política propiciada per la restauració borbònica, es va col·locar i beneir la primera pedra del nou cambril sota la presidència del bisbe de Barcelona, de les principals autoritats barcelonines i dels representants de diverses institucions de Barcelona i d'algunes comarques. (Altés, 1992:204) Finalment es van iniciar les obres, però degut a les grans limitacions econòmiques, aquestes no només serien lentes, sinó que fins i tot no hi havia cap certesa sobre el seu finançament; i, encara menys sobre com acabaria la construcció del Montserrat modern.

VII

El grup de Vic

Les festes de 1880 i 1881

Els orígens del catalanisme com a moviment de caràcter polític i amb plantejaments que anaven més enllà de les reivindicacions lingüístiques o literàries va tenir els seus antecedents en un seguit de moviments populars de protesta contra l'Estat liberal i el seu centralisme uniformitzant. Un rebuig que es va intensificar de manera considerable després de la renúncia al tron d'Amadeu I, i de la frustració de qualsevol ideal federatiu i de renovació nacional que aquesta va comportar; una situació que va propiciar un fort desenvolupament de diferents nacionalismes, i, en especial, del català. En aquest context, doncs,

“dels titubeigs inicials, amb una certa tendència cap al federalisme laic de Pi i Margall, es va passar a un identificació d'aquell moviment emergent amb la vessant més conservadora. L'Església catalana, temorosa del rumb que podrien prendre els esdeveniments polítics i socials —en part escaldada per l'experiència de 1868—, sabé evolucionar des d'unes posicions pròximes al carlisme fins aliar-se amb bona part de la burgesia, amb qui compartia els mateixos temors de la revolució, i apropiarse (amb una habilitat que cal reconèixer, però, òbviament, a partir d'una base ja existent) del moviment catalanista.” (Ganau, 1996:102)

És a dir, l'Església catalana va saber cristianitzar el moviment catalanista que havia començat des de posicions laiques. I en aquest desenvolupament hi va tenir un paper important el corrent conegut com a vigatanisme: un moviment cultural i intel·lectual, alhora que polític, impulsat en bona part pels membres de les institucions eclesiàstiques de la ciutat de Vic, liderat pel clergue Jaume Collell, i integrat per Jacint Verdaguer i Felix Sardà i Salvany, als que cal afegir també el bisbe Morgades, entre d'altres; i que va culminar alguns anys més tard en el pensament de Torres i Bages. Però no anem massa ràpid.

Per aconseguir el seu objectiu, el grup de Vic va organitzar meticulosament el que ell mateix va anomenar les seves “campanyes patriòtico-religioses”, subtils i intel·ligents, en les que els vigatans van aconseguir aprofitar la feina realitzada per Balaguer durant anys tot intentant definir novament el

simbolisme de Montserrat -en primer lloc, i com veurem tot seguit- i de Ripoll –més tard- d'acord amb el seus interessos. O el que és el mateix, van intentar mobilitzar el capital simbòlic que Balaguer havia construït al voltant d'aquests dos monestirs d'acord amb els seus ideals; i d'aquesta manera, i degut a les tensions i disputes que van generar les seves “campanyes”, també van aconseguir incrementar encara més el valor simbòlic de Montserrat. Així doncs, “la iniciativa de la recuperació d'ambdós centres [Montserrat i Ripoll] va ser finalment capitalitzada [de moment] pel grup de Vic, amb qui Balaguer compartia la necessitat de construcció simbòlica, però no pas el contingut i la metodologia.” (Comas Güell, 2006:71) El mateix Collell va escriure anys més tard el record d'aquests fets sota el títol “Les nostres campanyes montserratines”¹ encara que aquestes, desenvolupades entre 1878 i 1888, també comprenen, com a mínim, la reconstrucció de Ripoll. (Junyent, 1990). En qualsevol cas, però, les “campanyes” es van iniciar a Montserrat, i el seu objectiu conjunt era ben clar, tal i com precisa Collell a la introducció de “Les nostres campanyes montserratines”; es tractava de

“campanyes de propaganda catòlica, campanyes de del desvetllament regionalista català; campanyes culturals en lo sentit mes ample de la paraules; intervenció en les lluytes politich-religioses d'una temporada turbulenta de malaurada confusió en els esperits i actuació ferma y decidida en lo estadi del periodisme, sense oblidar may l'aport o contribució al moviment literari propulsor del moviment politich; veus' aquí en breu resum el programa tan vast com variat”²

L'objectiu, doncs, no podia ser més clar. I l'estratègia per aconseguir-lo tampoc: el grup de Vic va utilitzar la popularitat que Montserrat havia recuperat des de la seva reobertura l'any 1844, i sobretot des del moment en que Balaguer va fer de la muntanya i de la Mare de Déu el seu símbol més preuat, com a reclam per a la mobilització d'una àmplia part de la societat catalana contemporània a favor dels seus interessos. I així, un cop assolida la campanya montserratina -el seu primer objectiu- els seus esforços es van dirigir cap a la campanya de reconstrucció de Ripoll, que havia de reblar el nou simbolisme que els vigatans intentaven forjar al voltant dels monestirs catalans. Per al grup de Vic, doncs, Montserrat era el santuari de la patrona de Catalunya, i Ripoll el bressol de Catalunya, però no en els termes que s'hi havia referit Balaguer, sinó com el bressol de la Catalunya catòlica. Per què, en efecte, el que demostrava Ripoll per al grup de capellans vigatans era precisament que l'origen de Catalunya com a país va estar estretament lligat a la religió catòlica; fins al punt que Església catòlica i Catalunya s'entenien com a una unitat indissociable.

En definitiva, un intent de redirigir el simbolisme dels monestirs catalans en el que ja podem intuir, en efecte, allò que és evident; que el conegut com a grup de Vic es va apropiat hàbilment del sistema simbòlic balaguerià, inclòs el seu “Montserrat de tothom”, tot convertir-lo en el símbol de l'Església catalana i de la Catalunya catòlica. I només d'ells.

1. El manuscrit es troba a la Biblioteca de Montserrat: Collell i Bancells, Jaume. “Les nostres campanyes montserratines.” Ms 1107.

2. Collell i Bancells, Jaume. “Les nostres campanyes Montserratines; I-XIX. I.” Ms 1107.

LA “CAMPANYA PATRIÒTICO-RELIGOSA” DE MONTSERRAT

Les circumstàncies eren favorables. En Víctor Balaguer, com hem vist, després del regnat d'Amadeu I va romandre a Madrid com a polític d'alt nivell; un moment que marca cert allunyament respecte Montserrat. D'aquesta manera, i amb l'objectiu de portar a terme les seves estratègiques campanyes, el 1878, Collell i Verdaguer van decidir publicar un “Setmanari popular de Catalunya”, que “no fos una revista més d'esplays literaris, sinó que propugnés ardidament y sense mixtificacions las justes reivindicacions del regionalisme en conformitat ab les normes pontificies.”³ El van anomenar “La Veu de Montserrat”, amb el subtítol “Pro Aris et Focis”; és a dir, “Per Déu i per la Pàtria” i van enviar el primer exemplar a l'abat Muntadas tot “demanant-li que aquell full de paper tingués la dignació de posarlo sota'ls peus de la imatge de la adorada Moreneta, Nostra Senyora de Montserrat.” Així ho explica Collell:

“creya que convenia fer un periòdich que no's tancàs en el clos purament literari, com era la Renaixença, setmanari d'en Guimerà y el Gay Saber d'en Pelay Briz, y decididament se enrolàs en la lluyta del catalanisme militant y vaig fundar a Vich als primers del any 1878 La Veu de Montserrat.”⁴

D'aquesta manera, el grup de Vic, conscient del poder que els mitjans de comunicació de masses, com els diaris, començaven a assolir, es va dotar d'un òrgan de premsa des d'on incidir a la ciutadania. I, en aquest sentit, la referència al diari “La Montaña de Montserrat” de Balaguer, és indubtable -sobretot en algunes de les seves capçaleres- malgrat que el seu contingut no tingués res a veure. Però “La Veu de Montserrat” només va ser un mitjà, un mediador entre el grup de Vic i la societat; un diari que es va fer servir per estendre del pensament del grup de capellans vigatans i per instruir als seus lectors en la seves idees. Per que, en efecte, la primera fita amb la va culminar la campanya montserratina, i la que va marcar un veritable punt d'inflexió en el procés de construcció del Montserrat modern, va ser la organització de les festes de 1880 i 1881, en les que el grup de Vic, amb la complicitat de la comunitat de religiosos del monestir, va intentar representar, alhora que el construïa, un estret lligam entre l'Església, Catalunya, i el seu paisatge. I, amb aquest objectiu, doncs, es va aprofitar l'excusa de la commemoració del suposat mil·lenari de la troballa miraculosa de la Mare de Déu per organitzar unes grans festes de “Lo Milenar de Montserrat” que van ser preparades -i escalfades- a través d'una intensa campanya periodística a les planes de “La Veu del Montserrat”. Així,

“el dia 17 d'octubre de 1879, Verdaguer, Collell i Sarà es van reunir a Montserrat amb l'abat Muntadas per preparar les pròximes festes del Milenar. [...] Collell, d'acord amb Sardà, duïa ja un esbós de programa, que previa unes celebracions multitudinàries, amb participació dels bisbes de Catalunya i dels sacerdots catalans, i un certamen poètic i musical. A partir d'aquell moment, Verdaguer es convertí en el propagandista literari de Montserrat, i Collell i Sardà cantaren sense parar lloances de la muntanya i de la Mare de Déu.” (Massot, 1979:34)

3. Collell i Bancells, Jaume. “Les nostres campanyes montserratines, I-XIX. II.” Ms 1107.

4. Collell i Bancells, Jaume. “Les nostres campanyes Montserratines; I-XIX. I.” Ms 1107.

I a partir d'aquest moment, es va iniciar una intensa campanya a “La Veu del Montserrat” amb la finalitat d'escalfar l'ambient de les festes de 1880 i de forjar el nou imaginari montserratí que perseguïen els vigatans. D'aquesta manera, Collell, per exemple, que era, per descomptat, un dels que més hi escrivia, i el gran ideòleg de la operació, hi afirma que:

“Montserrat és lo cor de Catalunya. La fe santa n'ha fet un meravellós temple i l'amor de pàtria n'ha fet símbol de sa grandesa. Montserrat és lo monument etern de la pàtria catalana. Que s'esborren, si voleu, ab lo pas destructor dels sigles i ab la furiosa ventada de les revolucions, les pàgines de la història, pertot arreu escampades i, ai!, casi totes profanades; lo Montserrat restarà sempre en peu, com lo gengantesc obelisc on les generacions hi han anat gravant la llegenda de Catalunya.” (Collell citat per Massot, 1979:34)

Per a Collell, doncs, Montserrat ha de ser “la pàtria catalana”, i, per tant, ha de ser el lloc on hi estiguin gravades les seves llegendes, la seva història; és a dir, Montserrat ha de ser el monument de Catalunya. Per aquest motiu, era important aconseguir una gran assistència per tal de garantir l'èxit del simbolisme de les festes i per assegurar els objectius del grup de Vic. Fixem-nos en una de les moltes crides que va fer Collell:

“Lo cor nos diu que l'any 1880 ha de ser un any hermós per la devoció catalana [...] Per lo dia 25 d'abril, Catalunya es dóna cita a Montserrat, i tots los que sentim cremar en nostres pits la sagrada flama de l'amor de pàtria identificat amb la fe de nostres pares, hem d'aplegar-nos en aquella casa pairal de Catalunya, i allà, al volant de l'estimada Mare, ens donarem la fraternal abraçada, tot esmentant gloriosos records i somiant falagueres esperances.” (Collell citat per Massot, 1979:35)

El lligam amb la fe i amb la religió és evident, com també ho és amb el passat i amb els “gloriosos records” però Montserrat també és, per a Collell, un lloc on somiar el futur. I, més concretament el que ell, i tot el grup de Vic, somiava. Fixem-nos, però, en una de les metàfores que utilitza Collell. El clergue es refereix a Montserrat com “aquella casa pairal de Catalunya”. És la primera vegada que trobem aquesta expressió, que, com veurem, serà de gran importància en el procés de construcció arquitectònica del santuari-monestir modern durant el segle XX –però d'això ens ocuparem més endavant. El que aquesta imatge delata, Montserrat com a “casa pairal de Catalunya”, al costat dels “gloriosos records” del passat, i de les “falagueres esperances” del futur, és precisament l'intensa construcció simbòlica que va realitzar el grup de Vic.

Una construcció molt eficaç, per que, lluny de limitar-se a l'àmbit religiós i a “La Veu del Montserrat”, la mitificació de Montserrat que va construir el grup de Vic va desbordar tots els límits gràcies a la curiosa planificació de les festes, que juntament amb les vessants religiosa i populars, també van incloure un ambiciós programa d'actes culturals. Entre aquests, el més important va ser, sense cap mena de dubte, el certamen poètic en el que van participar i assistir els escriptors i literats més prestigiosos de Catalunya i, fins i tot, també alguns de la resta d'Espanya; però la gran absència d'aquest

Fig. 1. "La Veu del Montserrat" amb una de les moltes crides a les festes de "Lo Milenar de Montserrat" del 1880 (Biblioteca de Montserrat).



Fig. 2. La corona de la Mare de Déu dissenyada per Villar Lozano per a les festes de l'Entronització de 1881; "aunque por discreción se dijera 'bizantina', su imitación de la corona de Rodolfo de Habsburgo de 1602 era de todos bien conocida" (Ucelay, 2003:segon plec de làmines).



Fig. 3. Collell, ja gran -l'any 1931- envoltat de joves periodistes que el consideraven un "mestre" (Pérez de Olaguer, 1933:320).

certamen va ser, evidentment, la de Víctor Balaguer, “el trobador de Montserrat”, que difícilment podia compartir els ideals i els objectius de Collell i el seu grup. Però malgrat la seva absència el certamen, que es va celebrar sota la presidència del nunci del Vaticà en qualitat de representant del Papa, va ser un èxit rotund –també quan l’analtzem històricament. L’obra guanyadora va ser el famós “Virolay” de Verdaguer. Per que, de “Virolay”, ja n’existia un abans, que era el que cantaven els antics peregrins a la Mare de Déu de Montserrat, però el grup de Vic va creure necessari refundar aquesta tradició d’acord amb els seus ideals i amb els seus interessos. Per aquest motiu, doncs, en el certamen organitzat en ocasió de les festes de 1880, es va oferir el premi més prestigiós, a una nova composició per al “Virolay”. Un premi que va guanyar Verdaguer; i l’èxit de la seva composició va ser tal que ràpidament va fer oblidar aquell altre que existia prèviament. Així, el “Virolay” de Verdaguer, a més d’un cant a la Verge i a Catalunya, també resumeix en el seu contingut tota la essència i la intensitat de la reorientació simbòlica de Montserrat que pretenia el grup de Vic; la del Montserrat cor de la Catalunya cristiana. Però, com afirma Altés (2002:43), i encara que ens pugui semblar estrany, és interessant subratllar que sembla ser que “la idea del certamen pòetic la hi van insipirar [a Collell] unes paraules de Balaguer dotze anys abans”, pronunciades probablement durant la visita a Montserrat amb els poetes del Jocs Florals de 1868, en les que “lo trobador de Montserrat” afirmava que “lo dia que un d’eixos nobles poetes que avui té Catalunya posi en vers les llegendes de Montserrat, haurà fet un poema que viurà mentre visca la pàtria.” (Altés, 2002:43) És a dir, aquell que poses en vers les llegendes que ell mateix s’havia ocupat d’escriure en prosa als seus articles i als seus llibres. Encara que Balaguer mai hagués pensat que el poeta que finalment realitzaria aquesta gesta seria mossèn Jacint Verdaguer i que les seves llegendes, els seus símbols i el seu pensament serviren per un objectiu tan diferent al que ell es proposava. De fet, no és estrany que Collell es referís directament a aquestes paraules de Balaguer, ja que tant ell com Verdaguer van assistir als Jocs Florals de 1868, i deuriem viure intensament el clima de gran exaltació que va culminar amb l’excursió a Montserrat de Balaguer i dels escriptors i poetes provençals, l’ascensió al cim de Sant Jeroni, i la coneguda encaixada de mans entre Balaguer i Mistral davant el claustre gòtic de Montserrat. Podríem arribar a afirmar, doncs, que probablement va ser llavors quan els joves clergues van prendre bona nota de les paraules de Balaguer; però això no volia dir, és clar, que compartissin amb ell ni el seu pensament ni els seus ideals.

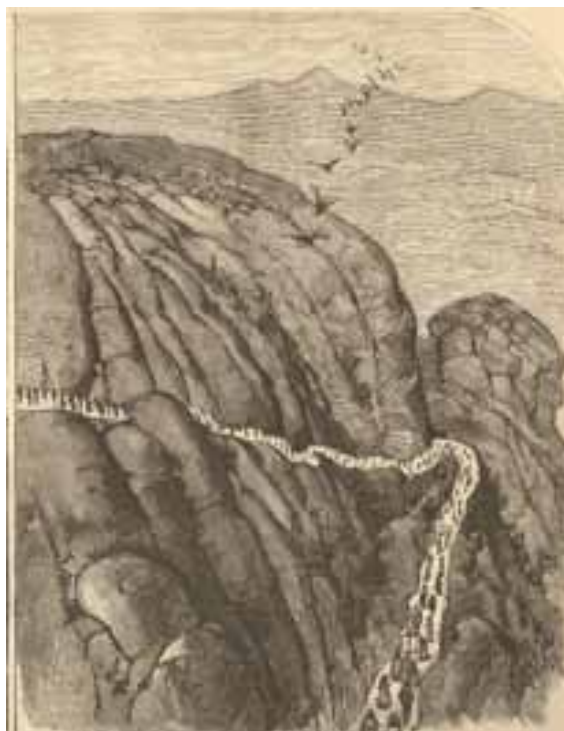
Però, davant d’aquesta “campanya” del grup de Vic destinada a convertir el “Montserrat de tothom” que Balaguer havia intentat construir durant tant anys, en un Montserrat dels catalans catòlics, no van trigar a aparèixer algunes veus discrepants. En especial, la de Valentí Almirall, que va copsar perfectament el que estava succeint. I, per aquet motiu,

“[...] va realitzar des del Diari Català un puntual seguiment sobre tot allò que, en aquells anys del mil·lenari, succeïa respecte a la muntanya i el monestir. En diversos articles exposava el seu temor que l’Església s’apropiés de la muntanya amb tota la simbologia de catalanitat que posseïa. La postura d’Almirall arribava a l’extrem d’afirmar que preferia que la muntanya, que ell també considerava un símbol de Catalunya, passés a mans estrangeres –com s’havia rumorejat– abans que quedés en



Fig. 4. A dalt, la porta d'accés al santuari-monestir el 1880 (Arxiu Fotogràfic de Montserrat); a la dreta i a sota, diferents gravats de les festes de 1880 publicats a "La Il·lustració Catalana" (Biblioteca de Montserrat).

Al costat, la multitud a Montserrat; a sota, l'entrega de premis i lectura de poemes per al Virolai a l'atri de l'església, processons a la Santa Cova, i balls nocturns a l'atri.



exclusiva propietat dels frares.” (Ganau, 1996:122)

Almirall, doncs, va denunciar especialment que les festes van ser en realitat un muntatge per manipular als catalans, ja que segons ell s'intentava celebrar el mil·lenari d'un miracle, el de la suposada “invenció” de la imatge de la Mare de Déu de Montserrat, del que no es tenia cap constància ni se sabia amb certesa que la data correcta fos l'any 880. I ho explicava d'aquesta manera: “Si, senyors, si; iun miracle! Puig que tot aquest soroll se fa per un miracle ocorregut l'any 880, ó sigui alguns avans del de Maria Castanya, ó del de la picó, que tothom grataba.” (Almirall, 1880:835) Per continuar arremetent contra l'especulació econòmica en què es van convertir les festes multitudinàries que van tenir lloc a Montserrat mateix, on s'arriba a fer negoci fins i tot llogant trossos de terra al voltant del santuari per plantar la tenda de campanya. La virulència de la seva crítica també el va fer arremetre contra els organitzadors i contra aquells que els hi donaven suport, com el bisbe Urquinaona i al Marquès de la Vega:

“[...] ¿Qui va tenir la idea? Ben difícil es dirho. Anys venir no faltará qui's trencará'l cap [ja parlava de nosaltres?!] per averiguar-ho. Anem, donchs á mirar si podem treurem alguna cosa en clar.

Desde luego tenim un dato que creyem important. L'home de la idea no es cap català. Honor tan alt no pot atribuirsel la nostra terra. En tot Catalunya no hi ha cap prou gros per concebir tan gran pensament. La idea del Milenari del miracle, com tot lo bo que tenim d'alguns sigles á n'aquesta banda, nos ha vingut de ponent. En los temps á venir los historiadors se trencarán la closca per averiguar si l'autor ha sigut un bisbe andalús y un magistrat castellà.

Tal vegada haurán sigut los dos plegats, que per cosas com aquesta no fora estrany que Andalusia y Castilla fessin áli.

Si nosaltres haguèssim de resoldre la qüestió, en aquest sentit la resoldriam, y al grabar los márbres y bronzos que haguessin de perpetuar la gran idea, imitariam als empresarios de teatros que encreuhen los noms de las primas-donnas, y encreueriam los ilustres del Joseph Maria de Urquinaona i Marqués de la Vega de San Miguel.

¡Glória, donchs, al bisbe andalús y al magistrat castellá! [...]” (Almirall, 1880:835)

Però l'intent d'Almirall d'obrir els ulls als catalans no va tenir èxit. La celebració del Mil·lenari va representar un èxit rotund. La societat catalana va respondre en massa i tota la premsa nacional afí a les idees del grup de Vic i a l'Església se'n va fer ressò i van enviar corresponsals especials; i fins i tot les populars revistes gràfiques “La ilustración española y de americana” i “La ilustración catalana”, entre d'altres, van oferir amplis reportatges.

De fet, l'èxit va ser tal, que, com a continuació d'aquestes festes, i a manera de final de l'any del mil·lenari –tal i com va escriure Collell- l'any 1881 van tenir lloc les festes de la coronació de la Mare de Déu de Montserrat i la seva proclamació com a Patrona de Catalunya,

“[...] amb missa i oficis propis, i la concessió del títol de basílica menor a l'església

Fig. 5. Coberta de "Montserrat. Legendari Cançons, Odes" de Jacint Verdaguer (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 6. Verdaguer -a l'esquerra- i Col·lell -a la dreta- a la Garriga, 1895 (Pérez de Olaguer, 1933:64).

del santuari. Gràcies a la protecció del bisbe Urquinaona, Lleó XIII ho atorgà de grat, i del 8 a l'11 de setembre de 1881 tingueren lloc altre cop festes solemníssimes a Montserrat.

Collell i Verdaguer organitzaren també, el 1811, un homenatge dels poetes catalans a la Mare de Déu. L'11 de setembre de 1880, Collell publicà un article on remarcava que en la "rica toya de la pàtria catalana presentada a Montserrat en l'any jubilar del Milenari" hi mancava "una flor, la presentalla de la literatura, la bella ofrena dels poetes", i llançava la idea d'un "tribut com s'en diu ara col·lectiu", és a dir, "una romeria de poetes i escriptors catalans a Montserrat." (Collell citat per Massot, 1979:37)

No és necessari insistir en l'evident paral·lelisme entre el procés que va seguir el grup de Vic, i la utilització que aquest va fer de la literatura, la creació de mites i de tradicions, i els nous mitjans de comunicació de masses -com els diaris- i l'anterior procés de construcció simbòlica de Balaguer. Per que, de fet, els de Vic no van fer més que aprofitar allò que Balaguer ja havia posat en marxa bastants anys abans -i que, com veurem, no es va limitar tan sols a Montserrat- però tornant a definir el seu contingut d'acord amb els seus interessos. Ara bé, l'èxit de la campanya montserratina del grup de Vic, i de les altres campanyes que van realitzar, no ens ha de fer pensar en un triomf absolut dels seus objectius. Per que, en efecte, si bé és cert que les festes de 1880 i 1881 -la primera "campanya" del grup de Vic- va resultar un punt d'inflexió important en el procés de construcció modern, en especial degut a la gran difusió que aquestes van tenir i al seu caràcter marcadament popular, aquest fet no va provocar ni molt menys que les altres maneres d'entendre Montserrat -les no lligades directament a la interpretació estrictament catòlica i catalana- quedessin totalment arraconades o desplaçades. La crítica d'Almirall a la que ens hem referit ja ens permet intuir aquest fet; que serà corroborat per el desenvolupament posterior dels esdeveniments dels que ens ocuparem al llarg dels propers capítols. En definitiva, doncs, la intervenció del grup de Vic no va aconseguir controlar completament el capital simbòlic de Montserrat, sinó tan sols parcialment; i, encara que progressivament, i a través d'aquesta tensió constant, va aconseguir controlar cada vegada més capital, mai va arribar a controlar-ho totalment, per que, en efecte, i tal i com va precisar Bourdieu, aquest control mai es possible degut a la pròpia autonomia del camp. Ara bé, de les tensions derivades dels seus moviments -de les seves "campanyes"- per fer-se amb el control de Montserrat, sí que es va derivar, com veurem, un augment molt important del capital simbòlic montserratí en termes absoluts.

Encara que, sens dubte, el més important per al nostre estudi van són les fructíferes conseqüències arquitectòniques que va tenir aquesta negociació entre tots aquells que es sentien representats amb Montserrat. Una pugna que va modelar l'imaginari montserratí, i que progressivament, i ja en el segle XX, finalment va aconseguir definir el complex model arquitectònic amb el que s'havia de construir el Montserrat modern.

EL “ROMÀNIC” MONTSERRATÍ

Montserrat havia d'aparèixer esplèndid durant les grans festes del Mil·lenari, i, també en la solemne entrega de premis del concurs literari. Per aquest motiu, a més d'accelerar de les obres del cambril tant com es va poder, per tal d'oferir una imatge impactant als assistents també es va encarregar a l'escenògraf barceloní més prestigiós d'aquells anys, Soler i Rovirosa, que s'ocupés de millorar l'aspecte general del conjunt d'edificis ruïnosa. Rovirosa va engalanar-los tots, especialment el claustre militar i l'església, amb unes grans teles i amb un enllumenat especial per a l'ocasió. L'escenografia de les festes, doncs, va ser molt important, i l'impacte que deuria produir el conjunt als milers d'assistents degué ser realment inoblidable.⁵ L'ambient que s'hi respirava va quedar ben reflectit a les abundants cròniques dels diaris de l'època, on es detallaven amb tot detall l'entrega de premis, la processó de baixada de la imatge a la Santa Cova i el focs artificials de cloenda. Actes en els que, per cert, s'insisteix molt en la relació entre la Mare de Déu, el santuari-monestir i la singular muntanya; i en els que ressonen els que es van organitzar en motiu de la visita d'Isabel II l'any 1860.

Però de tots aquests actes i preparatius, convé destacar-ne un que no es va arribar a construir, i que es va quedar tan sols en un projecte esbossat. Es tracta d'un projecte d'Elies Rogent. Entre els papers de l'arquitecte que es conserven a l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, es troben dos documents referents a Montserrat. Un és l'esborrany d'informe del que ja ens ocupat abastament; l'altra és un plànol ràpid, a mig camí entre el croquis i el dibuix acurat amb la següent inscripció: “Montserrat, 1880, projecte no construït.” El dibuix representa una estructura de cobriment d'una sala el·liptíca amb una estructura radial de perfils metàl·lics i petits revoltos de voltes maó. I les mides d'aquesta sala són uns 15 metres en l'eix major, i uns 8 metres en l'eix menor; és a dir, les mateixes dimensions de l'absis gran del cambril. Pel que podem deduir fàcilment que es refereix al cambril de Montserrat; llavors en construcció. Desconeixem qui va encarregar aquest estudi a Rogent, i el per què ho va fer, però és força probable que durant la preparació dels actes de la festa es considerés la possibilitat d'utilitzar el cambril en algun dels actes previstos per les festes del Mil·leri; com per exemple, per a la cerimònia lligada a la processó de baixada de la imatge de la Mare de Déu a la Santa Cova. En aquest context, doncs, el principal problema deuria ser que el cambril no estava cobert, i, probablement per aquest motiu es va valorar la opció de cobrir-lo –bé accelerant les obres o bé provisionalment; això tampoc no ho sabem. Tampoc sabem si va ser Villar, o bé el mateix Muntada, qui va encarregar a Rogent aquesta feina. En qualsevol cas, però, aquest petit esbós insisteix novament en la influència inadvertida, sigil·losa, gairebé misteriosa, de Rogent al llarg de tot el procés de construcció del Montserrat modern; ja sigui a través de la seva amistat i col·laboració –no sempre evident ni visible– amb Villar, o a través dels seus consells i la seva influència sobre la comunitat montserratina.

Però, més enllà del que no coneixem d'aquest projecte, el que ens interessa és subratllar allò que aquest sembla voler evidenciar. És a dir, l'interès per finalitzar el cambril, ni que sigui aparentment,

5. Veure, per exemple, les cròniques d'Almirall publicades al “Diari Català” a les que hem fet referència; o els articles del grup de Vic publicats a “La Veu del Montserrat”, així com “La Il·lustració catalana”, entre d'altres referències abundants.

coincidint amb la celebració de les festes de 1880. I, aquest fet, ens remet directament a una inflexió important en la manera de llegir l'arquitectura de Montserrat que va tenir lloc precisament en aquest moment, i que es va fer evident, també en el projecte i en les obres del nou cambril. Per que, en efecte, la inflexió que es va produir en el simbolisme de Montserrat a través de les “campanyes” del grup de Vic, com no podia ser de cap altra manera, també va tenir ressonàncies arquitectòniques.

Així, si Balaguer, uns anys abans, va triar l'arquitectura gòtica com a referent dels seus ideals i de la seva construcció simbòlica, per tots aquells valors que ell associava a aquesta arquitectura -i així es feia fotografiar davant el claustre gòtic de Montserrat, per exemple- ara, en canvi, els de Vic prenién com a referent l'arquitectura romànica, a la que associaven uns altres valors. Per al grup de capellans, doncs, l'arquitectura romànica evocava l'origen de Catalunya, el seu moment fundacional, en el que la religió catòlica formava una part consubstancial a la seva mateixa essència. Encara que, de fet, aquests valors també estaven, com a mínim en bona part, inspirats pel mateix Balaguer. Per que, en efecte, a les “Cuatro perlas de un collar...” (1852) Balaguer ja s'hi va referir a l'arquitectura romànica com a l'estil relacionat amb l'origen de Catalunya; encara que ell, però, es decantés clarament pel gòtic pròsper de les ciutats i del progrés. Ara bé, la valoració de la mateixa arquitectura romànica que en feien uns o altres, tenia unes ressonàncies ideològiques marcadament diferents. Per que, de fet, l'estratègia del grup de Vic de decantar-se per l'arquitectura romànica va ser precisament calculada per diferenciar-se d'altres posicionaments –com el de Balaguer- i, alhora, també per representar les seves idees i els seus valors a través de les associacions que van establir entre aquests i la “seva” arquitectura; és a dir, la romànica. Per que, en efecte, va ser precisament en aquest moment, quan es va començar a definir pròpiament l'arquitectura romànica tal i com la coneixem encara avui, ja que, com hem vist, fins aquest moment aquesta paraula ni tan sols existia, sinó que s'utilitzava l'imprecís adjectiu “bizantina.” Un procés de definició, que, en el cas de Catalunya, va culminar amb la reconstrucció de Ripoll, la segona “campanya” del grup de Vic; una estratègia que més tard també es va estendre fins i tot a Mallorca, com Lahuerta (1999: 224:253) ha precisat encertadament.

En aquest context, doncs, el projecte de Villar de 1871 va resultar ideal, ja que després de la influència del treball amb Rogent a Ripoll i de la incorporació d'elements de volumetria romànica, com els absis –que estaven en construcció des de l'any 1876- sumada a la indecisa decoració entre gòtica i romànica o bizantina, es podia realitzar també una lectura intencionada del projecte en clau “romànica”.⁶ Per aquest motiu, Collell va realitzar una gran campanya a la Veu de Montserrat amb l'objectiu de difondre els valors de l'estil “romànic”, l'estil de l'origen de la pàtria i de la Catalunya cristiana, l'estil primer i més pur. Un campanya que, és clar, també va tenir l'objectiu de “recomanar” als seus lectors que fossin generosos amb les obres de construcció del nou cambril de Montserrat, el qual, precisa, “és d'estil romànich ab alguna modificació que no li lleva'l caracter propi.” Modificació que es referia als elements gòtics del projecte, i que no convenia destacar; per què, en efecte, segons el capellà de Vic el projecte tenia el “caràcter propi” de “l'estil romànich.” I ara ell, Collell, juntament amb Torras i Bages, Morgades i Deàs els que es feien fotografiar davant dels absis “romànics” de Montserrat. (veure *Fig. 7*)

6. Sobre aquest projecte, veure el capítol VI d'aquesta tesi “El projecte de 1871”.

Fig. 7. L'abat Deás, amb Morgades i Torras i Bages el dia de la Consagració d'aquest últim, fotografiats a sota dels nous absis "romànics" de Montserrat, 1889 (Arxiu fotogràfic de Montserrat).



Fig. 8. Collell amb l'abat Marcet fotografiats l'any 1929 en el nou claustre "romànic" de Montserrat que Puig i Cadafalch acabava de construir (Franquesa, 1958:129).

Fig. 9. La portada romànica de l'església medieval de Montserrat, situada al costat de les restes de l'antic claustre gòtic (Fons fotogràfic Salvany de la Biblioteca Nacional de Catalunya i Col·lecció Garcia Fuentes). A la dreta, imatge de la portada publicada al reportatge dedicat a les festes de "La Il·lustració Catalana"; en el que no es va publicar cap imatge del claustre gòtic (Biblioteca de Montserrat).



La campanya, sens dubte, va tenir el seu efecte, ja que es també es van obrir llistes de subscripció a tots els bisbats excepte al de Vic, curiosament. El bisbe de Vic va argumentar a l'abat Muntadas que fer-ho seria una decisió polèmica, ja que el pas de Montserrat del bisbat de Vic al de Barcelona feina poc que s'havia realitzat -l'any 1873. Malgrat aquests incidents, però, la campanya va ser un èxit, i així es pot comprovar si ens fixem en el número de manobres que van treballar a les obres del canil abans i després de la "campanya" montserratina, així com en l'acceleració de les obres en apropar-se la data del Mil·lenar. D'aquesta manera, si a l'any 1879 tan sols hi treballaven 9 manobres, en apropar-se a la data de la celebració de les festes es van anar incrementant fins arribar als 23 manobres a finals de 1880. No és estrany, doncs, que Almirall tornés a la càrrega amb la seva denúncia dels objectius que perseguia el grup de Vic, i, segons ell, també els monjos de Montserrat; així ho explicava ell mateix:

“Consti donchs bé, que lo “Diari Català”, jamay se farà eco dels monjos de Montserrat, quan explotin l’indignació dels catalans, per augmentar encara una influència que deu desapareixer, y defensarà, en cambi, tot lo que sigui conservar los pocs monuments verament artístichs que tenim. Los monuments son a las ciutats lo que las joyas a la dona hermosa; si no aumentan, realsan sa bellesa.” (Almirall, 1880)

Tanmateix, les denúncies d'Almirall no només no van aconseguir evitar que les obres de Montserrat continuessin endavant, sinó que tampoc van evitar que l'estratègia del grup de Vic culminés en la completa restauració del monestir de Ripoll. Tot i així, convé precisar que la posició crítica d'Almirall

“no es tractava d'una manca de respecte per l'arquitectura passada, sinó d'una oposició, d'una banda, a l'apropiació que l'Església feia d'aquest passat, i a la reacció que això suposava després d'anys de lluita per abolir els privilegis i el domini social del clergat. D'altra banda, Almirall alertava sobre el perill que el catalanisme, tan acostumat als exercicis arqueològics de mirar el passat, s'hi quedés enganxat i no sabés donar el salt: abandonar l'historicisme que l'havia caracteritzat en els primers anys i començar a construir un projecte de futur per al progrés de la societat catalana, perquè, com deia, “crech que tot lo que siga progrés interessa al catalanisme: bo és mirar enderrera, pera veure lo que'ns han deixat nostres avis digne de conservar-se, però bo és també y de moment imprescindible, mirar endavant y posar-nos al nivell de les nacions que figuren en primer terme en la via del progrés.” ” (Ganau, 1997:122)

Almirall doncs, no només denuncia l'estratègia que estava portant a terme l'Església, sinó que també l'associa a una actitud reaccionària i de culte a la tradició, al passat; i, en oposició a aquesta actitud, reclama una necessitat de progrés que no estableixi una relació tan arqueològica i fixada en el passat, sinó que sigui capaç de construir amb èxit el futur per situar-se al nivell de les nacions europees “que figuren en primer terme.” Una opinió gairebé profètica, ja que, com veurem en els propers capítols, Montserrat esdevindrà un dels camps de batalla d'aquestes dues posicions.

EL FINAL D'UNA ETAPA

Convé precisar que Muntadas no va mostrar cap inconvenient a deixar fer al grup de Vic; encara que no tant perquè simpatitzés amb els seus objectius, com per tot allò positiu que la seva estratègia podia reportar a Montserrat i a la que segons Muntadas era la seva “gran misión” del santuari-monestir; i que, com ell mateix va escriure,

“era exclusivamente el esplendor del culto de la Santa Imagen. [...] el retraimiento de los monjes, su asiduidad al canto de las divinas alabanzas noche y día, su infatigable celo en el confesionario y en el púlpito, su cuidado en la instrucción moral y artística de la escolanía, y su empeño en mejorar cada día la suerte de los que lo visitan.”
(Muntadas, 1871:300)

Sota aquest punt de vista, tot allò que fes possible augmentar la devoció dels catalans envers la Mare de Déu, així com la millora material de Montserrat, era acceptat de bon grat. Hem de recordar i tenir en compte, en aquest sentit, que la comunitat de monjos en aquells anys encara era minsa i envellida, i que tota la ajuda exterior era benvinguda. Tanmateix, cal precisar també que l'aparició del grup de Vic no va significar ni molt menys el bandejament de Victor Balaguer per part de la comunitat. L'estima que aquesta tenia envers Balaguer va continuar intacta; i encara més quan era un polític d'alt nivell i molt influent a Madrid. Així, per exemple, Muntadas el va convidar personalment a les festes del Mil·lenari, tot i ser conscient que era molt poc probable que acceptés la invitació –tal i com va fer, per motius evidents. (Altés, 2002:43) I pel que fa a Balaguer, també “va continuar fent servir les seves influències per millorar la situació del monestir montserratí”, com per exemple, “quan va afavorir-ne la recuperació de terrenys expropiats” (Comas Güell, 2006:70); encara que, com veurem, aquesta bona relació amb la comunitat de Montserrat no va impedir que Don Víctor afavorís també altres iniciatives externes a les que s'oposaria la comunitat.

Les “campanyes” de Montserrat, les de 1880 i 1881, doncs, van ser un èxit. I després d'elles, el 1888 el grup de Vic va organitzar una altra encara més ambiciosa, la del monestir de Ripoll, que celebrava el mil·lenari de la seva fundació aquell any; coincidint –tal i com assenyala Ganau– amb l'Exposició Universal de Barcelona. D'aquesta manera, una vegada el grup de Vic va saber com mobilitzar la societat catalana en motiu del mil·lenari de Montserrat, va apostar decididament per una nova mobilització que fes possible la restauració completa del monestir de Ripoll. Per què, restaurar Ripoll significava un intent de redreçar la història, ja que

“Ripoll era el bressol de Catalunya i tot bon poble ha de tenir cura dels seus orígens. El monestir havia estat fundat per Guifré el Pelós, el primer comte català, i havia arribat a la seva màxima esplendor romànica de la mà del gran abat Oliba, pare espiritual de Catalunya.” (Ganau, 1997:118)

I, amb aquesta “campanya” ripollesa, a més de finalitzar la distinció de les “campanyes” del grup de Vic respecte les de Balaguer, també es va concloure el procés de definició i d'invençió de l'arquitectura romànica catalana. O el que és el mateix, d'invençió d'una nova tradició que va culminar en el

pensament de Josep Torras i Bages; el qual, juntament amb Morgades, va liderar la nova etapa que es va iniciar amb les “campanyes montserratines” i que va marcar el punt d’inflexió en el que va néixer el catalanisme polític de clara arrel cristiana.

En qualsevol cas, en aquest context les obres del nou cambril de Montserrat van tirar endavant; en bona part gràcies a l’èxit de la “campanya” montserratina i a la crida popular que va fer el grup de Vic. Tot i així, però, la construcció del nou cambril no es va enllestir ràpidament degut al cost de les obres; molt superior del que en principi s’havia previst. Finalment l’any 1885 es va aconseguir enllestir exteriorment la seva construcció amb la finalització la coberta. Aquell mateix any va morir Muntadas. Dos esdeveniments que van tancar una etapa. En morir, Muntadas va deixar un Montserrat més consolidat, però un Montserrat que encara no havia aconseguit definir el model arquitectònic, l’arquitectura, amb la que s’havia de construir. D’aquesta manera, després de les “campanyes” del grup de Vic, i malgrat els esforços de Collell per qualificar les arquitectures de Montserrat com a romàniques, el gran conjunt d’edificis que l’integraven encara continuava sense una imatge arquitectònica precisa com la que va adquirir Ripoll després de la intervenció dels vigatans, que gràcies a la seva reconstrucció idealitzada va definir clarament la seva imatge romànica moderna –o més precisament, neoromànica. A Montserrat, en canvi, el problema de la reconstrucció va ser molt més complicat, no només degut a la seva barreja confosa de diferents arquitectures -sovint, com hem vist, de molt poca qualitat- i a la potència de l’estranya muntanya en la que estava situat el santuari-monestir, sinó també, i a diferència de Ripoll, degut a la complexitat que ràpidament va adquirir el seu simbolisme a partir de les “campanyes” de 1880 i 1881.

La construcció simbòlica de la muntanya

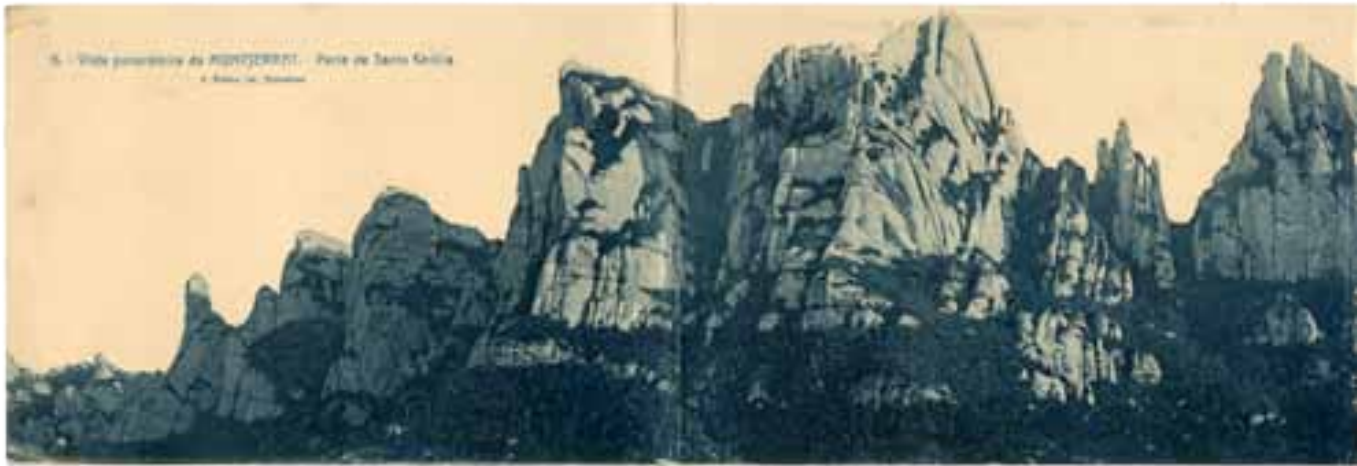
VIII

Un “Montserrat de tothom”?

La construcció simbòlica de la muntanya (I)

La campanya montserratina del Grup de Vic va significar un punt d'inflexió important en la singular capacitat de la muntanya per ser modelada com a símbol de grups socials, polítics i culturals que podien arribar a oposar-se entre ells. Així, si a mitjans del segle XIX les elits culturals catalanes de la Renaixença van iniciar el procés de construcció del Montserrat modern, no va ser fins als últims vint anys del segle XIX que aquest procés es va intensificar –i, com veurem, complicar considerablement- a través de la veritable popularització massiva de Montserrat, que més que mai va consolidar-se com el veritable “Montserrat de tothom” del frustrat projecte balaguerià.

En efecte, fins als anys vuitanta del segle XIX només les campanyes del grup de Vic van tenir un èxit popular massiu. Com hem vist en el capítol anterior, aquestes campanyes van saber forjar la idea d'un Montserrat intensament catòlic i català gràcies a la utilització simultània del poder dels mitjans de comunicacions populars –les campanyes periodístiques de “La Veu del Montserrat”-, a la producció literària de Verdaguer, a la mobilització de la devoció popular –amb l'organització dels grans peregrinatges i festes de 1880 i 1881- i a un intent de conversió “romànica” de l'arquitectura del monestir –que es va reorientar cap a la reconstrucció de Ripoll –que permetia la seva redefinició segons un model inventat clarament romànic sense cap dels condicionants montserratins. Els de Vic van fer un ús més astut dels mitjans de comunicació i van planificar les festes amb un sentit litúrgic com només l'Església sabia fer. Aquesta intel·ligent estratègia del vigatanisme, però, va aconseguir en part allò que Balaguer no va aconseguir: popularitzar Montserrat plenament. Ara podríem dir que Balaguer, erròniament va centrar el seu esforç en una construcció més elitista i centrada en la construcció del seu estat federal monàrquic, malgrat que també tenia una vessant popular que va iniciar-se –com hem explicat- amb la campanya periodística dels anys cinquanta del segle XIX. Però malgrat aquesta vessant, i com ja hem analitzat, és evident que la campanya balagueriana no va ser tant intensa a nivell popular com la protagonitzada pel grup de Vic, que va escalfar els diaris i va mobilitzar massivament bona part de la societat. Aquest popularització va comportar també que els vigatans patissin l'atac directe de la premsa que no compartia els seus objectius. Una oposició, liderada



per Valentí Almirall, que va intentar denunciar l'intent d'apropiació per part d'uns quants el que ja es podia percebre per alguns com un símbol de tots els catalans.

Així, si les festes de 1880 i 1881 van suposar un èxit rotund per a la popularització de Montserrat; però aquest fet va ser un arma de doble fil pel vigatanisme, ja que la difusió de Montserrat va patir un creixement exponencial i incontrolat durant els últims vint anys del segle XIX, fent que Montserrat –essencialment la muntanya– es convertís en un dels principals símbols d'una naixent “cultura del catalanisme”¹ àvida per construir símbols (Marfany, 1995). En aquest context, marcat també per la mort de l'abat Muntadas i per un cert relleu generacional, la muntanya es va convertir en un tema recurrent gràcies a la seva plasticitat interpretativa; un fet que, com veurem, va alterar intensament la percepció social de Montserrat i que va influir d'una manera decisiva en el procés de construcció del Montserrat modern.

LA 'CULTURA DEL CATALANISME', L'ESGLÉSIA CATALANA I MONTSERRAT

No és necessari insistir en la definició i l'estudi sobre la cultura d'aquest catalanisme de fi de segle que ha estat estudiat brillantment per Marfany (1995). Però convé recordar alguns aspectes al voltant de la cultura del catalanisme per entendre amb claredat les alteracions que va patir la imatge col·lectiva de Montserrat a mesura que el catalanisme es va anar desplegant i que com veurem van tenir conseqüències arquitectòniques. És interessant en aquest sentit precisar, en relació a Montserrat, els aspectes que Marfany ha enunciat: qui van ser aquests primers catalanistes, què feien i a què es dedicaven, i quin paper jugava l'Església catalana en aquest context del tombant de segle.

D'entrada, i pel que a nosaltres ens interessa, es convenient no caure en la temptació errònia d'entendre la tensió entre Víctor Balaguer i el grup de Vic com a una simplificació de la situació; perquè oposar-los sense més simplificaria excessivament una discussió més àmplia. La realitat va ser més complexa –recordem, per exemple, la crítica d'Almirall– i les dues interpretacions de Montserrat

1. Prenc aquesta expressió de Joan-Lluís Marfany (1995) per referir-me, com ell, a la primera cultura del catalanisme.



Fig. 1. Postal panoràmica de la muntanya de finals del segle XIX (Col·lecció Garcia Fuentes).

que representen Balaguer i els vigatans, si bé es poden considerar representatives del conjunt, és convenient no perdre de vista el fet que són tan sols les de dos grups socials més -això sí, probablement els dos més importants- dintre d'aquest primer catalanisme que no es va dividir nítidament en dues tendències, sinó que va ser més aviat, “[...] en mots d’un contemporani, *una torre de Babel*” (Marfany, 1995: 134). Una torre de Babel –o potser, una *muntanya de Montserrat*- on abundaven una quantitat incomptable de grups i associacions que tan sols es diferenciaven en matisos, i que encara que ens pugui semblar estrany, compartien una bona part del seu pensament. Així, per exemple, i pel que respecta especialment “a la qüestió social, el catalanisme és tot ell, sense excepció, d’un conservadorisme de pedra picada i l’esquerranisme del catalanisme d’esquerra és un esquerranisme essencialment formal, retòric, i sempre a punt de demanar perdó per la seva existència.” (Marfany, 1995: 12)

El més interessant de tots aquests grups, com a assenyalat Marfany amb contundència, és que tots ells tenien en comú unes activitats molts similars: *inventaven* tradicions. (Marfany, 1995; Hobsbawm, 1987, 2002) I per descomptat, com veurem tot seguit no les inventaven del no-res, sinó que, com Balaguer o el grup de Vic, sovint aprofitaven algunes activitats, esdeveniments o llocs existents tot apropiant-se’ls. És així com Montserrat, especialment la muntanya, va esdevenir el símbol comú d’aquest *babelonisme* que era el primer catalanisme. Podem comprovar-ho, per exemple, fent una ullada a un dels símbols més visibles d’aquestes primeres associacions i centres excursionistes: l’encapçalament dels seus butlletins gairebé sempre reproduïa la silueta de la muntanya de Montserrat acompanyada amb un sol ixent, l’alba, que es relacionava estretament amb el desvetllament col·lectiu de la nació catalana. Així, i només com a exemple, van tenir capçaleres que dibuixaven el perfil de Montserrat el diari “La montaña de Montserrat” (1868) de Víctor Balaguer –ja ens hi hem referit- però també el “Butlletí Mensual de la Associació d’Excursions Catalana” (1883), “L’arch de Sant Martí” (1886), el “Butlletí del Centre Català” (1886), la “Il·lustració catalana” (1881), “La barretina” (1868), “Lo Regionalista” (1896), “Montserrat” (1901), “La tradició Catalana” (1893), “Lo mestretas” (1898), “La Aurora” (1900), “Lo pensament català” (1901), “Catalunya” (Habana, 1907), entre molts d’altres. Aquesta proliferació no ens ha d’estranyar en absolut, ja que Montserrat, amb una

capacitat d'apropiació gairebé inesgotable fruit de la coexistència de la devoció a la Mare de Déu i d'una natura de gran singularitat, va representar un símbol amb un gran flexibilitat interpretativa que permetia que molts s'hi sentissin identificats sovint per valors i raons ben diferents. I per aquest motiu, Montserrat va esdevenir un pont perfecte entre tots aquells que lideraven d'alguna manera l'incipient cultura del catalanisme –polític, social, cultural i religiós; fos del signe i la ideologia que fos- i les classes populars. A Montserrat tothom s'hi podia sentir representat, ja fos en el monestir i en la devoció a la Mare de Déu, o en un sentit més ampli i lliure, més imprecís i no religiós, en la muntanya. Per què, en efecte, si Montserrat va arribar a consolidar-se durant aquests anys com un símbol catalanista va ser justament gràcies a la plasticitat simbòlica que Humboldt va posar en evidència, i que permetia que grups amb ideologies diferents –que podien arribar a ser gairebé oposades- es poguessin apropiat de Montserrat simultàniament. Aquesta capacitat és la que va reactivar Balaguer amb el seu *Montserrat de tothom* i és la que va intentar neutralitzar el grup de Vic durant les festes del Mil·lenari. Només cal recordar la denúncia almiralliana de les festes de 1880 i 1881 com un intent d'apropiació per part de l'Església d'un símbol que era de *tots*. Però més enllà d'aquestes tensions, Montserrat va consolidar-se com el gran símbol gràcies a que tot el catalanisme podia sentir-se representat en una muntanya tan singular que, d'alguna manera, podríem afirmar que servia per *sublimar* les diferències internes del complex i contradictori catalanisme de fi de segle tot projectant la tan desitjada unitat. (Marfany, 1995; Ucelay, 2003) Per què, “el característic d'aquest nacionalisme naixent –i allò que constitueix la base de la comuna cultura catalanista, que perdurà durant molts anys- és l'entestament col·lectiu a ignorar aquesta diversitat o, més ben dit, a pretendre que queda sublimada en el mateix nacionalisme.” (Marfany, 1995:134) La construcció del Montserrat modern va jugar un paper decisiu en aquest primer catalanisme, i, a la mateixa vegada, aquest va redefinir la imatge montserratina. Una redefinició que també va tenir conseqüències arquitectòniques, ja que si el que s'havia de fer era trobar una arquitectura amb la construir el nou Montserrat, si l'imaginari d'aquest es veia alterat per aquestes tensions entre els diferents grups que s'hi sentien identificats, també es veure alterada l'expressió arquitectònica d'aquest imaginari.

No va ser fins als primers anys del segle XX que el catalanisme va esdevenir un nacionalisme. I per aquest motiu, aquest primer catalanisme va ser justament una *cultura del catalanisme* que ni es va constituir en cap partit polític. Perquè el que volia aquest catalanisme era tan sols desvetllar la consciència nacional, el passat adormit –i idealitzat, reconstruït- del poble català, i per aquest motiu les seves activitats, tot i que podien ser molt reivindicatives, eren fonamentalment culturals. Activitats que insistien en subratllar allò comú a tots malgrat la seva aparent heterogeneïtat i que eren organitzades, evident per els mateixos catalanistes. I pel que respecta a qui eren els catalanistes, cal tenir present que el centre on es generaven totes les iniciatives, on eren debatudes, i on s'elaborava la ideologia i la cultura era Barcelona.

“Els catalanistes –propietaris, comerciants, metges, advocats, notaris, apotecaris- són, si més no en un gran nombre, gent respectable, instintivament enemiga de qualsevol forma de subversió o de desordre social i temerosa dels riscos personals que pot comportar la transgressió de la legalitat.”

(Marfany, 1995:97) És aquesta classe mitja-alta barcelonina la que defineix aquesta primera cultura del catalanisme i la que construeix la seva aparent unitat. El moviment associatiu s'estén des Barcelona als pobles a través dels estiuers i de les classes altes dels pobles que residien normalment a la ciutat i que aprofitaven les estades al camp per *instruir* els pagesos en el pensament catalanista (Marfany, 1995). Davant d'aquesta intromissió en la *formació* del poble –en la seva educació– no ens ha d'estranyar que un sector de l'Església catalana intentés ocupar un lloc destacat en aquesta funció moral. Per aquest motiu, com explica brillantment Enric Ucelay, els

“[...] *vigatans* (o vicenceses) pretendieron convertir a Vic en capital de la Cataluña tradicional ante las poluciones que venían de la portuaria y fabril Barcelona y de la *mitja muntanya* industrial que la rodeaba. Para las ópticas decididamente urbanas, como la de los republicanos más suspicaces ante supuestos manejos eclesiásticos, la propuesta *vigatana* no era otra cosa que la reconversión del carlismo –la gran expresión política de la *Muntanya* en las décadas anteriores– a una opción clerical más dúctil. Sin embargo, mirando atrás desde la confluencia que fue la maduración del catalanismo político, el juego de los *vigatans* se revela mucho más complejo.” (Ucelay, 2003:148)

Aquesta tensió entre el camp i la ciutat, que és ben pròpia de finals del segle XIX (recordem per exemple que *Terra Baixa*, d'Àngel Guimerà, va ser estrenada l'any 1896 en castellà i el 1897 en català) ens permet entendre l'interès que posseïa la singular muntanya de Montserrat, situada al centre geogràfic de Catalunya, i molt propera a Barcelona. I, en definitiva, ens interessa insistir en aquesta faceta *babèlica* del primer catalanisme, i en la plasticitat simbòlica montserratina –de la muntanya – per esdevenir la veritable *Torre de Babel* aglutinadora de tota aquesta diversitat. En aquest context no ens ha d'estranyar que la muntanya de Montserrat esdevingués un camp de batalla important d'aquestes tensions entre la multitud de diversos grups socials que volien apropiarse-la -i fins i tot interessos particulars.

En context, és necessari també entendre quin paper va jugar l'Església dintre del catalanisme finisecular, i, alhora quin va ser el posicionament de la comunitat de Montserrat dintre d'aquest moviment.

“Cal anar amb compte a l'hora d'avaluar aquesta presència de capellans en el catalanisme. Sobretot, cal no confondre aquesta qüestió amb les de les relacions del catalanisme amb la religió i amb l'Església catòlica. Es tracta, no de dos, sinó de tres aspectes diferents, bé que no, és clar, independents. Dir, com es fa de vegades, que l'Església a Catalunya, o que un important sector d'ella, era catalanista, és una formulació, no incorrecta, però sí inexacta: un cert sector de l'Església va utilitzar el catalanisme per a les seves finalitats polítiques [...]. Tampoc és exacte de dir que el catalanisme era catòlic. Ho era, i molt, tot un gran sector –d'això no hi pot haver cap dubte. Els actes catalanistes contenien amb una certa freqüència elements religiosos:

benediccions de banderes i símbols, i misses que precedien aplecs i fundacions de societats. Fins i tot hi havia, com és prou sabut, una societat dedicada específicament a la propagació d'un catalanisme catòlic, la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat, fundada el 1899. A més a més, el catolicisme impregnava més o menys altres societats, com la reaccionària Lliga de Catalunya, [...] Però, en canvi, hi havia tot un altre sector del catalanisme que era explícitament laic o fins i tot agnòstic i anticlerical, i que no era ni més, ni menys important que l'altre. Si molts actes catalanistes contenien ingredients religiosos, un nombre igual, com a mínim, n'era completament lliure; i si hi havia societats influïdes per la ideologia catòlica, n'hi havia moltes altres on predominava l'indiferentisme religiós o l'anticlericalisme, com era el cas, en general, de totes les que duïen l'adjectiu "democràtica" en el seu nom. [...] En tot cas, el que ens interessa aquí és de deixar ben clar que el catolicisme està present en el catalanisme, però no n'és un element essencial –i uso el mot en el seu sentit estricte." (Marfany, 1995:74-76)

És important copsar com la complexitat d'interpretacions i simbologies al voltant de la muntanya de Montserrat s'intensifica enormement durant aquests anys; i no va estar lliure de contradiccions. Així, mentre per alguns Montserrat era un símbol religiós, per a d'altres també era un símbol simplement català, i per d'altres encara era simplement una muntanya lúdica o fins i tot, pels més astuts, un incipient mercat turístic. (Franquesa, 1942; Massot, 1979:51-52; Marfany, 1995; Laplana, 1998:157; Roma, 2004) Per fer-nos una idea de les contradiccions i de la proliferació fins abusiva d'aquesta simbologia, és interessant notar com l'abril del 1901 "un grup de catalanistes [anticlericals] va fer una protesta pública contra l'ús excessiu de símbols religiosos en el catalanisme (incloent-hi sant Jordi i la muntanya de Montserrat) com a contrari a l'esperit i la lletra de les Bases de Manresa." (Marfany, 1995:76) Que Montserrat i Sant Jordi eren, ja en aquell moment, símbols més enllà del seu significat religiós està fóra de discussió.

En canvi, és més fàcil precisar quin era el posicionament de la comunitat de monjos montserratins respecte el catalanisme i l'Església catalana contemporània. I en aquesta precisió, una vegada més, no es pot cometre la simplificació errònia d'assimilar el grup de Vic a la comunitat montserratina, ja que la relació entre ambdós tampoc va estar lliure de tensions. És prou conegut el poc afecte pel moviment catalanista del P. Josep Deàs (Massot, 1979:47), que va ser escollit abat de Montserrat a la mort del P. Abat Muntadas l'any 1885.² Deàs va ser un home conservador, recelós del progrés –i, com veurem, en especial dels arquitectes- que pertanyia més aviat a "l'*integritisme*, moviment acabdillat a Catalunya per Fèlix Sardà i Salvany, que s'oposava amb totes les forces al liberalisme i que

2. Aquest és el primer canvi d'abat que es produeix des de l'inici del procés de construcció que estem estudiant. Però aquest canvi no va significar ni molt menys un canvi de posició oposat, dialèctic –en el sentit d'un govern estatal o regional- respecte del P. Abat Muntadas ni molt menys, sinó més aviat un relleu, o un traspàs generacional d'una tasca que es transmet *de pares a fills*, és més aviat un *afer de família*. (Laplana 1998:189) Per aquest motiu el principal interès del P. Abat Deàs va ser en tot moment vetllar per la consolidació de Montserrat i per continuar les tasques i el pensament iniciats pel seu predecessor afegint-hi la seva pròpia personalitat. Convé precisar també que l'abat és escollit per votació entre els membres que formen la comunitat.

no veia amb bons ulls un catalanisme *excessiu*.” (Massot, 1983:36) Aquesta posició sembla que estava força estesa entre un nombrós grup de capellans. Així, i tal i com Massot (1983:36) ha documentat, Deàs no va amagar en el seus escrits reserves envers Collell. Però malgrat aquests recels, Deàs va mantenir bona relació tant amb Collell, com també amb Víctor Balaguer, i amb tants d’altres. Aquest posicionament és significatiu, ja que demostra la voluntat de no adoptar cap posició política definida amb claredat. Una actitud deguda, amb tota seguretat, a l’intens record encara dels estralls que va causar prendre partit durant la Guerra del Francès. Però el que ens interessa destacar especialment és com aquest posicionament va servir per reforçar i consolidar el *babelisme* montserratí de fi de segle al que ens referíem fa un moment. I encara que, tot i que sembli evident que després d’aquesta consolidació social general només calia trobar una arquitectura apropiada amb la que construir el nou santuari-monestir, com veurem el procés va ser molt més llarg i complicat.

L’EXCURSIONISME

Una de les activitats més característiques del naixent moviment catalanista va ser l’excursionisme. Si en un primer moment, com hem vist, la Renaixença va estar relacionada al naixement del paisatge a través de la literatura i a una incipient pintura paisatgista -de la que la més coneguda expressió és l’anomenada escola d’Olot-, en aquest moment de consolidació de la cultura del catalanisme va concretar-se en un moviment científic, que s’expressa a través del primer excursionisme. (Roma, 2004:139) La relació entre pintura, literatura i espai geogràfic, el paisatge *real* –però també l’arquitectònic- es construeix mútuament -tindrem ocasió de reflexionar i d’insistir sobre aquesta idea al llarg de tot el procés que estem estudiant. No és casual, doncs, el nom de la primera associació excursionista catalana, fundada l’any 1876: *Associació Catalanista d’Excursions Científiques*. El seu nom és ben clar, i ensenya clarament quins eren els seus propòsits, ben diferents d’altres associacions semblants europees contemporànies. Les associacions catalanes, que van proliferar ràpidament, més o menys compartien l’objectiu de “la investigació de Catalunya per sa completa regeneració.” (Maspons, 1894) És a dir, contribuir al desvetllament nacionalista fent conèixer als catalans què era Catalunya, ja que ningú no podia estimar allò que no es coneixia. Per aquest motiu les seves activitats principals acostumaven a ser investigacions històriques, arqueològiques i artístiques; contemplar i estudiar escenaris de la història de Catalunya. En aquest context, ens podem imaginar com aquests primers excursionistes

“no caminaven gaire ni ascendien als pics més elevats del nostre país. Ells només caminaven amb la mirada posada a dur a terme les seves investigacions, i si caminaven era especialment a causa de la insuficiència dels mitjans de transport.” (Roma, 2004:140)

Així doncs, l’excursionisme va fer que es visitessin els llocs que els artistes de la Renaixença van *construir*. O el que és el mateix, va ajudar a popularitzar la *mirada* sobre el paisatge que la literatura de la Renaixença va *construir*.

“Les elits catalanes que militaven en els rengles excursionistes controlaven les imatges necessàries per descodificar el medi ambient i convertir-lo en text i en discurs, però alhora controlaven els mitjans de producció d’aquestes imatges, i aquest fet és molt

important.” (Roma, 2004:163)

Aquesta *construcció* del paisatge i del territori, especialment de la muntanya, per part de la Renaixença i el catalanisme va ser el mecanisme d’apropiació de l’espai, el lloc i el temps per construir un història i una geografia pròpies, un construcció de la memòria ideal d’allò que havia de ser Catalunya a través de l’estructuració poètica i narrativa dels seus marcs de referència. (Halbwachs, 1968, 2004; Nogué, 1991; Candau, 1996; Augé, 2003) I en aquest sentit, la *descoberta* de la muntanya de finals del segle XIX va tenir la seva continuació durant els anys trenta del segle XX amb la descoberta del mar i de l’aire, que van ser paisatges inexistents fins que els excursionistes –i com veurem el turisme- els van *descobrir* tot popularitzant l’ensenyament de la manera en que aquests s’havien de *mirar*. (Roger, 1997; Roma, 2004) Recórrer Catalunya permetia conèixer directament la terra: viure-la, veure què era, i recórrer els llocs de la seva història: tornar-la a viure, fer-la present. El tema ha estat àmpliament estudiat, especialment per Francesc Roma (1996, 2004, 2008), que li ha dedicat interessants monografies que encara continua ampliant, i no em detindrè més que per subratllar alguns dels aspectes montserratins que ens interessen.

En el cas de Montserrat no ens és difícil imaginar quin va ser l’interès dels excursionistes: una muntanya singular, un gran monestir, unes runes, ermites, llegendes i tantes coses més reunides en un mateix indret. Montserrat oferia un emplaçament únic en el que podien realitzar-se una bona diversitat d’*estudis* des de diferents vessants de *coneixement*. El que és més difícil, en canvi, és precisar quin era aquest interès concret; és llavors quan torna a aparèixer de nou el sentiment de *Torre de Babel* del que parlàvem en referir-nos a la imatge de la muntanya dintre de la cultura catalanista de fi de segle. Sens dubte -a més de la devoció a la Mare de Déu que ja era existent- el descobriment popular del plaer estètic que provoca la contemplació de les vistes es va convertir en l’atracció més important de Montserrat. Com ja havia copsat Humboldt (1803) i com havia recordat o redescobert Balaguer (1850) -que sovint anomenava la muntanya com la *Tebaida* catalana- les vistes que propiciava la muntanya posseïen la capacitat d’emocionar a l’espectador. I aquesta capacitat va ser popularitzada – com gairebé tota la geografia catalana- especialment a través de la difusió de les obres i l’excursionisme de Verdaguer, que va recórrer i descriure incansablement tots els cims catalans, expressant amb emoció moltes de les idees que ja havien estat esbossades per Balaguer. En el cas de Montserrat, aquest fet va suposar posar en primer pla la singularitat i la importància de la muntanya. Verdaguer va complir d’aquesta manera la profecia balagueriana, i va descriure en vers l’experiència que produïen les vistes que s’hi admiren, i alhora va anomenar les pedres més singulars de la muntanya batejant-les amb noms. De la multitud d’exemples que podrien convocar, fixem-nos en un poema que ens serà útil per altres aspectes que tractarem més endavant. A “Don Jaume en Sant Jeroni”, Verdaguer descriu l’emoció del rei dels catalans mentre somia el seu regne des del cim de la muntanya estant, i ens permet entendre perfectament aquesta construcció paisatgística:

“Per veure bé Catalunya / Jaume primer d’Aragó / puja al cim de Sant Jeroni / a l’hora en què hi surt el sol: / iquin pedestal per l’estàtua!, / ipel gegant quin mirador! / les àligues que hi niaven / al capdamunt li fan lloc; / sols lo cel miraven elles, / ell

Fig. 2. Publicació popular de "Don Jaume en Sant Jeroni" de Verdaguer, amb una fotografia del mirador que s'hi va construir -i del que ens ocuparem més endavant; principis del segle XX.



Fig. 3. Diferents imatges del mirador de Sant Jeroni aixecat a finals del segle XIX sobre el cim més alt de la muntanya (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 4. Diferents postals que expliquen el gust excursionista per la contemplació del paisatge. L'excursió a la muntanya de Montserrat, tal i com demostren aquestes postals, es va estendre ràpidament a finals del segle XIX. Va ser llavors, quan es van editar les primeres sèries de postals montserratines, que, més enllà de les connotacions religioses, cada vegada més es van centrar en la muntanya i en el paisatge.



mira la terra i tot; / i que gran li sembla i que hermosa / L'estimada del seu cor! [...]"

La situació no pot ser més sublim i emocionant: el cim de la muntanya a l'hora de l'alba –la seva identificació amb el naixement de Catalunya és evident. Tota la muntanya s'ha convertit en un gran pedestal que li serveix al futur "Conqueridor" per apropar-se al cel i per demanar protecció a la Verge alhora que divisa tot el seu regne, fent servir la muntanya com a un mirador des d'on avarca dels Pirineus a València, del Canigó a Mallorca. Un mirador que s'aïlla de l'entorn i que s'eleva a força altura tot descobrint l'horitzó. Per què, efectivament, aquest descobriment de l'horitzó va significar una veritable revolució del final de segle associada a l'excursionisme. Pujar a la muntanya, fer el cim, significava descobrir l'horitzó, canviar el punt de vista, per arribar a contemplar els límits -o al contrari, allò il·limitat?- de la "nostra terra": per conèixer el que "realment" és Catalunya. (Marfany, 1995; Roma, 2004) Per apropiar-se la terra, per començar, mitjançant la seva contemplació. Aquesta important valoració simbòlica de Sant Jeroni, el cim més alt de la muntanya, es va evidenciar clarament durant les festes de 1881, quan "se había decido llevar una imágen de la Virgen de Montserrat al pico más alto de la montaña, la ermita de San Gerónimo, para pedirla que bendijera nuestra pàtria, que desde allí se divisa en toda su extensión" (*Correo Catalán*, citat a *La Vanguardia*, 21/10/1881:6). Argument que també va ser aprofitat per l'anònim redactor de *La Vanguardia* per mofar-se de l'acte, ja que "creemos inútil la ceremonia, por cuanto la Virgen, como se halla en el cielo, divisa desde allí no solo nuestra patria, sino el universo en toda su extensión." (*La Vanguardia*, 21/10/1881:6) I encara l'any 1883, quan Verdaguer –imitant el que va fer Balaguer l'any 1868- porta a Montserrat els poetes rossellonesos que havien assistit als Jocs Florals d'aquell any, els porta al cim de Sant Jeroni, "on declamen poesies; [i] en signe de fraternitat pàtria s'hi donen l'abraçada de germans." (Altés, 2002:32) El que evidencia que pujar muntanyes només es valorava des de l'excursionisme com una activitat física beneficiosa per a la salut, sinó que l'ascensió amb patiment i la descoberta de les vistes també permetia una interpretació moral. Tornarem sobre aquesta valoració i sobre el cim de Sant Jeroni.

EL PROBLEMA DE LA PROPIETAT DE LA MUNTANYA

Aquest procés de construcció simbòlica de la muntanya no va ser quelcom completament circumstancial o casual, sinó que també va ser utilitzat per intentar fixar el seu caràcter sagrat; ja que d'ençà que l'interès per Montserrat augmentava, també augmentava el número d'entitats o grups que volien apropiar-se, total o parcialment, de la muntanya, que al no haver estat retornada a l'Església després de la desamortització de 1836, teòricament encara era propietat de l'Estat.

La primera amenaça seriosa en aquest sentit va ser un grup de promotors –liderats per l'enginyer Joaquim Carrera i recolzats per Víctor Balaguer- que es van proposar la construcció d'un cremallera que, enllaçant amb la línia de ferrocarril, facilités la pujada a la muntanya fent-la més ràpida i més còmoda. Aquests, amb molt bona intuïció, l'any 1878 van demanar permís a l'Estat per obtenir-ne la concessió de la línia. La sol·licitud va filtrar-se a la premsa com un rumor que afirmava que l'Estat volia vendre's la muntanya a una companyia estrangera, amb intencions de fer-hi "una Suïssa". (veure, per exemple, *La Vanguardia*, 10/09/1892:4) Davant d'aquesta notícia, que obria el

debat sobre la propietat de la muntanya –ja fos aquesta legal o moral- el P. Abat Muntadas va recórrer especialment a la influència de Víctor Balaguer –encara que pugui semblar contradictori- que en aquells anys estava a Madrid, per intentar solucionar el problema. Malgrat que la gestió va prosperar, i el monestir va aconseguir l'any 1880, coincidint amb les Festes del Mil·lenari, la cessió d'una petita part de la muntanya –la que envoltava el monestir- al bisbat de Barcelona (Altés, 2002:43), la qüestió de la propietat de la muntanya encara restar oberta, ja que no se'n va resoldre res referent a la resta de la muntanya. Una situació que va empitjorar l'any 1881³ amb l'aprovació pel Senat del projecte del cremallera (Blasco-Gil-Suades, 1998:15) i amb la intensificació de les amenaces durant els següents, ja que

“cuando aún estaba en litigio de quien sería la Montaña y aun después de haber cedido el Gobierno parte de ella al Obispado, no faltaron quienes tenían sus planes, ya de convertirla en un sitio de recreo, haciendo lagos, jardines, etc., ya en levantar monumentos de varias clases, y no faltó quien propuso, para quitar la oposición de los Monges, de despedirlos y poner en su lugar Canónigos como en Covadonga... Con esto se explica la oposición que se hizo a la aprobación del deslinde, por parte del Gobernador, de la parte cedida ya en 1880. No sólo había particulares de influjo que se oponían, sino que hacían lo mismo el Ayuntamiento de Barcelona y la Diputación Provincial: estas dos Corporaciones tenían sus miras y sus proyectos en la adquisición de la Montaña.” (Deàs citat a Massot, 1979:51)

L'explicació d'aquest interès per la muntanya es troba sens dubte en l'èxit periodístic de la intensa “*campanya*” de les festes de 1880 i 1881, que també va incloure gravats, i que va difondre àmpliament la muntanya, suggerint tota mena d'especulacions a les ments més espavilades. Així, Montserrat va esdevenir –per incomoditat i el neguit de devots i conservadors- el centre de multitud de projectes i d'iniciatives: simbòliques, lúdiques, i també de negocis; ja que tampoc van faltar els que van veure en Montserrat una bona oportunitat per intentar fer fortuna durant els anys de la “Febre d'Or.” I és que com pocs anys més tard afirmaria Santiago Rusiñol referint-se a la construcció d'aquest cremallera, “Montserrat es un mina que está por explotar todavía.” (*La Vanguardia*, 9/10/1892:4) Fos com fos, el tema va representar un veritable maldecap pel P. Abat Deàs, que “tingué una autèntica obsessió per mantenir el caràcter solitari i penitencial del santuari i féu els possibles i els impossibles perquè res no alterés aquest caràcter.” (Massot, 1983:40)

Però malgrat l'oposició del monestir, el projecte va tirar endavant. Els promotors que es van unir a Joaquim Carrera va ser els “señores Carbonell, Macaya y Canera”, (*La Vanguardia* 4/01/1882:2; Gurgi, 1982; Masats, 1982; Gallardo, 1994; Blasco-Gil-Suades, 1998) que van posar-se ràpidament a treballar; celebrant un sopar l'any 1882 on feien públic el projecte –que com ja he dit comptava amb el suport de Víctor Balaguer- de construcció del cremallera de Montserrat. En aquell sopar, en un ambient intens i inflammat, van descriure

3. Casualment, la “*Ilustración Española*” es va fer ressò del primer cremallera construït al Vesuvi poques pàgines més enllà d'on parlava de les festes montserratines, il·lustrades amb gravats on es feia ben palès el seu caràcter multitudinari.



Fig. 5. Cartell del cremallera on es representa clarament idealitzat en el que es barregen elements religiosos, naturals i d'esbarjo. En el detall de l'esquerra, es fa explícita l'ambició de que el ferrocarril en pendent pugés per sobre del monestir fins al cim de la muntanya.

“[...] lo que será [Montserrat] cuando por entre aquellos riscos, que elevan el alma hasta lo infinito, suene el silvido de la primera locomotora que, al mismo tiempo que auxilie á la religión, contribuya á facilitar la construcción, en el pico mas alto de la memorable montaña, de un monumento que pruebe que la ciencia está por encima de todo, y es la única que puede hacernos alcanzar el infinito.” (*La Vanguardia*, 04/01/1882:2)

Així que amb aquests propòsits “por el progreso material o moral de nuestra querida Cataluña” (*La Vanguardia*, 04/01/1882:2) on podríem trobar fàcilment el ressonàncies de les idees humboldtians, no ens ha d'estranyar la preocupació del P. Abat Deàs.

La muntanya, que fins aquest moment havia quedat al marge del procés de construcció del Montserrat modern, com un singular teló de fons, va passar a ocupar el primer pla, esdevenint alhora el símbol dels partidaris del “progrés material i moral” de Catalunya i dels que volien conservar la muntanya com un reducte sagrat que calia preservar de l'arribada del progrés i dels primers turistes. S'iniciava d'aquesta manera una intensa discussió en els diaris sobre la muntanya de Montserrat, on no faltaven els qui, com el P. Abat Deàs, consideraven el cremallera com una profanació: “Montserrat hasta hoy es una montaña virgen” (*La Vanguardia*, 9/10/1892:4) deien els uns, malgrat els intents dels altres per “civilitzar-la”: “Examinen esto los que aclamaron contra la venta de esta montaña, temiendo que pasase á ser extranjera, y verán que su gritería ha contribuido á hacer de ella una montaña religiosa, en vez de una montaña civilizada.” (*La Vanguardia*, 14/09/1881:4) Tampoc van faltar els que els atacaven els reaccionaris amb l'argument de que

“no se quiere que Montserrat sea una maravilla de la naturaleza, á propósito para recorrerla con objeto de admirar sus bellezas y contemplar desde ella los grandiosos panoramas que se descubren; sino que se quiere que Montserrat, la montaña catalana por excelencia, sea solo un lugar de recogimiento y de oracion, que sea el palacio de la Virgen y no la morada del hombre, y por esto no se desean los turistas, sino los devotos, no se quieren sábios que investiguen, sino peregrinos que canten.” (*La Vanguardia*, 14/09/1881:4)

Malgrat les discrepàncies les obres del cremallera van començar l'any 1882; però van aturar-se aviat per manca de diners ⁴ i no van ser repeses fins el 1891, de manera que no es va aconseguir inaugurar el cremallera fins el 1892 (com veurem, just després de la important Exposició Universal de 1888). L'èxit del procés cal adjudicar-lo una vegada més –i malgrat els incomprensibles silencis al voltant de la qüestió-, si més no en part, a les gestions de Víctor Balaguer. No seria estrany pensar que l'aprovació del projecte per part del monestir l'any 1891, malgrat l'oposició inicial al projecte del P. Abat Deàs, degué ser en part gràcies a les gestions del “trobador de Montserrat”. El suport de Balaguer al projecte va ser ferm, conscient de que el cremallera era la millor manera de facilitar l'accés a la muntanya, no només per motius religiosos, sinó també per motius lúdics o fins i tot “científics”; i que aquest facilitat, per tant, consolidava el seu “Montserrat de tothom”. Per aquest motiu, la seva implicació en

4. Degut al crac de la Borsa de l'any 1882.

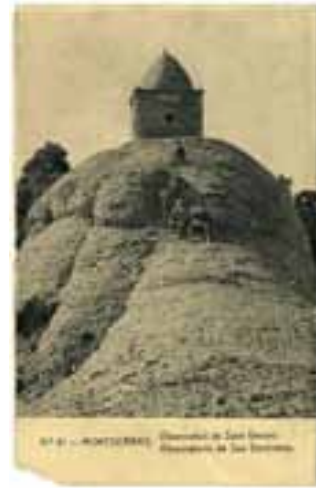


Fig. 6. Dos postals de l'observatori de Montserrat (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 7. A l'esquerra, reportatge sobre la construcció del cremallera publicat a "La Vanguardia", 1892.



Fig. 8. Diferents postals del cremallera (Col·lecció Garcia Fuentes).

l'empresa va ser gran; tant que durant el sopar de presentació del cremallera de 1892 al que ens hem referit fa un moment, els elogis a Balaguer van ser constants. Fins al punt “de haber dicho el señor Carbonell que la primera locomotora que llegue al monasterio de Montserrat llevará el nombre de nuestro ilustre compatriota el diputado por Villanueva y Geltrú [és a dir, don Víctor Balaguer]” (*La Vanguardia*, 4/01/1882:2).

La discussió sobre la construcció del cremallera va ser llarga i complexa. Es va intensificar especialment al voltant de 1890, just abans de la seva inauguració; i encara es va estendre durant un temps fins que, com veurem, el cremallera va ser definitivament assimilat. El mateix P. Abat Deàs es lamentava poc després de la inauguració escrivint que

“esta Montaña que según el dicho de Ortiz de la Vega era *la más admirable de las soledades* ha dejado de serlo ya: presindiendo de los silbidos del cremallera y del ruido casi continuo de los Autos que suben y bajan, se nota al entrar en la plaza de la fuente un rudio extraño, se ven edificios nuevos destinados a objetos ajenos del sitio este [la estació del cremallera]; se nota el montaje de un Funicular que a pocos pasos de la Fuente se ha permitido levantar, para subir por el antiguo y hermoso *canal dels Avallanés* hasta el camino que conduce a las hermitas de S. Juan y S. Jerónimo... todo esto ha quitado a este lugar aquella hermosa soledad y misticismo que encontraban las almas piadosas cuando subían a visitar la Sma. Virgen.” (Deàs citat a Massot, 1983:41)

No hem de pensar, però que tots els detractors del cremallera van ser homes d'Església, també “literats i artistes laics [...] es manifestaren contraris a introduir el progrés dels temps a Montserrat, en nom de la preservació d'espais romàntics i poètics, lliures de l'especulació del mercat.” (Laplana 2001:158) I van prendre una posició activa en el debat, com per exemple Santiago Rusiñol, que va escriure a “La Vanguardia” un apassionat article d'oposició envers la construcció del cremallera, en el que afirmava que

“nuestra joya será un monte urbanizado, como el Rigy y otros no menos ponderados de una Suiza de Zarzuela; será un monte casino con sus parques de quincalla, sus arreglados parterres, sus plátanos incoloros, sus paseos arenados y mezquinos, su verdura artificial y sus bueyes de alquiler para el recreo del vulgo.” (*La Vanguardia*, 9/10/1892:4)

Així doncs Rusiñol, malgrat no ser especialment religiós –sinó més aviat el contrari- va ser un dels que s'oposava a introduir “el progrés dels temps a Montserrat [el cremallera], en nom de la preservació d'espais romàntics i poètics, lliures de l'especulació del mercat.” (Laplana 2001:158) Però no era necessari tan alarmisme. No calia patir per res, ja que com va indicar Suñol,

“sin la grave austeridad de nuestros monjes sería de temer que el Santuario se convirtiera en un Lourdes. Mas, no será así. Los monjes guardarán incólume el sagrado depósito de la poesía montserratina, con la seriedad de su culto y la grandeza

de sus cantos [...] Y los creyentes sencillos y los corazones elevados hallarán siquiera en un rincón de la montaña ecos purísimos del Montserrat. Para los demás este será, de hoy en adelante el Righi catalán.” (*La Vanguardia*, 6/10/1892:5)

La tensió entre partidaris i detractors del cremallera, entre creients i laics, i tantes altres tensions de tot tipus estaven servides. Resulta il·lustrativa, per la claredat de la descripció, i també pel fet de ser records escrits l'any 1944, la oposició entre *peregrinos* i *clientes* que realitza al respecte Nadal (1944:120).

Peregrinos “de contemplación, de meditación, de sacrificio: dolores en el alma: mortificación en el cuerpo; el dolor, aceptado, buscado y, la mortificación, deseada, practicada: garbanzos crudos, hiriendo los pies, lacerando los pies, clavándose en la carne, hundiéndose en la carne... ¡hasta los huesos, si es menester, puesto que, aun con los huesos, pecamos!” *Clientes* “de comodidad, de contemplación también, pero de propia contemplación, o de contemplaciones, que buscan el deleite, aun en el sacrificio, el placer del cuerpo, aun en la mortificación del cuerpo; que, cuando la encuentran, la disfrazan y, cuando la buscan, la disminuyen con ingeniosidades y expedientes: garbanzos cocidos que acolchan el pie que debieran mortificar, dejando, al alma, egoístamente tranquila con la convicción de que se mortificaron! [...] el caso es que los clientes desfiguraban Montserrat y desentonaban en aquella montaña, porque, aquellos riscos de tormento, y aquellas cumbres de maravilla, [...] no los hizo Dios para los turistas, ni para los excursionistas, ni para los *clientes*, sino para los monjes, para los monaguillos, para los peregrinos y para los ángeles.”

I encara podríem seguir donant arguments a favor i en contra, però crec que s'entén perfectament quines van ser les tensions i preocupacions, sense necessitat de perdre'ns en més detalls. En definitiva una tensió plena de complexitats que –com tindrem ocasió de comprovar- no només no s'esgotarà ni molt menys⁵, sinó que serà molt fructífera a nivell arquitectònic.

“Verdad es que continuará la lucha entre estas dos tendencias opuestas, y que ahora la declaracion de basílica y de más que han motivado las fiestas de estos días, parecen afirmar y dar fuerza á los que desean la montaña puramente religiosa; pero, ¿quién sabe?” (*La Vanguardia*, 14/09/1881:4)

Convé precisar encara el doble paper –aparentment contradictori- assumit per Balaguer recolzant als empresaris del cremallera i a la mateixa vegada fent gestions a favor de la comunitat de monjos referents “al deslinde” de la muntanya. Aquesta actitud s'ha d'entendre, com apunta Altès (2002:43),

5. Efectivament, la discussió sobre la propietat de la muntanya va ser una font inesgotable de preocupacions. “14 años se pasaron antes no pudo alcanzarse y al fin, para poder alcanzar saliera aprobado el deslinde por la Diputación tuvo el Abad de acudir al medio único en nuestros días [...], valiéndose de un empleado para que procurase de un modo u otro se firmase el documento. Mucho le costó también obetener la firma del Sr. Gobernador civil. Gracias al bueno amigo de Montserrat D. Mariano Casí, primo del Sr. López, Gobernador entonces de Barcelona, quien logró lo firmar apoco antes de renunciar [...]” (Deàs citat a Massot 1979:51) Però això no va succeir fins l'any 1886, quan una vegada més l'abat Deàs “encara hagué de recórrer a don Víctor [Balaguer], com l'anomenaven els monjos, per tal de desencallar-ne la segregació legal i efectiva.” (Altès 2002:43)

com l'expressió de l'antic sentiment d'amistat iniciat a la dècada dels anys cinquanta que "don Víctor" conservava envers tota la comunitat benedictina; tal i com l'expressen les paraules que va escriure l'any 1888 en un carta al P. Abat Deàs: "Yo me considero un hijo de Montserrat; como hijo tráteme usted." Però també cal considerar que, com exposava el cronista de La Vanguardia, el cremallera també pujava a Montserrat per "auxiliar la religió", i que la seva arribada era la millor manera de garantir la consolidació del Montserrat "de tothom" balaguerià; un Montserrat que, si bé no era el que ell havia previst inicialment, en aquest moment, després de la intervenció del grup de Vic, era l'únic possible. En qualsevol cas però, en el que ens interessa insistir, és que ja fos per motius religiosos o liberals, per interessos econòmics o de mercat, o per raons científiques, entre d'altres, la propietat de la muntanya va ser disputada durant molts anys⁶ en paral·lel al seu procés de construcció simbòlica. Tenir present aquesta disputa al voltant de la propietat de la muntanya ens ajudarà a entendre la importància que Montserrat va tenir durant l'Exposició Universal de 1888 (just després de la cessió definitiva de 1886) i encara més després d'aquesta. I el que és més important per nosaltres, com aquesta disputa també va tenir conseqüències arquitectòniques –aviat tornarem sobre aquest tema.

L'HIGIENISME I LA CIÈNCIA

La descoberta de la muntanya i el paisatge va anar associada també a la descoberta de les seves qualitats beneficioses per a la salut i la higiene. Una de les conseqüències que va comportar aquesta descoberta va ser l'estudi de diferents llocs i espais, així com la seva classificació com a sans o malaltissos. En general, es considerava que l'ambient de la ciutat antiga, amb aigües brutes estancades, mal il·luminat, mal ventilat i amb una gran densitat era malaltís; i que en canvi, els ambient oberts, ben ventilats, l'alta muntanya, eren beneficiosos per a la salut. Van ser aquestes idees, entre d'altres, les que van impulsar l'eixample de Barcelona, i les que també van fer valorar d'una manera diferent el paisatge i el territori per la societat del segle XIX. "L'altura i la muntanya esdevenen, doncs, per al discurs mèdic, indrets positius que afavoreixen el cos i la ment d'unes persones que cada cop menys es consideren com a malaltes." (Roma, 2004:135) I en aquest context, no ens ha d'estranyar gens que un dels estudis més precoços al respecte va ser el que va publicar el metge Manuel Arnús l'any 1855 en el que establia una relació entre la pressió atmosfèrica i diferents malalties, com a conclusió d'alguns estudis realitzats per ell mateix a Montserrat i al Pirineu. De fet, Arnús va ser el responsable –i propietari- de l'establiment de banys termals "La Puda de Montserrat", situat al peu de la muntanya. I a la seva propaganda no deixava d'explicar les avantatges que tenia el seu emplaçament al permetre romeries i excursions a la Montserrat. (Arnús, 1855) És a dir, al permetre la combinació de la cura de la salut amb la cura de l'esperit. És ben interessant l'obsessió d'Arnús - ben present des de l'inici del llibre- per comparar els paratge on es construeix "La Puda" amb els paisatges de suïssa. (Arnús, 1855; Estrada, 1989; Roma, 2004) Tan aquesta voluntat d'assimilar-se a Suïssa (que com apunta Francesc Roma encertadament també era política) com la voluntat de vincular-se a Montserrat, es fan ben evidents en el dibuix de

6. De fet, el neguit al voltant de la propietat de la muntanya no va finalitzar fins ben entrat el segle XX, quan el règim dictatorial de Franco va crear el "Patronat de la Muntanya de Montserrat", integrat conjuntament per les màximes autoritats civils i les del monestir.



Fig. 9. Projecte de construcció d'un establiment de banys termals a "La Puda de Montserrat" de Josep Oriol Bernadet per a Manuel Arnús, 1855 (Biblioteca Nacional de Catalunya).



Al fons, idelitzada, s'hi pot veure representada la muntanya de Montserrat; i també els edificis del santuari-monestir.

Fig. 10. Portada de la "Història de La Puda de Montserrat, o sea, descripció topogràfica, química mèdica e històrica del establiment i de les aigües minero-medicinals de Olesa y Esparraguera en la Província de Barcelona" de Manuel Arnús, 1855 (Biblioteca Nacional de Catalunya).

Lorenzale de l'any 1846 del projecte de balneari ideat per l'arquitecte Josep Oriol Bernadet, deixeble de Cellés.

Els estudis d'Arnús van suposar, sens dubte, un bon al·licient afegit per als visitants de Montserrat, que també valoraven l'aspecte saludable –físicament parlant– de la seva estada al Santuari. Així, bastants anys més tard, el mateix Canibell es va fer ressò dels estudis d'Arnús detallant que

“según el referido doctor, la salubridad de esta célebre montaña es tal, que el promedio de vida, era en los monjes de 72 á 73 años; en los ermitaños, de 71 á 72 y en los legos pasaba de 69 años. Añade el referido doctor que en el año 1850 había en Monistrol muchos ancianos de más de 70 años, algunos de ellos marido y mujer, debiendo advertirse que Monistrol sólo contaba entonces unos 1.600 habitantes.” (Canibell, 1898)

Una atracció similar, tot i que no tan intensa, segurament degut a la seva menor popularitat, va ser la generada pel Santuari de Núria, que va ser destacat –juntament amb Montserrat– a la “Guia del bañista en Cataluña” del doctor Jimeno (Jimeno, 1894).⁷

És d'aquesta manera com el paisatge, i especialment Montserrat, va entrar a formar part de la “salut.” (Roma, 2004:138) I és que el Santuari de Montserrat, amb l'estada “tradicional” de tres dies gratuïta als “aposentos” (veure, per exemple, *El amigo del viajero...*) va esdevenir una tradició popular, però també burgesa, com ho demostra el fet que ràpidament alguns particulars van aixecar hotels, com l'Hotel Marcet o l'Hotel Masia de la Creu –traient partit, una vegada més, de la propietat desamortitzada de la muntanya. Aquesta valoració positiva de la salut que es podia aconseguir a les muntanyes, i encara més si aquestes tenien el valor afegit de santuaris i balnearis, va estar també estretament lligada a la construcció simbòlica de la muntanya i al naixement de l'excursionisme. I, per tant, no va ser en absolut una activitat exclusiva de malalts, sinó un pensament que també va arrelar en l'imaginari catalanista; ja que qualsevol d'aquestes activitats, alhora que millorava la salut, apropava a la “terra”, i per tant a la pàtria. D'aquesta manera, l'excursionisme i la valoració de les muntanyes va esdevenir també una moda entre els joves, ja que “la gent creia que com més educats i forts fossin els catalans, millor podria ser la nostra nació. I l'esport i la vida a l'aire lliure eren bons mitjans per aconseguir aquests objectius, especialment entre els joves.” (Roma, 2004:142)

La apropiació higienista de la muntanya per part de la societat del segle XIX va néixer conjuntament amb l'esperit científic que era propi de l'excursionisme –ja ens hem referit al fet que aquests primers excursionistes es dedicaven més a fer estudis que no pas a fer llargues caminades. D'aquesta manera, i “en un segon moment, aquest corrent artístic [La Renaixença], que va estar vinculat al naixement del paisatge, va cristal·litzar a Catalunya en un moviment científic, especialment a través de les feines dels excursionistes.” (Roma, 2004:139) Un moviment científic que es va concretar en un inventari exhaustiu del territori que es va concretar en els primers intents per crear una cartografia nacional –el mediador fonamental per a la creació d'una veritable consciència territorial nacional– sobre la que es

7. Sobre les relacions, gens casuals, entre l'arquitectura de Núria i la de Montserrat en parlarem més endavant.

pogué fonamentar la posterior conversió de la cultura del catalanisme en un nacionalisme català. (Nogué, 1994) I és que com Font i Sagué ja indicava l'any 1908, el vincle de la ciència amb el món polític catalanista era un fet molt important.

Però no evident, ja que com ha estudiat acuradament Francesc Roma, si bé és fàcil reconèixer aquesta estreta relació entre excursionisme i ciència, no és tan fàcil destriar-la. I potser per aquest mateix motiu, la ciència que es va desenvolupar dintre de les associacions excursionistes -convertides en unes entitats òptimes per realitzar estudis de camp- poques vegades anava més enllà del nivell d'aficionat. Tot i així, el que aquí ens interessa ressaltar pel nostre interès, és l'estret lligam que hi havia entre el descobriment del paisatge que propiciava l'excursionisme, el goig estètic de la seva contemplació, i el seu estudi científic; i com la descoberta d'ambdós es va realitzar conjuntament durant la segona meitat del segle XIX.

No cal dir que Montserrat va esdevenir ràpidament i des de diferents punts de vista un dels objectes d'estudi predilectes; fet que va obligar a reaccionar a l'Església, ja que tot sovint el naixent ateisme científic va qüestionar la visió religiosa del món. Així, per exemple, l'any 1881 un cronista va escriure referint-se al característic fenomen de la boira montserratina, que “si los ultramontanos no estuvieran reñidos con las ciencias sabrían estas y otras cosas, y no atribuirían á milagro cosas muy sencillas y naturales.” (*La Vanguardia*, 21/10/1881:7) Davant d'aquest tipus d'afirmació, alguns clergues van optar per intentar conciliar ciència i religió; i “emprengueren els camins que els duïen a la muntanya a la recerca de nous coneixements.” (Roma, 2004:75) La iniciativa eclesiàstica d'estudiar la natura tenia el seu suport en la crida feta pel papa Lleó XIII, “en la seva encíclica *Inmortale Dei* de 1880, [en la que el Papa] veu el coneixement de les criatures com a saludable i fins necessari per a la fe i, seguint l'exemple de sant Tomàs, recomana la pràctica de les ciències naturals.” (Roma, 2004:78) Així, seguint les recomanacions papals l'abril de 1880 es funda a Barcelona l' *Acadèmia Tomista*, defensora i propagadora d'aquest tomisme rehabilitat fomentat per Lleó XIII i que a Catalunya va ser impulsat pel bisbe Torras i Bages, i que va ser fonamental en la construcció de la visió de la natura en què va treballar l'església catalana durant els últims anys del segle XIX. Aquest fet serveix per explicar que entre les raons que van empènyer

“la clerecia envers l'excursionisme —que van des de la coincidència d'objectius fins a un intent de recatolitzar una societat cada cop més secularitzada, sobretot d'ençà dels processos de desamortització del segle XIX i l'extensió dels pensaments de caire anarquista-, la més important fou la seva claríssima oposició a l'extensió de les idees evolucionistes, fonamentalment el darwinisme, doctrina que topava amb l'explicació bíblica de l'origen de l'univers. Aquesta és una topada que no es pot desconèixer i que va ajudar, com qualsevol crítica, al creixement del coneixement científic, tot i que en certs aspectes pugui semblar que li era un fre.” (Roma, 2004:76)

En aquest sentit, el grup de Vic, a través de la “Veu de Montserrat”, també atacava el darwinisme i era afí al pensament tomista, que -com havia dit Torras i Bages- considerava la natura, i concretament en la muntanya, com un temple resultat de la creació divina, com la manifestació de la voluntat divina i



Fig. 12. Una mostra dels nombrosos àlbums de postals editats des de finals del segle XIX (Col·lecció Garcia Fuentes).

Juntament amb les guies, i l'ingent nombre de postals, els àlbums van contribuir a consolidar els valors de la singular natura montserratina més enllà dels aspectes religiosos.



Fig. 11. "Guillaume de Humboldt et l'Espagne. Goethe et l'Espagne" d'Arturo Farinelli, 1898.

El primer estudi que es va ocupar de les relacions entre Humboldt, Goethe i Montserrat, que va ser difòs ràpidament entre la societat catalana; tal i com ho evidencia, per exemple, la cita de Humboldt i Goethe que inclou Canibell a la seva guia.

de la omnipotència de Déu. Però més enllà de les seves motivacions que van empènyer a una part de l'Església catalana a la realització d'aquests estudis "científics", el que ens interessa remarcar és el que el religiós va ser un sector social molt important dins la història de l'excursionisme català. Només cal que pensem en la coneguda activitat excursionista de Verdaguer, i el seu paper cabdal en la construcció cultural moderna del paisatge català. I és que "és cert que [els membres de l'Església] tenien un interès molt clar per evitar una ciència totalment laica, però no ho és menys que formaven part d'una tradició religiosa que havia estat capaç de representar-se el massís de Montserrat en termes de bellesa estètica i d'investigar-lo científicament." (Roma, 2004:78) –tornarem sobre aquest aspecte més endavant.

LA CONSOLIDACIÓ DEL 'MONTSERRAT DE TOTHOM'

Tot aquest procés de construcció de la muntanya de Montserrat el podem resseguir sobre les guies del monestir i la muntanya que s'editen durant el segle XIX i el segle XX, que són veritables "manuals d'artrealització", en expressió d'Alain Roger (1997:128) que van ensenyar als contemporanis que visitaven Montserrat a mirar el paisatge. Les guies no feien més que educar la mirada del lector i fer-lo descobrir allò que descrivien. Resulta interessant comprovar com les primeres guies tan sols parlen del monestir, descrivint la seqüència d'espais i objectes importants i la seva història; i com en aquestes guies més antigues els comentaris respecte la muntanya són més aviat escassos, alhora que habitualment consideren el massís –metafòricament– com el tron de la imatge que s'hi venera –tal i com mostren els gravats antics. El primer canvi de tendència el trobem després de les festes l'any 1880, en que es reediten les poques guies existents fins aleshores (per exemple les de Balaguer, Cornet i Mas, Martí i Cantó, Muntadas, Fors, i també alguns "Compendis" piadosos anònims) i n'apareixen de noves que, o bé tenen un caràcter religiós força marcat, o bé incorporen els primers comentaris i referències científiques. Durant els últims vint anys del segle XIX és tal la proliferació d'obres sobre Montserrat que la nova producció d'aquests anys gairebé duplica la quantitat de monografies editades des del inici del segle fins l'any 1880. Aquesta tensió entre el caràcter religiós i el caràcter científic es pot copsar especialment durant aquests anys, ja que durant els primers anys del segle XX, es farà un esforç des de la "Revista Montserratina" –editada pel mateix monestir– per evitar l'enfrontament de les dues posicions tot oferint una visió científica que intentava ser coherent amb els pensament eclesiàstic. Un bon indicador de la riquesa i la complexitat que la bibliografia montserratina planteja al tombant de segle va ser la publicació, l'any 1899 del "Primer assaig de bibliografia montserratina" d'Antoni Bulbena; dedicat en exclusiva a inventariar totes les obres referents o amb referències a Montserrat.

Però és també a través d'aquestes guies que podem copsar la influència que les idees humboldtians van tenir durant aquest procés de construcció de la muntanya. Sens dubte, com tindrem ocasió d'estudiar amb més profunditat en el proper capítol, la influència del text de l'alemany va ser especialment important en aquest anys, ja que per exemple, el trobem citat a la popular guia de l'anarquista Canibell (1898); i és també el tema central de la monografia d'Arturo Farinelli (1898) "Guillem de Humboldt y lo Montserrat", entre d'altres.

En tot cas, el que ens interessa de tot aquest procés de construcció simbòlica de la muntanya de Montserrat és posar en evidència com la descoberta de la muntanya i la seva construcció cultural

de fi de segle va ser possible gràcies a la superposició d'una multiplicitat d'interpretacions -sovint contradictòries entre elles. Així, malgrat que hem simplificat aquesta multiplicitat en una aproximació general centrada especialment en la dialèctica entre dos posicionaments (els que van defensar la visió religiosa i els que van defensar la muntanya turística) s'ha demostrat com el procés va ser molt més ric, complex i contradictori. Grups de caràcters molt diferents van construir, molts d'ells simultàniament, diferents aproximacions religioses, liberals, científiques o artístiques –entre d'altres- a la singular muntanya. Tot mostrant el caràcter “babèlic” de la construcció montserratina, i evidenciant alhora el seus límits i contradiccions. Un “babelisme” que va ser degut en bona part al posicionament equidistant de la comunitat monàstica, gràcies al qual tota aquesta diversitat de grups socials i culturals –tant les elits com les classes populars- sentissin Montserrat com quelcom propi. I així, d'alguna manera podríem arribar a entendre aquest procés de “babelisme montserratí” com la veritable materialització del “Montserrat de tothom” balaguerià, fet possible a través de la difusió –conscientment per uns pocs i inconscientment per a la majoria- del “Montserrat interior” goethià que està implícit darrera de cada una de les múltiples apropiacions de la muntanya a les que hem fet referència –i que també hi va ser-hi present darrera de les que tot seguit ens ocuparem. I d'aquesta manera, i a diferència de Ripoll, que no posseïa aquesta riquesa d'interpretacions i que va tenir una apropiació popular més complicada, es va consolidar un veritable Montserrat “babèlic”, alhora culte i popular, de les elits i del poble, religiós i profà, públic i privat; de tothom.

IX

L'Exposició Universal de 1888

El panorama, l'escenografia i el cinema

La construcció simbòlica de la muntanya (II) Els altres mediadors

“Me dices que en Dios sólo se puede creer, y yo te aseguro que aprecio mucho el mirar”

J. W. Goethe

No cal insistir massa en la gran capacitat que posseeixen les imatges com agents formadors de la mirada sobre el paisatge; és a dir, com a exemples que ens ensenyen a veure, interpretar i valorar el paisatge. El tema ha estat àmpliament per diversos autors (com per exemple Nogué, 1994; Berque, 1995; Roger, 1997; o Roma, 2004). Ni tampoc és necessari destacar l'important paper que van jugar les exposicions universals del segle XIX en la difusió del pensament i l'arquitectura del seu temps a través de la popularització i divulgació d'imatges impactants; fins al punt de convertir-se en esdeveniments fonamentals per al seu desenvolupament. Així, l'arquitectura de festival –de llarga tradició prèvia a les grans exposicions universals- va ser dissenyada per persuadir i convèncer, per que “els festivals i els espectacles van ser ideats per les classes dirigents per magnificar i glorificar el seu poder” i amb aquest objectiu “totes les arts van ser mobilitzades al [seu] servei [...]” (Bonnemasion – Macy, 2008:1-2).

Les grans exposicions universals de finals del segle XIX i els festivals que s'hi associaven van constituir uns importantíssim aparadors al món que permetien comprar i vendre, establir contactes, però també construir nacions i definir identitats. I, en aquest context, el cas de l'Exposició Universal de Barcelona de l'any 1888 no va ser pas diferent, ja que va tenir un paper força important en el procés de construcció simbòlica de la Catalunya moderna. Només cal fer una ullada als recorreguts oficials que proposaven les guies oficials per adonar-se de la importància simbòlica dels elements que encadenaven. Si bé tot aquest procés ja ha estat estudiat (Guàrdia-GarciaEspuche-Monclús-Oyon, 1988:131-178) i s'ha destacat, per exemple, la importància del monument a Colom (Lahuerta, 1990:103-105), un dels edificis que hauria de ser inclòs en aquest recorregut, i que ha passat força desapercebut, va ser el “Panorama de Montserrat”; que va estar situat tot just al costat del centre neuràlgic de l'Exposició -el Palau de Belles Arts. Una possible explicació de que aquest panorama hagi estat ignorat en les poques referències existents probablement és que aquests sovint es consideren

poca cosa més que una vulgar *atracció*; un barracot que, en el cas del panorama de Montserrat de l'Exposició Universal de 1888 estava situat al costat de del globus aerostàtic i de la muntanya russa, entre d'altres atraccions populars. Però malgrat aquesta poca atenció, aquest modest edifici és de gran interès per a la construcció del Montserrat modern si l'interpretem adequadament. Tant, que la seva arquitectura va esdevenir, segurament de manera inconscient, el model arquitectònic que es va utilitzar per a la seva construcció.

ELS PANORAMES

Efectivament, unes de les construccions més característiques de fires internacionals i d'exposicions universals van ser els panorames; i, encara que avui –incomprensiblement- siguin molt poc coneguts, van esdevenir molt importants en la construcció dels imaginaris del segle XIX justament per la seva potència visual i per l'intens impacte que produïen sobre els sentits d'aquells que els visitaven. De fet, la paraula *panorama*, nom derivat artificialment del grec i composta de *pan* [tot] i *horama* [vista], que és tan habitual avui dia, té el seu origen en el naixement d'aquests panorames que s'exhibien a les exposicions universals. Però abans de continuar analitzant en concret el panorama de Montserrat a l'Exposició de 1888, és convenient subratllar el paral·lelisme que es pot establir entre els mecanismes arquitectònics del panorama i del cambril. Així, com veurem, el panorama intentarà el simulacre d'un viatge en el temps i en l'espai, habitualment un viatge a un altre lloc existent, però també al passat, i fins i tot al futur; el cambril, en canvi, ja ho hem vist, es pot entendre com un simulacre de viatge transcendental al món de la imatge que s'hi venera. I d'aquesta manera, sota aquesta mirada comparada, els mecanismes arquitectònics utilitzats pel panorama i pel cambril permeten establir un paral·lelisme interessant que permet complementar les seves explicacions. Més endavant, quan repreguem l'anàlisi de les obres de finalització del cambril, tornarem a insistir en aquest paral·lelisme.

El panorama va ser inventat –o més ben dit patentat- per l'anglès Robert Barker l'any 1787. Consistia en una pintura sobre una tela de grans dimensions que representava un vista de 360 graus, de manera que els seus extrems podien ajuntar-se formant un cercle. La tela era exposada en un edifici construït expressament per aquesta finalitat, de manera que l'efecte d'embolcall de la tela –que podia arribar a fer 15 metres d'altura- produïa sobre l'espectador una sensació intensa d'aclapament, de viatjar a una altre espai. Sensació que encara s'intensificava més mitjançant la seva precisa il·luminació, realitzada mitjançant uns lluerns ocultes que reflectien la llum contra la tela, insufflant-li per aquest mecanisme una llum pròpia que provocava una sensació de realitat encara més intensa sobre la imatge representada en ella. Una sensació de realisme que es reforçava en la manera en que es visitava el panorama: donat que el panorama era una pintura circular, de tres-cents seixanta graus, l'accés es realitzava per un passadís inferior situat al nivell d'accés, i un cop arribat al centre de la circumferència, una escala pujava fins a la plataforma circular central –un “observatori”- on es podia contemplar el panorama –la gran tela pintada i de dimensions aclaparadores- des d'una cota elevada.¹ D'aquesta

1. Aquest és l'esquema més senzill, ja que, com veurem, el panorama com a edifici i com a artefacte va arribar a assolir un grau força elevat de complexitat (sobre aquest tema veure qualsevol referència de la bibliografia precisada).

manera, entre aquest “observatori” i la gran pintura es produïa una separació, un espai: un “abisme”, en definitiva; que era conegut amb el nom de “fals terreny”, ja que habitualment representava rocalla, boira, o obstacles visuals i topogràfics equivalents. (Argullol, 1983; Oettermann, 1997; Comment, 1999) I, pel que fa a la temàtica de les escenes que s’hi representaven, les

“[...] representacions de figures mítiques i al·legòriques [de la pintura convencional] que només podien ser desxifrades per espectadors educats van deixar pas a paisatges ciutadans amb un gran realisme, recognoscibles per tossuts homes de negocis i també per propietaris. I les escenes d’històries bíbliques o d’Església van ser reemplaçades per fets polítics recents, com batalles o llocs, que poguessin ser d’interès per a un lector de diaris mig. En tant que estil o tècnica d’aquestes pintures, tenien la necessitat de ser realistes.” (Oettermann, 1997:32)

Ara bé, que els panorames s’adrecessin a amplis i diversos sectors socials no vol dir que el tema escollit fos banal. En el primer panorama, per exemple, Baker va mostrar als britànics una visió de Londres des del terrat d’una moderna factoria. La fàbrica moderna, la indústria, servia de mirador de la capital en plena transformació del naixent imperi. La imatge no pot ser més poètica, apassionada i intencionada. I quelcom semblant va succeir amb els panorames que van proliferar ràpidament arreu d’Europa. Així, en els primers panorames francesos es van representar Notre Dame i el Louvre vist des dels jardins de les *Tuileries*, que abans només era accessible pels nobles. Els alemanys, en canvi, acostumaven a representar visions d’una Roma idealitzada des de la muntanya de l’Aventino, que simbolitzava la fascinació per l’Itàlia, i que semblava tenir alguna cosa a veure amb la falta d’unitat i de consciència nacional alemanya. I aquest són tan sols uns pocs exemples. Però més que afegir-ne més, és important notar que les representacions –que, com veurem, no eren fotogràfiques sinó pintades per escenògrafs- sovint tenien un grau elevat d’idealització. En el cas de la representació de ciutats, per exemple, es podien arribar a aprofitar panorames d’una ciutat per una altra simplement esborrant els elements singulars d’una substituint-los pels de l’altre; és a dir, que de vegades el panorama podia arribar a ser més aviat “una caricatura del lloc pintat que un retrat.” (Oettermann, 1997:26) Des d’aquest punt de vista –tindrem ocasió de referir-nos-hi amb més profunditat- els panorames van esdevenir fonamentals en la construcció i popularització de les identitats nacionals de bona part dels països d’Europa. (Oettermann, 1997; Comment, 1999)

Es prou coneguda la importància de la força de la imatge visual per construir la memòria (Halbwachs, 1968, 2004; Candau, 1996), molt més que la de les paraules o la de la literatura; i la seva potència com a instructor de masses es prou evident i ja ha estat assenyalada (Benjamin, 2004; Oettermann, 1997) I, si la temàtica dels primers panorames era clarament intencionada, el punt de vista tampoc ho era menys: la visió aèria i singular reflectia amb claredat les ànsies de llibertat de la naixent burgesia moderna i de la cada vegada major classe obrera. No és casual doncs que el panorama, el descobriment de l’horitzó i els primers viatges en globus tinguessin lloc més o menys al mateix temps. Tot ells simbolitzaven, com el mateix Víctor Hugo va descriure, un símbol

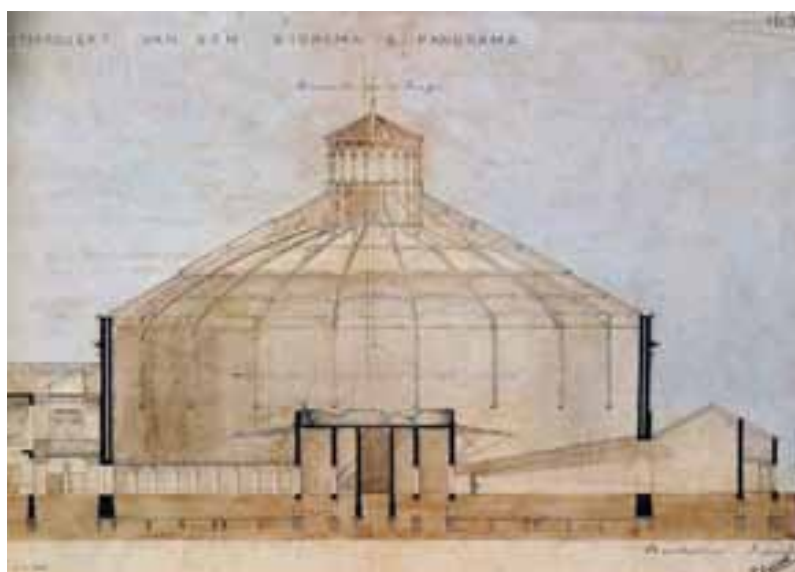


Fig. 2. Projecte per a un panorama de Jakob Gosschalk (Comment, 1999:163); i desenvolupament del panorama de Regent's Park de Richard Morris, c. 1839 (Comment, 1999:212-213).





Fig. 1. Panorama d'Edinburg de Robert Baker, 1792. City Arts Centre of Edinburgh.

de la llibertat de la classe mitja.² “El que els *montgolfiers*³ simbolitzaven, i el que els panorames expressaven, era la frescor de l’habilitat adquirida per la burgesia per “veure les coses des d’un nou angle”, totes dues amb un sentit literal i metafòric.” (Oettermann, 1997:20) I és que l’invent del *montgolfier* va ser entès com el triomf de l’habilitat i la l’enginy de la classe mitja; i va representar, si bé només en sentit difús, un símbol de les aspiracions polítiques i les demandes de la burgesia europea. I si el globus va alliberar el pes del moviment terrestre i va descobrir l’espai sense límits ni barreres, també va propiciar el redescobriment de l’horitzó i d’un nou punt de visió enlairat. Aquest fet, juntament amb altres avenços tècnics que van aparèixer amb la revolució industrial, va exercir una influència decisiva en l’art. Així, si “els *montgolfiers* van ser vistos com el *transport sense límits*, el panorama va ser descrit com la *pintura sense marcs*”. (Oettermann, 1997:15)

Aquest canvi de punt de vista es fa evident en la tècnica que es feia servir per dibuixar les representacions del panorama, ja que la pintura circular no permet dibuixar segons les lleis de la perspectiva central, és a dir amb fugues. En el seu lloc, cal dibuixar mitjançant plans paral·lels, perpendiculars al punt de vista –és a dir, mitjançant allò que anomenem alçats– aconseguint d’aquesta manera la continuïtat necessària per tancar els tres-cents seixanta graus –o el que és el mateix, per construir l’horitzó. I aconseguint la profunditat mitjançant la diferència d’escala entre els diferents plans, que queden separats per un espai o abisme –que no és més que una repetició representada *n* vegades de l’abisme des d’on els mateixos visitants admiren la tela pintada. Aquest fet és molt important, ja que representa una democratització del punt de vista: si a la perspectiva central només hi ha un punt que permet veure la perspectiva sense distorsió –el que acostumava a estar reservat a

2. En aquest sentit, és interessant subratllar també el paral·lelisme que es pot establir entre el panorama i el panòptic, de mecanismes similars i inventat en el mateix moment històric, però amb objectius totalment diferents. D’aquesta manera, i a diferència del panorama, el panòptic s’entenia com a un instrument de control i de reeducació de la població delinqüent. Un paral·lelisme il·luminador, ja que el panorama també va ser utilitzar amb freqüència com a un instrument d’educació i de control –lúdic, és clar, i mai penitenciari; però control al cap i a la fi. (sobre aquest tema veure, entre d’altres, Oettermann, 1997; Comment, 1999)

3. Els *montgolfiers* són els primers globus aeroestàtics (1782-1783) que van ser inventats i construïts pels germans Josep-Michel i Jacques-Étienne Montgolfier.

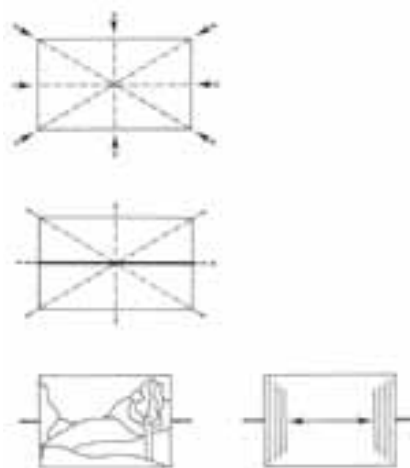


Fig. 3. "Viatger mirant sobre el mar de boira", de Caspar David Friedrich, 1818; i esquema perspectives panoràmiques (Oetterman, XXX).



Fig. 4. Projectió del Panorama de Palermo, 1808 (?) de Karl Friedrich Schinkel (Comment, 1999:52); i XXX

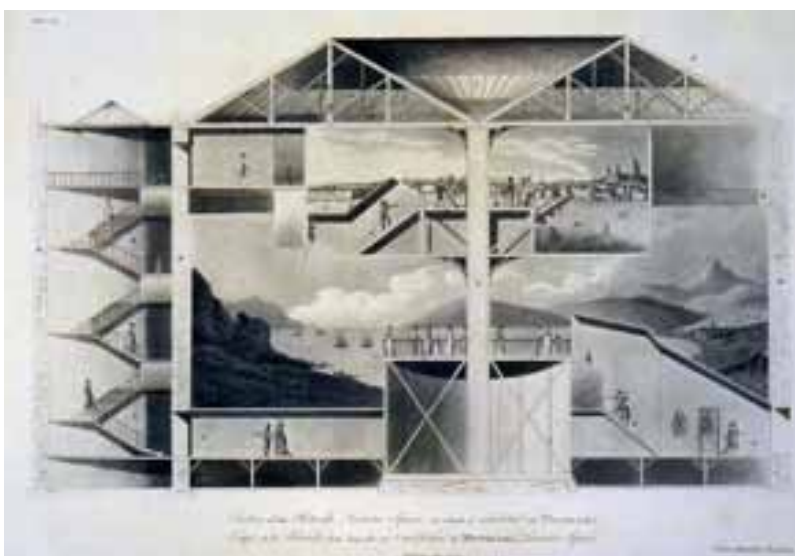


Fig. 5. Secció per la rotonda del Panorama de Leicester Square, dibuixada per Robert Mitchell (Comment, 1999:161); i Guia d'un panorama que reproduïa la volta al món en l'Exposició Universal de París de 1900 (Col·lecció Enric Granell).

la persona més important; al rei, per exemple- al panorama, en canvi, un grup nombrós de persones poden gaudir alhora d'una perspectiva perfecta. Al panorama no hi ha un punt de vista privilegiat; al representar plans perpendiculars al punt de vista, alçats, hi ha infinits punts de fuga sobre la línia de l'horitzó; i per tant, tots els espectadors tenen garantida la millor visió fins i tot durant el seu moviment sobre la plataforma observatori. És per això que el panorama es considera com una primera democratització de l'art. (Oettermann, 1997; Benjamin, 2004)

UN “MASS MEDIUM” MODERN: LA DIVULGACIÓ D'UNA MANERA DE MIRAR

Efectivament, el panorama va ser una de les conseqüències d'una manera de veure el món: d'un nou punt de vista. I en aquest context, el panorama no és un invent aïllat, sinó que té una relació directa amb altres invencions contemporànies com el panòptic o els estudis de producció de les primeres fàbriques angleses, el daguerrotip –la fotografia-, el jardí paisatgista, la pintura de paisatge, o –encara que posterior al seu invent- l'òpera wagneriana. En definitiva, té relació amb la recerca romàntica de l'obra d'art total, de l'art sublim per excel·lència: la cinematografia. (Recht, 1989)

L'antecedent fonamental d'aquesta revolució visual el trobem una vegada més en el romàntisme i el canvi que aquest va produir en la manera de mirar el món; i per tant de relacionar-se amb ell. El panorama no va fer res més que expressar, representar, i sobretot *ensenyar –instruir-* la nova mirada que els romàntics proposaven per relacionar-se amb el món. Aquesta nova mirada sobre el paisatge és la que trobem clarament representada a l'arxiconegut *Viatger mirant sobre un mar de boira* que Caspar David Friedrich va pintar l'any 1818 i que permet establir una interessant paral·lelisme amb la representació dels panorames. (Oettermann, 1997) Com en moltes de les pintures de Friedrich, el *viatger mirant sobre el mar de boira* inclou una figura d'esquena que contempla el paisatge. És a dir, ens mostra simultàniament un panorama i a el seu visitant. La figura està dreta sobre una penya, com si aquesta fos una plataforma –o potser un observatori?-, mirant al panorama de cims muntanyosos. I l'observatori i el paisatge –el panorama- de l'entorn són separats per la boira, que té el seu equivalent en el fals terreny del panorama. Aquesta separació està subratllada per dos tipus contradictoris de llum: la figura perduda en la contemplació del paisatge sembla clarament delimitada i il·luminada realísticament (malgrat que no projecta cap ombra), mentre el paisatge mateix és idealitzat i transfigurat per una llum suau i més difusa. D'aquesta manera Friedrich crea la impressió que el fons mateix radia la llum que il·lumina la pintura sencera. Una radiació que correspon exactament a la llum principal del panorama, on tota la llum entra a través de les lluernes i es reflexa sobre els murs, de manera que sembla que emana del paisatge pintat.

Si ens hi fixem bé, a la pintura de Friedrich, la línia baixa de l'horitzó juntament amb l'arc de roques emergent on la figura està dreta incrementen la impressió que aquesta està rodejada per una superfície corba i pintada; com si d'un panorama es tractés. De fet, com subratlla molt encertadament Oettermann, moltes pintures de Friedrich semblen demanar estendre's en una pintura adjacent, o ,més radicalment, més allà del marc. Aquesta és la tesi d'Oettermann (1997:46-47), que mitjançant la comparació amb Friedrich intenta donar suport al seu argument de que el panorama no va ser una curiosa aberració del món de l'art, sinó una resposta, potser extrema, a un problema que preocupava

als artistes de tota Europa, que era el de intentar trobar noves formes de pintura i alhora definir una nova manera de mirar. Així, el panorama va ser simplement la solució més radical –i al mateix temps la més limitada- de les propostes que intentaven conduir a noves formes i noves maneres de mirar.⁴

Tot i que, evidentment, el quadre de Fiedrich no és un panorama. Però serveix per il·lustrar perfectament la visió de la natura i del paisatge que van popularitzar els panorames, i que no és res més que la popularització de l'experiència d'apropiació visual de la natura que dels romàntics en la que hem insistit en el moment d'estudiar la lectura humboldtiana de Montserrat. És convenient en aquest sentit recordar l'interès de Goethe per la pintura i la importància que tenia per ell el dibuix del paisatge –que va practicar durant tota la seva vida- i que sens dubte està relacionat amb la capacitat que posseeix el dibuix per modelar o construir la mirada. (Roger, 2007:17-21) “El verdadero mediador es el arte” arribarà a escriure Goethe (Arnaldo, 2008:16) D'aquí que l'escriptor alemany també encunyés els conceptes de “judici contemplatiu” i “coneixement contemplatiu” (Arnaldo, 2008:16) que tant tenen a veure amb la lectura montserratina de Whilhem von Humboldt que hem comentat: és la contemplació del paisatge el que ens pot ajudar a conèixer la nostra espiritualitat.

El panorama, doncs –l'edifici, el dispositiu arquitectònic- va esdevenir un artefacte que ensenyava a veure els panorames naturals o construïts; per que, com he comentat fa un moment, la paraula *panorama* va inventar-se juntament amb la invenció de l'artefacte. D'aquesta manera, el panorama es va consolidar ràpidament en un mena de mirador artificial que permetia experimentar la sensació de l'horitzó. Una relació amb l'horitzó, amb “l'obrir” o “ampliar l'horitzó” (frase que neix amb el “Grand Tour” i el viatge) que tenia lloc al mirador i que servia per posar en relació la persona i el paisatge mitjançant la seva contemplació. Una experiència que es va iniciar amb les ascensions als campanars de les esglésies i a les torres dels castells que el “Grand Tour” i els primers viatges moderns van començar a popularitzar –en tots ells podem veure sobre els murs de pedra un munt de *graffiti* que ens mostren el nom d'una quantitat innumerable de turistes, com per exemple Wagner, Herder, Voltaire, Goethe, entre tants d'altres; també anònims. I al segle XIX els panorames no van fer res més que popularització massivament aquesta passió mitjançant

“centenars de plataformes d'observació –miradors- [que] van ser construïts per tot Europa i en altres parts del món especialment durant l'última tercera part del segle XIX sense cap altra funció que la de servir de miradors. Com per exemple la Torre Eiffel, que es una de les més conegudes, o l'Estàtua de la Llibertat, que també va ser construïda tan per mirar com per ser vista.” (Oettermann, 1997:11)⁵

No cal dir que els panorames constitueixen un cas d'estudi riquíssim –i, com ja podem intuir, també molt complex- de la cultura i la societat del segle XIX. Convé recordar en aquest sentit com l'excursionisme també coincideix amb el panorama en el descobriment de l'horitzó i en la construcció de discursos nacionals, i com aquest també va ser un dels hereus –juntament amb el turisme- dels

4. Respecte la suposada intenció de Fiedrich de pintar un panorama, segons Oetterman, quan Friedrich el va descobrir, segurament estava massa institucionalitzat per oferir-li un camí viable. I “per això potser va abandonar la idea de pintar-ne un.” (Oettermann, 1997:47)

5. Sobre les exposicions universals, veure Bonnemaison-Macy 2008.

“Gran Tour” del segle XVIII. I és que, quan els viatges, les torres i els miradors no van ser suficient per satisfer l’ànima d’obrir o descobrir horitzons, es van començar a escalar muntanyes. De fet, fixem-nos que molts panorames representaven muntanyes, i que –com tindrem ocasió de reflexionar amb més profunditat- és al llarg del segle XIX quan es va elaborar la imatge i l’imaginari moderns de la muntanya. Però ara el que ens interessa subratllar és una de les qualitats més singulars del panorames per les conseqüències arquitectòniques que se’n derivaran: la seva espectacularitat i la potència que aquest com a artefacte tenia sobre els sentits per provocar sensacions intenses a una gran massa de visitants. Per aconseguir aquesta espectacularitat –ja ho hem vist- “el panorama imitava l’experiència del viatge a una gran varietat de llocs exòtics [...] Innombrables articles de diari citaven les sensacions d’entusiàstics espectadors que eren transportats a llocs distants “en un obrir i tancar d’ulls” i “com si fos un somni”. (Oettermann, 1997:21) Una missió que ja hem explicat però que convé recordar, per que va ser per aquest motiu que el panorama va esdevenir tan popular durant el segle XIX: per que va ser capaç de reproduir –i abaratir- amb un grau de realitat molt intens les sensacions i les vivències dels viatges, però sense els seus inconvenients i sobretot sense la seva gran despesa econòmica. Així, si

“la versión menor del grand tour, la excursión pintoresca promovida por Gilpin –que permite ampliar socialmente la experiencia del arte de viajar, al comprimirla en el tiempo [...] y en el espacio [...]– consolida la vacación y la actividad del turista como un momento culminante de la estética pintoresca dedicado a la contemplación y comprensión de los accidentes naturales y los elementos construidos como un todo articulado [...]” (Ábalos 2008b:27)

El panorama, en canvi, és capaç de construir en un edifici un artefacte que pot condensar aquesta experiència creant la il·lusió de viatjar en el temps, d’alterar-lo; com si fos la materialització d’una de les màquines fantàstiques de Jules Verne que permetien viatjar en el temps o recórrer el món des d’un lloc segur. (Oettermann, 1997; Comment, 1999; Benjamin, 2004) Aquesta singularitat del panorama encara és més exagerada quan es fa complex i juxtaposa diversos escenaris, intensificant fins a límits increïbles la sensació de viatjar en el temps i l’espai; construïnt o reproduïnt per aquest sistema la vivència del viatge, del grand tour, o de la peregrinació (tornarem a insistir més endavant en aquesta qüestió i la seva relació amb el pintoresc).

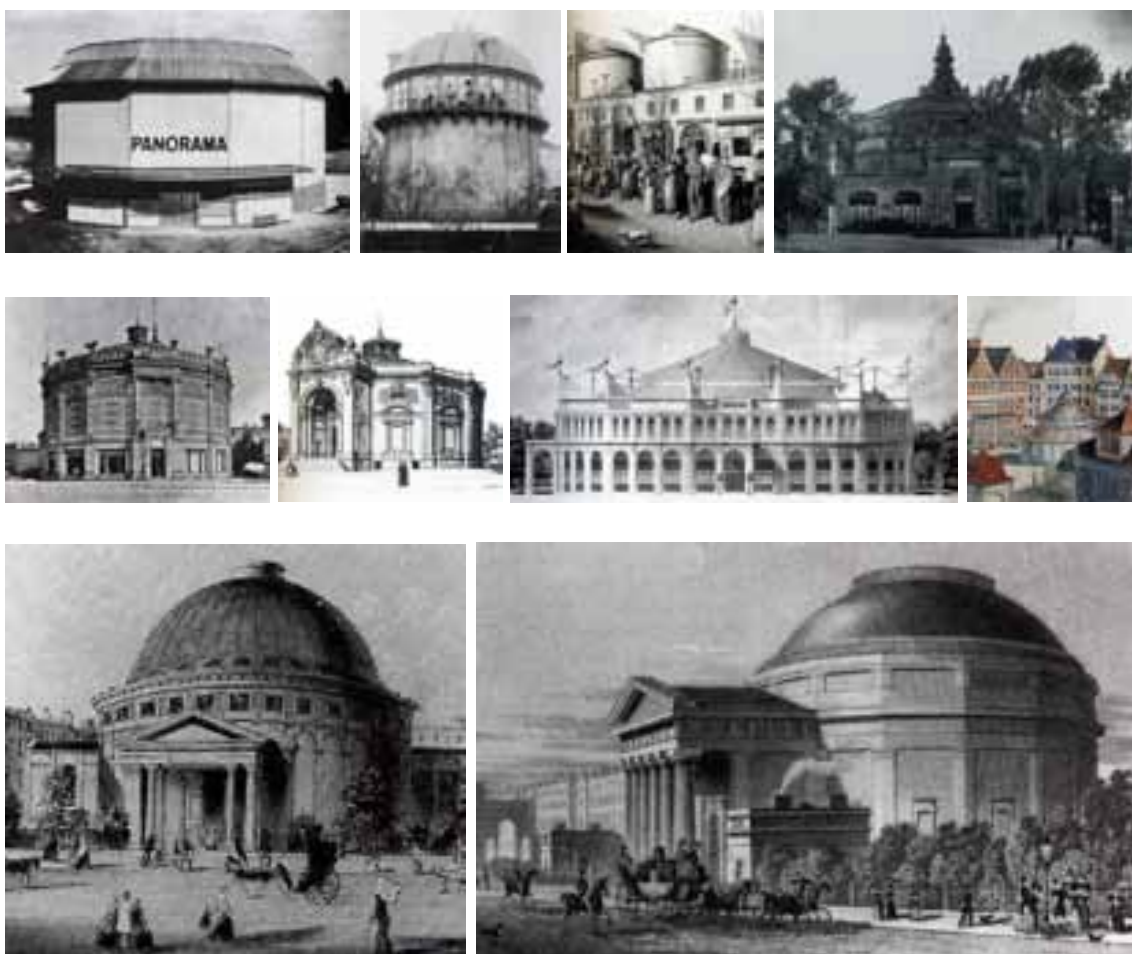
D’aquesta manera, podem concloure que

“el panorama és l’art de la revolució industrial. Van ser les masses atestades de les fàbriques urbanes de finals del segle divuit les que van permetre el desenvolupament del panorama des d’una forma d’art experimental a un medi de masses; van ser les seves entrades les que van finançar la creació de nous panorames. [D’aquesta manera,] per primera vegada l’art i els artistes van trobar el seu mecenes a les masses. I el panorama, a la seva vegada, va ser la primera forma d’art que intentava satisfer les necessitats visuals i els desitjos de ciutadans anònims, tant en els temes que representava com en la manera en que eren presentats.” (Oettermann, 1997:45)



Fig. 6. Diferents imatges del procés de construcció d'un panorama (Comment, 1999; Oettermann, 1997).

Fig. 7. Diferents imatges exteriors de panorames, des de simples barracots instal·lats en parcs, fins a les elaboracions arquitectòniques més cultes (Comment, 1999; Oettermann, 1997).



Així doncs, el panorama va representar veritablement el primer “medi de masses” (*mass medium*) visual. I en aquest sentit és interessant destacar la ràpida difusió que va tenir arreu d'Europa, demostrant la intensa relació que va existir durant els segles XVIII i XIX entre els diferents estats o nacions; i fent palès el complex sistema de vasos comunicants i no de recintes estancs que constitueix el pensament europeu d'aquell temps. (Recht, 1989; Oettermann, 1997; Comment, 1999)

L'ARQUITECTURA DEL PANORAMA

El panorama va ser doncs un instrument potent i massiu en l'educació de la mirada de les masses: dirigia la mirada -ensenyava a mirar. I, com acabem de proposar, podríem arribar a dir que el panorama va representar una mena de materialització d'una de les màquines fantàstiques de Jules Verne que permetien el viatge en el temps i en l'espai.

Tenint en compte la gran difusió i popularitat que van assolir els panorames durant tot el segle XIX és important que ens interessem també per la seva construcció i la seva arquitectura, intentant esbrinar si van exercir alguna influència en el desenvolupament de l'arquitectura contemporània o bé en els arquitectes que van visitar algun dels centenars de panorames que es van aixecar arreu d'Europa; edificis que sovint eren efímers, ja que es traslladaven d'una ciutat a una altra gràcies a la seva lucrativa espectacularitat. Alguns autors han intentat establir diverses teories sobre l'origen dels panorames. Uns afirmen –erròniament segons Oettermann (1997)- que el predecessor del panorama van ser les pintures de les voltes barroques; d'altres troben un paral·lelisme força més evident i interessant en el teatre i en les escenografies romàntiques.

En efecte, la relació entre el panorama i el teatre és fonamental. Ambdós van constituir grans entreteniments de la societat del segle XIX, i ambdós intentaven provocar intenses sensacions sobre el seus espectadors. De fet, tant les escenografies com els panorames eren pintats pels mateixos artistes escenògrafs, que eren els professionals que dominaven les tècniques de la perspectiva en gran dimensions. I, com tindrem ocasió de veure, el pas de les escenografies diagonals o perspectives a les escenografies en plans paral·lels proposada Schinkel -i de les que s'apropia Wagner- permet establir una relació directa amb l'escenografia del panorama. És fàcil en aquest sentit, establir paral·lelismes entre tots dos, tant en allò referent a la importància de la il·luminació de l'escenografia, com en la importància de la foscor en la que es troba l'espectador, com també en el lapse d'espai que separa l'observador del paisatge infinit que representa quelcom molt proper a allò que en el teatre wagnerià s'ha denominat l'abisme místic. Però més enllà d'aquestes consideracions, també resulta interessant observar el panorama com a edifici condicionat fonamentalment pels criteris econòmics i de funcionalitat. Uns criteris que van ser aplicats amb una contundència totalment radical i insòlita fins aquell moment.

Els primers panorames, els més senzills, acostumaven a tenir una estructura metàl·lica o de fusta –tipus *balloon*- que després es recobria interiorment de la tela escenogràfica i exteriorment d'una pell que protegia aquesta dels efectes de la intempèrie. Sense dubte, és un dels primers exemples de construcció per capes, de desvinculació entre l'estructura i el parament. Aquest fet va suposar també, la independència entre la *pell* interior, que definia el seu espai interior, i la *pell* exterior, que definia

la seva imatge exterior. Els punts que va ser necessari estudiar amb deteniment van ser els punts de contacte entre aquestes dues *pell*s: lluernes i accessos. I, exagerant aquesta singularitat constructiva a l'extrem, alguns exemples de panorames ens ensenyen com podia existir una completa desvinculació entre la forma interior del panorama, sempre circular, i el seu perímetre exterior. I com gràcies a aquesta desvinculació, el panorama podia semblar exteriorment un palau o un temple; i, en canvi, interiorment podia provocar la sensació de viatjar en el temps i l'espai encara amb més sorpresa. Una desvinculació entre interior, exterior i estructura que resulta encara més interessant a mesura que el panorama va adquirint complexitat i juxtaposa diferents pells interiors que defineixen i creen diferents espais interiors que reproduïxen realitats diferents o imaginades. És llavors quan la seva qualitat de “màquina del temps” esdevé més impressionant, ja que permet viatjar en poc temps d'un espai i d'un temps a un altre, i cap d'ells ha de tenir cap més relació entre ells i la seva imatge exterior que la desitjada pel projectista del conjunt. Aquesta relació pot semblar banal, però no ho és en absolut.

Avui sabem que la construcció de la memòria es fonamenta en els marcs espacials i temporals, és a dir, en espais concrets que s'estructuren en una seqüència al llarg d'un temps, i que la component visual de la memòria és una de les més intenses i importants. (Halbawchs, 1968, 2004; Candau, 1996) Sota aquesta mirada, el panorama va representar també, i amb tota probabilitat d'una manera inconscient i sense estar perfectament planificats amb aquest propòsit, el que podríem anomenar una “màquina per construir memòries”. Fet que se'ns fa encara més evident si posem en paral·lel la seva capacitat com a medi d'instrucció de masses amb els temes que acostumaven a tractar les seves pintures, i si tenim en compte que la seva difusió màxima va tenir lloc en ple procés de definició dels estats moderns.

EL CARÀCTER I EL PINTORESC

Cal situar els panorames en un context arquitectònic que ens permeti entendre que no van ser un invent completament aïllat i desvinculat de l'arquitectura del temps, sinó que en el fons, van ser el resultat popular, radical i fins i tot espectacular, de certes teories arquitectòniques sobre la llum i el caràcter, vinculades amb la narració, la poesia i la literatura, que es van desenvolupar durant els segles XVIII i XIX. Aquestes consideraven que els edificis havien de ser capaços de transmetre sentiments i de provocar emocions. Boffrand, Blondel o Le Camus van ser alguns dels primers que es va preocupar per aquestes qüestions, i per aquest motiu va centrar els seus esforços en la teorització de les ordenacions dels espais com a mecanisme per provocar sensacions i emocionar per sobre de les discussions sobre l'estil o els detalls. Però a aquesta influència cal afegir-hi també la que van tenir les idees d'Edmund Burke sobre el sublim, que va argumentar sòlidament la existència d'una altra bellesa que es pot observar a través de l'efecte que provoquen alguns objectes i fenòmens naturals –especialment les tempestes– i que relaciona la emoció estètica del sublim amb la solitud, l'obscuritat i la gradació de la llum, la immensitat, i les privacions sensorials, entre d'altres. El sublim, doncs, va consistir a valorar els ambients tètrics, la percepció de l'infinit, de l'abisme, les proporcions enormes i terrorífiques, tot allò incommensurable segons l'escala humana; i d'aquesta manera es va contraposar als ideals de la bellesa clàssica. La important reflexió que es va produir al tombant del segle XVIII al XIX, i també

al llarg de tot el segle XIX al voltant d'aquestes teories –del caràcter i del sublim- va ser els detonants de l'arquitectura del classicisme romàntic de Boullée, Ledoux, o Soane, en la que la llum esdevé el gran protagonista i el desencadenant de les emocions. El projecte d'església metropolitana de Boullée, o el cenotafi de Newton de Ledoux, són clars exemples d'aquesta voluntat d'emocionar i permeten establir el pont directe amb algunes de les sensacions i els efectes que pretén el panorama –encara que aquest últim no pretenia uns objectius tan elevats com aquells que perseguïen aquestes arquitectures. (Moleón, 2001:88) Sobre les qualitats de la llum i el seu control per aconseguir commoure l'espectador en relació al cas de Montserrat en parlarem amb detenim al proper capítol.

Potser més sorprenents a primer cop d'ull, però no menys certes, són les relacions que també es poden establir entre els panorames i algunes arquitectures americanes del segle XIX; per exemple, amb l'escola de Chicago o amb els *deliris koolhaanians*. Per que, en efecte, al panorama podem trobar moltes de les seves característiques: el simulacre, l'impacte als sentits, la desvinculació entre interior i exterior, el mirador i la torre, la il·luminació artificial, la seqüència pintoresca –en la que tot seguit profunditzarem- l'especulació econòmica, o la gestió de masses, entre d'altres. En definitiva, molts dels ingredients que van acabar assolint un paper decisiu en l'evolució de l'arquitectura nord-americana i que Koolhaas concreta en la seva teoria del manhatanisme. Aquest fet no ens ha d'estranyar en absolut, ja que l'holandès inicia la seva teoria amb la interpretació de Coney Island, un parc d'atraccions molt proper a les Exposicions Universals on el panorama es va estendre amb una rapidesa i acceptació increïbles i indiscutibles. I és que les realitzacions més complexes dels panorames semblen voler deixar a entreveure l'arquitectura delirant del manhatanisme. (Koolhaas, 1978, 2004; Tafuri, 1980)

Però aquesta no és l'única reflexió que podríem fer al voltant de l'arquitectura del panorama i la seva relació amb arquitectures posteriors. Fàcilment es podria establir una relació més o menys directa –i no tant delirant- entre l'arquitectura poètica dels segles XVIII i XIX i l'arquitectura fenomenològica del segle XX; ja que totes dues cerquen una major intensitat en la vinculació emocional amb l'espai a través del sentiment, ja sigui aquest sensorial o intel·lectual. Però més que aquestes exploracions, el que ens interessa especialment és subratllar els vincles que existien al segle XIX entre les teories del caràcter, el pintoresc i l'arquitectura dels panorames, ja que –com veurem- serà aquesta aproximació la que ens porti els criteris adequats amb els que interpretar l'arquitectura montserratina d'aquest mateix període.

De fet, el panorama –com el daguerrotip⁶- va ser l'indicador més clar del canvi que s'estava produint en la manera de veure les coses, i per tant, també en la seva valoració. Aquest canvi es va iniciar, com ja hem comentat, amb els "Grand Tour", on la descoberta d'una altra cultura –tan del present com del passat- una altra arquitectura i una altra societat, s'entenia com a una part fonamental del procés d'educació de les noves generacions de classe alta. És a dir, era la descoberta del món exterior la que servia de catalitzador per a la descoberta interior. I quan el "Grand Tour" es va popularitzar va deixar pas al que William Gilpin va anomenar la "excursió pintoresca", que pretenia aconseguir els mateixos objectius però condensant-los en el temps i en l'espai; i el que és més important: abaratint-ne els costos i permetent d'aquesta manera que l'experiència del "Grand Tour" –en definitiva, del viatge-

6. Sobre la importància del daguerrotip en aquest context i la seva difusió a Europa, veure Recht, 1989.

s'ampliés socialment a classes més mitjanes i fins i tot populars. El pintoresc, va ser iniciat a finals del segle XVIII amb la revolució estètica que van protagonitzar els anglesos Uvedale Price, Richard Payne Knight, Joseph Addison, Archibald Alison i William Gilpin, entre d'altres; i va tenir el seu origen en l'ambient definit per la pintura europea de paisatge de finals del segle XVII en el que Roger (1997-2007) i altres autors han identificat un canvi profund en la manera de mirar; però també en el jardí paisatgista o naturalista, en l'empirisme, i en el sublim. (Ábalos, 2008b:19)

El pintoresc cerca una unió entre visió i imaginació, entre art i natura, entre objectivitat i subjectivitat; valora la dimensió local, la irregularitat, el lloc, la topografia i el desnivell, i rebutja la simetria i la repetició. Cerca d'aquesta manera provocar sensacions a l'espectador, produir emocions que les regles clàssiques de la pintura, la jardineria, o l'arquitectura no poden aconseguir. I l'associació entre escenaris –teatral, literaris, arquitectònics, o pictòrics- i sentiments esdevé fonamental; d'aquí el seu lligam directe amb les teories del caràcter de Boffrand, Blondel, Le Camus, Boullée o del mateix Soane. En aquest sentit és clarificadora la coneguda comparació que realitzada per Richard Payne Knight al seu poema "The Landscape", on precisa que és el pintoresc en contraposició a l'estil "pastoril" de "Capability" Brown. D'aquesta manera, mentre que l'estil "pastoril" és estàtic i en ell es diferencia netament la separació entre arquitectura i jardí, el pintoresc, en canvi, cerca la fusió entre ambdós mitjançant una estudiada imprecisió que produeix una ocultació parcial excitadora de la curiositat del visitant. És així com el pintoresc genera un moviment en l'espai i el temps associat a la descoberta de nous escenaris que es van encadenant d'una manera seqüencial. Una seqüència narrativa que més enllà del plaer estètic de la contemplació, també posseeix una lectura moral o política. Per què, en efecte, i d'una manera semblant al panorama, el pintoresc també permet entreveure un posicionament intel·lectual i fins i tot polític. Així, el pintoresc anglès va ser una reacció contra la rigidesa geomètrica dels jardins francesos: "frente a las rectas y rígidas allées del jardín francés, en las que los árboles se sitúan alineados en orden militar, el sendero tortuoso del jardín paisajista se interpreta como un emblema de la libertad constitucional inglesa." (Maderuelo, 2004:18) O en altres paraules: "Allí donde la libertad se fundaba en el derecho natural, la naturaleza misma podía convertirse, a su vez, en símbolo de la libertad." (Buttler, 1989-1993:13)

Aquest contingut moral i/o polític del pintoresc permet associar a cada escena per separat, o bé a l'argument que les relliga, un discurs; una conseqüència directa del seu desenvolupament conjunt amb les teories del caràcter. Però es convenient fixar-se en com el pintoresc superposa a la relació entre espai i caràcter, la correspondència entre caràcter i escenari natural; i encara més, la relació creuada entre tots tres: artífici –o arquitectura- natura, i caràcter. (Ábalos, 2008b:26) Aquesta voluntat de síntesi dialèctica que propicia el romanticisme i que trobem tant en la reflexió de l'arquitectura del caràcter com en el pintoresc es pot entendre com una recerca que es va situar molt a prop –quasi paral·lela- a la de l'escenografia que en els segles XVIII i XIX assoleix un gran desenvolupament tècnic i teòric que culminarà amb la revolució wagneriana i l'obra d'art total.

El pintoresc és doncs una teoria de la bellesa que es posiciona entre el sublim de Burke –no construïble- i el "pastoril" de Brown que es practicava en els jardins anglesos del segle XVII. És a dir, el pintoresc articula episodis "pastorils" –més plàcids i controlats- amb episodis més dramàtics

organitzats segons una seqüència narrativa que intenta excitar la imaginació de l'espectador amb l'objectiu de provocar emocions nobles. I els instruments o mecanismes que utilitza per aconseguir aquest objectiu són la organització coreogràfica dels escenaris, la visió i el moviment de l'espectador, el diàleg entre natura i artifici, entre jardí i arquitectura, de manera que les vistes i el lloc adquireixen importància respecte l'organització de la planimetria. Aquest fet va ser molt important, ja que el pintoresc va arribar a assolir prou importància com per que s'hagués de revisar la mirada que existia sobre altres disciplines contemporànies –com els estudis d'història de l'arquitectura, tal i com veurem tot seguit. De fet, aquesta nova mirada a la natura i a la manera d'entendre-la, de desxifrar-la –i en un sentit més ampli, també d'entendre el món- es va fonamentar en les idees de Rosseau o Humboldt, entre d'altres, a les que ja ens hem referit en el primer capítol quan aprofundíem en la valoració montserratina de l'alemany.

Així doncs, tant el pintoresc com el panorama van intentar simular l'experiència del viatge de manera que

“el mecanismo emocional del viaje, del grand tour, se convierte en una referencia proyectual con la que articular las experiencias estéticas pintorescas a imagen y semejanza de las del viaje, organizándolas como una concatenación de diferentes escenas, animadas o no con intervenciones artificiales y articuladas coreográficamente com un todo.” (Ábalos, 2008b:24)

I per tant, tots dos van generar d'aquesta manera una nova manera de projectar basada en la construcció de la relació espai-temps, és a dir, en la construcció coreogràfica d'escenaris disposats de manera que excitin o provoquin la imaginació de l'espectador i estimulin la seva reflexió, alhora que l'educaven. Aquestes idees no van ser singulars ni aïllades, sinó que van estar lligades al pensament científic i filosòfic de finals del segle XIX, on podem trobar un bon nombre d'especulacions sobre la percepció i les seves relacions amb la memòria i el moviment, com per exemple en els estudis de Théodule Ribot (1836-1916) o en els de Henri Bergson (1859-1941), que l'any 1896 va publicar “Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit”.

No cal insistir massa per adonar-se de la importància d'aquestes reflexions en relació a les construccions nacionals que s'estaven bastint a l'Europa d'aquells anys. I, en aquest mateix context, també és interessant fer notar com les relacions entre les teories del caràcter i del pintoresc i el neogòtic i algunes arquitectures regionals van ser habituals; de la mateixa manera que el discurs racional o positivista del neogòtic també va ser molt proper al del pintoresc. Així, les preocupacions visuals i cinètiques es van centrar també en la discussió sobre la simetria i l'asimetria, arribant a considerar la simetria clàssica com a “pesada” i “fatigosa” enfront de “l'interès”, la producció d'efectes i la “riquesa” de l'asimetria.

Però el pintoresc també va ser important pel que fa a la revisió de les històries de l'arquitectura. Per què, aquest canvi en la manera de mirar el món també va desencadenar una de les interpretacions més originals i més influents en l'arquitectura del segle XX – i que, com mostrarem més endavant,

va influir a Montserrat. Es tracta de la que va bastir l'enginyer i historiador i teòric de l'arquitectura francès Auguste Choisy (1899) que va ser el màxim exponent d'una nova valoració de l'art clàssic grec basada en el que va anomenar el "grec pintoresc". (Mandoul, 2008) Cal tenir present que la proposta de Choisy va sorgir en un moment en el que les primeres excavacions arqueològiques científiques franceses i alemanyes havien començat a evidenciar qüestions que no estaven resoltes pels tractats d'arquitectura clàssics, com ara la col·locació aparentment aleatòria dels temples grecs o la seva posició en paisatge.

En qualsevol cas, però, els estudis de Choisy no només van ser influents per a la pràctica de l'arquitectura, sinó també per a la seva història i per a la seva teoria. En ells trobem moltes de les apreciacions que posteriorment van ser desenvolupades per Camillo Sitte (1889) o per Boitte, com per exemple, el seu concepte d'*equilibri*, o a la idea de *ponderació* de Viollet-le-Duc. Tot i que, sens dubte, l'interès i l'èxit de la proposta del francès va ser precisament l'articulació d'aquesta relació visual en una seqüència narrativa. Choisy analitza l'Àcròpolis en una cèlebre seqüència de punts de vista que s'encadenen en el temps com la els plans cinematogràfics; no és casual, doncs, que Eisenstein considerés l'estudi de Choisy com un predecessor dels guions cinematogràfics. (Eisenstein, 1946-1951)

EL PANORAMA-DIORÀMIC DE MONTSERRAT A L'EXPOSICIÓ DE 1888

Les múltiples relacions que podem establir entre el panorama, el pintoresc i les teories del caràcter –en les que encara podríem aprofundir més– ens permeten fer-nos conscients de la complexitat i riquesa que podem trobar en la seva lectura com a constructors d'arquitectura, identitat, memòria, temps, i, per què no, d'història. I, com explicarem en el proper capítol, la construcció mútua d'aquests conceptes a través del mecanisme del pintoresc, el panorama i les teories del caràcter ens permetran profunditzar en el procés d'invenió arquitectònica del Montserrat modern. Alguns d'aquests mecanismes són complementaris, altres paral·lels, i altres se superposen; però tots ells són fonamentals per entendre la complexitat del Montserrat de fi de segle a la que ens referíem en el capítol anterior.

El panorama de Montserrat de l'Exposició Universal de 1888 va resultar, com tots els panorames, una màquina educativa de la mirada dels seus espectadors. És com a mínim sorprenent que dels pocs investigadors que s'han interessat pels quatre panorames que es van construir en ocasió de l'Exposició barcelonina cap d'ells s'hagi interessat pel de Montserrat. (Artigas, 1984-1985; Moyano, 2008) Aquest fet encara sembla més estrany si tenim en compte que el panorama de Montserrat va ser l'únic produït íntegrament a Catalunya, ja que els altres –com els de Waterloo i Plewna– van ser llogats i eren procedents d'altres països. Poca cosa en sabem sobre qui van ser els que van prendre la decisió de construir un panorama de Montserrat, però no seria agosarat pensar que Elies Rogent –una vegada més– com a cap d'arquitectura de l'Exposició influís decididament en la iniciativa de la seva construcció; i que fins i tot en Víctor Balaguer, que va ocupar alguns càrrecs importants de gestió de l'esdeveniment també s'impliqués (una possibilitat que, per cert, es veurà reforçada després d'analitzar el panorama montserratí). Sigui com sigui, sí que sabem que l'explotació anava a càrrec de la "Empresa del Panorama de MONTSERRAT" i que la decisió de la seva construcció es va prendre a última hora, ja que en un carta de Villar datada el 24 de febrer de 1888 va afegir una postdata dirigida al P. Abat

Deàs on li comunicava que “[...] Mañana creo subirán dos pintores escenógrafos para tomar datos y puntos de vista para un panorama que estan haciendo en la exposición; me han pedido una tarjeta para tener el gusto de saludarle y pedirle algun consejo sobre algun punto de vista que V. conozca.”

⁷ La nota també ens aclareix un fet important: per la manera en que s’adreça l’arquitecte al P. Abat Deàs, no hi ha cap dubte que la comunitat de monjos i l’església van restar totalment al marge de la iniciativa.

Els dos pintors escenògrafs als que es refereix Villar y Carmona eren els escenògrafs Fèlix Urgellès de Tovar (1845-1919) i Miquel Moragas Ricart (1842-1916). Urgellès, que en aquell moment comptava 43 anys, havia viatjat en temps d’estudiant a París, Madrid i Londres per estudiar els paisatges i els colors; i en aquests viatges degué conèixer una bona part dels panorames més importants del segle XIX. Moragas, soci d’Urgellès des de l’any 1881, es va formar al taller de Soler i Rovirosa, amb el que va treballar des de l’any 1874; ajudant-lo amb tota probabilitat en la preparació de les festes de 1880 i 1881. (Bravo, 1986) I, juntament amb els dos escenògrafs, també va col·laborar en la construcció del panorama el mestre d’obres Juan Bruguera i Díaz.

L’edifici del panorama va ser un barracot senzill, construït amb rapidesa gràcies a una estructura de fusta, però no per aquest fet va deixar de ser menys intencionat. I és que el panorama de Montserrat va ser tot un èxit des del moment de la seva inauguració, el juliol de 1888. Podem fer-nos un idea de la quantitat de visitants que va arribar a tenir el panorama si ens fixem en les notícies de la premsa contemporània. Així, un diumenge de gener de 1889 la instal·lació va rebre 1294 persones, totes elles pagant una entrada d’una pesseta –un preu força elevat per aquells anys. (*La Vanguardia*, 30/01/1889:2) També es un bon indicador de l’èxit que va aconseguir que l’espectacle encara continués obert al públic després de l’Exposició i que mantingués un elevat nombre de visitants. Tants, que l’empresa propietària va negociar la venda de l’efímera construcció i de les seves teles a una “casa anglesa”. (*La Vanguardia*, 17/03/1889:2) Aquest èxit de visitants és indicador de la capacitat potencial que va tenir el panorama alhora d’educar la mirada dels seus espectadors, ja fossin aquests de classes populars o de classes mitges i altes, per que fins i tot les autoritats –la reina i la infanta incloses- van visitar l’espectacle en algun moment o altre. (*La Vanguardia*, 27/07/1888:2) En aquest sentit, convé subratllar que l’any de l’Exposició Universal, l’arquitecte Villar y Lozano comptava seixanta anys, i que el seu fill Villar y Carmona –que estava al capdavant de les obres de Montserrat- en tenia vint-i-vuit. I els altres arquitectes que en un futur més o menys treballarien a Montserrat també eren ben joves: Antoni Gaudí –que uns quants anys col·laborava amb Villar a Montserrat- tenia trenta-sis anys, Enric Sagnier en tenia trenta, Josep Maria Pericas era un nen de tan sols set anys, i el jove Puig i Cadafalch sumava vint-i-un anys. No cal dir que amb tota seguretat tots ells van visitar el panorama, i que especialment els més joves deuriem ser els més impressionats i educats en l’art de mirar la muntanya. Per que, en efecte, com veurem més endavant, tant en Villar y Carmona, com especialment en Puig i Cadafalch, el panorama ens facilitarà algunes claus de lectura dels seus projectes montserratins.

L’edifici del panorama de Montserrat, doncs, va ser un barracot provisional, aixecat amb una estructura de fusta i recobert interior i exteriorment a la manera del sistema *balloon*, construït amb

7. Carta de Villar al P. Abat Deàs del dia 24 de febrero de 1888. Arxiu de Montserrat. Bossa 47 A. IV - 47.

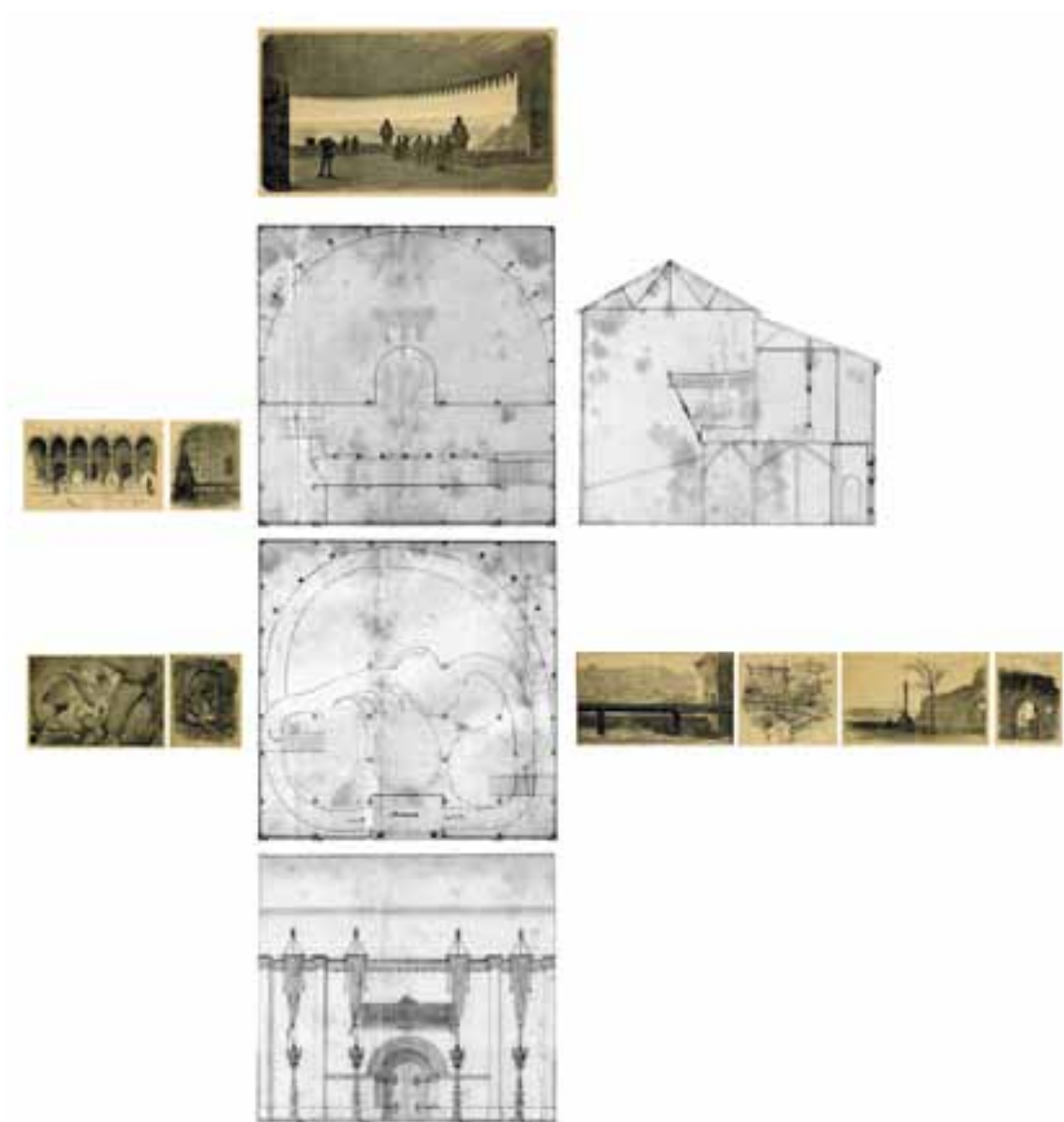


Fig. 8. El panorama-dioràmic de Montserrat construït a l'Exposició Universal de Barcelona, 1888. Muntatge amb plànols del barracot (Arxiu Històric del COAC) i imatges de la guia del panorama (Col·lecció Garcia Fuentes).

l'objectiu de “[...] facilitar al espectador el exacto y completo conocimiento de lo que es y lo mucho que vale la famosa montaña de Montserrat.” (*Catálogo explicativo*, 1888:14) I per aconseguir aquest objectiu es va escollir un dels models de panorama més complexos formats per diferents diorames i un gran panorama: s’hi van representar un total de deu vistes, repartides en dos plantes i organitzades en un ordre narratiu perfectament definit. La façana exterior del panorama reproduïa un interpretació lliure –idealitzada– de l’antiga portalada bizantina del monestir, ampliada d’escala i enriquida amb elements aliens⁸ que va ser utilitzada com a porta d’accés a l’espectacle. Aquest punt, l’accés, és també on arrenca l’explicació el “Catálogo explicativo del panorama-diorámico excursión a Montserrat” (1888) que es va editar com a guia del panorama. No cal dir que aquesta guia esdevé un document molt valuós per a nosaltres, ja que a més de reproduir les imatges que representava el panorama, també les comenta tot fent incidència en allò en què s’havien de fixar els espectadors contemporanis a l’Exposició segons el criteri dels seus autors. De fet, el mateix nom ja és significatiu de l’objectiu del panorama, que no és altra que facilitar –com ja he comentat– la “excursión a Montserrat” en un moment en que encara no s’havia construït el cremallera i en que calien dos o tres dies per a la realització de la excursió real. En aquestes circumstàncies, el panorama esdevenia un màquina per viatjar en el temps i en l’espai a un preu mòdic; i aconseguint, és clar, el mateix objectiu. Era un simulacre perfecte i eficient, tant per als ciutadans barcelonesos que no podien permetre’s realitzar la excursió autèntica, com per als visitants estrangers de l’Exposició que no disposaven de prou temps per visitar Montserrat. I d’aquesta manera, com s’entreveu, per exemple, a la “Guía Cómica de la Exposición Universal” de Gumà (1888:81-84) o com afirma Molas (1888:58) a la nota del “cant VI” dedicat al panorama, “podem dir que tenim Montserrat dintre de Barcelona. Lo que’m temo es que’ls Monjos los demanaran danys y perjudicis”. És important aquest detall, ja que aquesta preocupació degué existir amb tota seguretat.

En efecte, a la primera pàgina del “Catálogo explicativo...” ja s’intentava insinuar com a mínim una doble lectura de Montserrat, quan el text –anònim– de la guia comenta breument la importància del monestir al llarg de la història, i s’incideix en la gran quantitat de reis, sants, viatgers, grans prohoms i pobles sencers que van visitar el monestir, tot especificant clarament que van pujar a Montserrat

“[...] atraídos unos por la fe á los piés de la Virgen de las Montañas á rendir gracias ó suplicar mercedes, y otros en busca del grato solaz que ofrece la contemplación de la naturaleza, mayormente al ofrecerse á los ojos del visitante ataviada con llas galas que singularizan al célebre monte catalán.” (*Catálogo explicativo*, 1888:1)

Sembla clar doncs, que hi havia una marcada voluntat d’evidenciar com a mínim dos possibles interpretacions de la muntanya. I, amb aquesta evidència, també sembla clar que s’afirmava la que els valors espirituals o religiosos no eren els únics que es podien trobar a la singular muntanya, sinó que també s’obria la porta al turisme i a d’altres activitats més profanes.

Però continuem endavant. Després d’accedir a través de la recreació de la portalada bizantina,

8. És interessant recordar al respecte que els estudis sobre el romànic encara no s’havien realitzat amb profunditat, i que no hi havia una clara descripció d’aquesta arquitectura. D’aquí que el “Catálogo explicativo del panorama-diorámico excursión a Montserrat” s’hi refereixi com a bizantina i no com a romànica.



Fig. 9. Fotografia del panorama-dioràmic de Montserrat, situat al costat del globus captiu (Arxiu fotogràfic de Barcelona) i coberta i algunes pàgines interiors de la guia del panorama (Col·lecció Garcia Fuentes).

el visitant podia explorar una petita seqüència de diorames que explicaven l'aproximació a la muntanya i l'inici de l'ascensió. El primer diorama d'aquesta seqüència representava una visió de la muntanya des de l'estació de ferrocarril de Monistrol (una de les parades de la línia fèrria de Barcelona a Saragossa que havia impulsat Balaguer); la guia feia especial èmfasi en la silueta de la muntanya, en la ubicació de l'antic monestir de Santa Cecília, així com en la del nou monestir i en la de la Santa Cova, però també en la ubicació dels miradors, en especial el de Sant Jeroni, en el que es deixava en la descripció de les vistes que s'hi contemplen. El segon diorama representava la *Font dels Monjos*; el tercer la creu commemorativa del lloc on es va fer immòbil la imatge quan es va intentar el seu trasllat a Manresa “[...] desde la cueva en que tuvo lugar su milagrosa invención [...]”; el quart representava el *Portal del Monestir*, i la guia feia especial incidència en la visió de les roques que envolten el monestir, referint-se en concret a la de l'ermita del diable: “[...] parece un sueño de Dante trazado por el lápiz de Doré.” (*Catálogo explicativo*, 1888:6) Aquestes quatre visions estaven localitzades a la planta baixa. Com he comentat el panorama s'estructurava en dos plantes. La baixa, consistia en una seqüència de petits diorames que es col·locaven lliurement entre l'estructura de fusta creant la seqüència narrativa i espacial de l'ascensió a la muntanya. A través d'aquest encadenament de vistes, s'arribava a l'escala que conduïa al pis superior, on es trobava pròpiament el panorama. No obstant, la primera visió del pis superior no era la del gran panorama, sinó que l'escala desembarcava tangencialment a una precisa reproducció de l'ala del claustre gòtic de l'antic monestir, obligant a tots els visitants a passar per entre les –falses– pedres gòtiques, a tocar-lo; i fins i tot, per què no, a reviu moments recents. Per que, en efecte, el claustre gòtic és el mateix que Elies Rogent va salvar de la destrucció i el mateix on Víctor Balaguer es va fotografiar –per cert, en una de les primeres fotografies que existeixen de Montserrat– amb Frederic Mistral i els felibres. El que sorprèn més és la preocupació i delicadesa que s'ha tingut amb aquest claustre, evitant deliberadament la seva representació, i fent una reproducció real, palpable,

“[...] escrupulosamente vaciada del original. Arcos, columnas, capiteles, pretils y ventanas puede decirse son las mismisimas que, de la mano del hombre y de la acción del tiempo respetados, se conservan aún para darnos idea de la riqueza de aquella magnífica parte del primer monasterio, en la cual se halla hoy situada la expendeduría de estampas, medallas, rosarios y demás efectos que adquieren los visitantes deseosos de llevar algo que els recuerde su estancia en Montserrat.” (*Catálogo explicativo*, 1888:6-7)

A la dreta del claustre, a través d'una finestra amb reixa, es podia veure l'única vista que havia al panorama de l'interior de l'església nova de Montserrat. Destaquen dos aspectes d'aquest petit diorama: el primer, és la seva posició lateral que feia que gairebé pogués passar desapercibuda dintre de la narració general del simulacre d'excursió –sort que la guia explicativa indicava que s'havia de mirar a través d'aquella petita finestra; el segon, el punt de vista triat per a la representació de l'espai interior de l'església. La vista està presa des de cor superior, i el gran faristol central eclipsa totalment la boca del cambril de la Mare de Déu; és a dir, la perspectiva està presa justament des de l'únic punt



de tota l'església on no és visible la imatge de la famosa i venerada Verge. Una precisió no sembla ni molt menys un fet casual.

Però continuem endavant en el recorregut del simulacre d'excursió. Després d'aquest recorregut finalment s'arribava al gran panorama a través de la reproducció del claustre gòtic. El panorama pròpiament dit era una tela de cent vuitanta graus, i representava la vista que es veia des del balcó dels monjos, o miranda del safareig. Des d'aquest punt es podia observar tota la vall del Llobregat fins a la serra de Collserola, amb una gran de profunditat de plans en un espectacle que – com ja hem vist- va ser recollit per algunes de les primeres postals montserratines que es van imprimir.

“Magnífico es el panorama que al apoyarse en las negruzcas y colosales estatuas que en el pretil se yerguen, va desarrollándose á los ojos del visitante; sorprende el efecto que en él produce; embelesadora la atracción que le detiene, no ya minutos, sino largo espacio de tiempo, [...] este balcón admirable, grandioso, fascinador.” (*Catálogo explicativo*, 1888:10)

I tot seguit la guia detallava exhaustiva i apassionadament tot allò que es veia des del balcó. Una vegada més: un balcó. Un balcó des d'on contemplar el paisatge. Un balcó on

“refirèndose á estas estátuas y á este balcon, escribia nuestro amigo D. Victor Balaguer en una de sus cartas desde Montserrat dirigida á un conocido suyo, lo siguiente: Permanecen allí inmóviles y mudas, condenadas á contemplar eternamente el magnífico espectáculo que se desarrolla á su vista. No sé explicarte, aunque bien lo comprenderás tú, la impresión mezclada de terror y de respeto que me infunden, siempre á ellos me acerco, esos impacibles monges de piedra, mudos y eternos centinelas del monasterio, inclinados casi sobre un abismo sin fondo, á cuyos piés vuelan las águilas, sobre cuyas frentes se desencadenan esas horribles y misteriosas tempestades de la montaña [...] He visto á mis piés las crestas de los montes que desde Barcelona nos parecen tan altos y que hoy me han parecido como á flor de tierra. Frente de mí, pero pudiéndolo abarcar todo de una sola mirada, estaba S. Lorenzo,



Fig. 10. Seqüència de diorames i panorames reproduïts en el panorama-dioràmic de Montserrat de 1888. (Col·lecció Garcia Fuentes).

al monte de la misteriosa cueva Simanya; mas allá Monseny, tan poéticamente cantado por Aribau y por Rubió; á lo lejos como un sencillo monton de tierra, que parecia que un niño podia saltar, estaba el elevado Tibidabo; el antiguo pueblo de Monistrol se me ha presentado como un puñado de casitas de un belen; las torres, las casa de campo, las opulentas masías de las montañas se me han aparecido solo como cabritas estraviadas de un esparcido rebaño; el caudaloso Llobregat, cuyo curso se sigue hasta que desemboca en el mar, le he visto como una estrecha cinta blanca; el rugido eterno de dolor que arrojan sus aguas al romperse en las esclusas de Monistrol ha subido hasta mi como una voz débil de los valles; y he visto en fin, cerrado este magestuoso panorama por la cordillera de los Pirineos con sus montañas casi inaccesibles y coronadas de nieve, apareciéndoseme como una triple línea de árabes gigantes envueltos en sus pardos alquiceles y cubierta la cabeza con un blanco turbante.

¡Que pequeño es el hombre en las montañas, Luis, los hombres somos solo unas hormigas, unos gusanos, quizá lo mas miserable de la tierra!” (Cornet y Mas, 1863: 282-284)

Paraules que recorden inevitablement les de Goethe en descriure la seva sensació de descoberta dels Alps quan afirmava que

“les paraules són inadequades per descriure la noblesa i la bellesa d’aquesta visió; en aquest moment ets fortament conscient del que veus, només frueïx anomenant els pics famosos i gaudint del coneixement vertiginós de les formes blanques que s’apareixen al teu davant.” (Goethe citat per Oettermann, 1997:11)

Així doncs, la vista més important del panorama, aquella que havia de concentrar tota la potència de l’espectacle i del simulacre d’excursió, no era cap vista del monestir ni de la singular muntanya, sinó la visió que des de la muntanya es podia veure. Un punt que, com remarca la petita guia del panorama, descobreix l’experiència de l’horitzó. És a dir, la muntanya com a mirador excepcional



Fig. 11. El panorama principal del panorama-dioràmic de Montserrat, juntament amb altres imatges i postals d'època (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 12. Fotografia de Víctor Balaguer amb els poetes dels Jocs Florals a Montserrat, 1868. Al costat, la reproducció del claustre del panorama de 1888, tal i com es representa a la guia del visitant (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 13. L'única imatge de l'interior de l'església que formava part del panorama de 1868, segons la reproducció publicada a la guia del visitant (Col·lecció Garcia Fuentes).

des d'on contemplar el paisatge. Un balcó. “Pocos panoramas pueden rivalizar con el que desde este balcón se descubre. Dificilmente ha de olvidarlo quien una sola vez en él se asome.” (Catálogo explicativo, 1888:11) Una mirada popular sobre el paisatge que, com ja hem explicat, no va ser un fet aïllat, sinó que va ser una realitat ben estesa arreu d'Europa. La mateixa mirada que podem trobar també, per exemple, representada al *Viatger mirant sobre un mar de boira* de Caspar David Friedrich. Per què, de fet, si ens fixem en la imatge del panorama montserratí, podríem arribar a establir un paral·lelisme amb la pintura de Friedrich a través de la relació entre els espectadors i el paisatge; i més concretament a través de les estàtues del balcó dels monjos en què feia incidència la explicació de la guia del panorama. Figures que, com en el *viatger mirant sobre el mar de boira*, semblen contemplar el paisatge d'esquena a l'observador; a contrallum. Convertint per aquest mecanisme el vulgar balcó dels monjos en un privilegiat observatori paisatgístic separat del terreny del voltant; de la mateixa manera que el viatger de Friedrich contempla el paisatge.

Un mirador que revela i emfatitza l'horitzó a través del punt de vista elevat de la seva representació i a on la separació entre el pla de l'espectador i el pla del paisatge -entre els dos plans paral·lels separats per una distància no mesurable o infinita- està subratllada per dos tipus contradictoris de llum. El mateix gravat de la guia reflecteix aquesta sensació. I és que el panorama de Montserrat estava il·luminat artificialment, aconseguint per aquest mitjà un control exhaustiu de les diferents llums no només en el gran panorama, sinó també en tots i cadascun dels ambients i dels diorames que integraven el recorregut complet.

Finalment, “l'excursionista”, encara impressionat per la contemplació del gran panorama, havia de davallar a la planta baixa per sortir de l'edifici per la mateixa porta per on hi havia entrat. Però abans de sortir encara li esperaven dues insòlites vistes a la planta baixa: dos petits diorames de les coves del Salitre o de Collbató. Per que, Montserrat “[...] guarda en su seno las maravillas del arte desordenado y la grandiosidad sin medida cuya terrorífica majestad anonada el espíritu con el suave rumor de la gota de agua que durante siglos y siglos labra en la sombra lo que la imaginación más atrevida apenas concebir alcanza.” (Catálogo explicativo 1888:12) Unes coves apassionants, “[...] fantásticas cuando no suntuosas [...]” (Catálogo explicativo 1888:13), i que inevitablement ens remetien –una vegada més- a pensar en un altre dels episodis èpics de Balaguer (1853): la re-descoberta de les coves durant els principis dels anys cinquanta del segle XIX. El ressò de la crònica balagueriana del *Diario de Barcelona* i dels llibres de Verne és inevitable. I és que el simulacre d'excursió a Montserrat no podia acabar d'una manera més apoteòsica –o potser wagneriana?.

L'ESCENOGRAFIA I EL CINEMA

Es podria arribar a afirmar que, entre d'altres precedents, els panorames –i també, és clar, el de Montserrat- van ser fruit del bagatge escenogràfic contemporani, especialment de la revolució escenogràfica encapçalada per Friedrich Schinkel. Aquesta consistia en canviar el sistema d'escenografies perspectives per escenografies de plans paral·lels amb l'objectiu d'aconseguir augmentar la sensació de profunditat fins a l'infinit, d'eixamplar l'escenari horitzontalment, i per tant -i a diferència de les escenografies perspectives barroques- de fer que tots els espectadors poguessin gaudir d'un punt de

vista òptim. Però amb la utilització d'aquestes escenografies composades per plans paral·lels sense fuga també s'aconseguia un efecte molt important, el que –tot i que amb alguns canvis- Wagner anomenarà més tard “l'abisme místic”; és a dir, una distància entre espectador i espai representat conseqüència de la no relació entre els plans paral·lels de l'escenografia entre ells i entre el públic. Aviat tindrem ocasió de parlar-ne amb més profunditat, per que aquests dispositius escenogràfics ens oferiran algunes claus per comprendre l'arquitectura de Montserrat. Ara, però, en aquest context d'estudi de la construcció simbòlica de la muntanya, el que ens interessa és subratllar com moltes de les escenografies de bona part de les òperes que es van realitzar a Barcelona durant aquests anys de finals del segle XIX, en especial les wagnerianes, van consolidar la singular muntanya de Montserrat com un referent essencial. Així, si bé degut a la seva complexitat i a la quantitat de documentació aquest no és el lloc on podrem realitzar un estudi exhaustiu i aprofundit d'aquest tema, sí que hem de copsar la seva importància i la seva presència constant en l'imaginari del que sense cap mena de dubte va ser un dels entreteniments –sinó l'entreteniment- més important del segle XIX, especialment per a les classes burgeses i benestants.

Gran quantitat d'òperes intentaven recrear en les seves escenografies l'estranya muntanya, ajudant d'aquesta manera a consolidar el *babelisme* del seu simbolisme. Trobem ressonàncies montserratines o referències directes a Montserrat, per exemple, en les escenografies de *Los héroes del Bruc* (1893) del Teatre Novetats, a *La Sirena* (1892) del Teatre Novetats, o fins i tot en la versió de *Jesús de Natzareth* (1894) també representada al Teatre Novetats, o en el *Don Carlo* (1897) al Teatre del Liceu; totes elles projectades i executades per Soler y Rovirosa. Així com al *Garín* (1892) de Maurici Vilomara per al Teatre del Liceu. Però també podem trobar ressonàncies més primerenques i indirectes, com per exemple, a la representació de l'interior d'una gruta de Joan Ballester (1857) per al Teatre de Vinaròs, o a la *Sala Montsalvat* del *Parsifal* (1882) de Wagner. Per descomptat, les referències a totes les òperes de Wagner són constants, no només durant la segona meitat del segle XIX, sinó també ben entrat el segle XX. És fàcil identificar-les a *Il crepuscolo degli dei* (1901) de Fèlix Urgellès per al Teatre del Liceu, o a la mateixa òpera representada per Chia (1905), al *Tannhäuser* (1908) d'Oleger Junyent, al *Parsifal* (1924) d'Adrià Gual, i, encara anys més tard, al *Sigfried* (1951) o *La Walkyria* (1951) de Mestres Cabanes per al Teatre del Liceu. Fora del tema wagnerià, la influència també arriba fins ben entrat el segle XX, així ho podem comprovar, per exemple, a *Els pastorets* (1925) de Josep Castells per al Teatre Principal de Lleida. (Bravo, 1986) Moltes d'aquestes escenografies van ser pintades per escenògrafs vinculats a Montserrat, com Soler i Rovirosa, decorador de les festes de 1880 i 1881, o els seus deixebles Moragas i Urgellès, els pintors del panorama de Montserrat. Tot i que tots ells van ser actius seguidors del pensament de Wagner (Bravo, 1986) cal destacar especialment el paper de Soler i Rovirosa com a renovador ⁹ de l'escenografia i el teatre català del gust italianitzant de la primera meitat del XIX i el seu paper clau com a creador del que alguns consideren l'escola catalana d'escenògrafs, de la que formaran en generacions posteriors Adrià Gual o Mestres

9. Per a més informació, veure Bravo (1986) Segons aquest autor, Soler i Rovirosa, després de viatjar a França, Bèlgica i Anglaterra amb Ballester, es va instal·lar a París l'any 1862 per perfeccionar-se amb Cambon y Thierry. Renova la tradició fins aleshores italianitzant del teatre català. Com a seguidor del pensament wagnerià, en una conferència a l'Ateneu l'any 1893 va defensar apagar els llums durant les representacions.

Cabanes, entre d'altres.

L'èxit del wagnerianisme a Barcelona no és estrany. L'obra d'art total, el seu intens simbolisme, i la seva estreta vinculació entre la representació i la seva densa càrrega ideològica, entre d'altres, van ser temes de màxim interès a la Catalunya del tombant de segle preocupada per construir els seus mites, la seva simbologia i la seva identitat. El wagnerianisme, doncs, s'entenia també com un referent d'una modernitat ben necessària per a un catalanisme regionalista de fi de segle que es debatia entre contrarietats per convertir-se en un nacionalisme polític i modern, equiparable a qualsevol altre cultura europea contemporània. (Marfany, 1975) D'aquí que el catalanisme fes seus bona part dels mites i llegendes wagnerianes. Entre aquestes, per descomptat, destaca la coneguda identificació de Montsalvat, el mític castell-santuari on es conservava el Sant Graal, amb Montserrat. De fet, la construcció simbòlica i la capacitat d'assimilació d'aquestes llegendes, va ser tan gran que fins i tot l'Enciclopèdia Britànica de 1911 identificava Montserrat amb Montsalvat. Error que no va ser corregit fins l'any 1928. (Roma, 2004) Però aquesta correcció no va poder evitar que l'error el tornés a repetir el prestigiós "National Geographic" en l'únic article de la primera meitat del segle vint que va dedicar a Montserrat. Així, al volum LXIII, número 1, del mes de gener de 1933, E. John Long afirmava a l'article titulat "Montserrat, Spain's Mountain Shrine", que "Montserrat, segons la tradició Catalana, es el Montsalvatsh o Montsalvat de l'Edat Mitja, el lloc del castell del Sant Graal."¹⁰ (Long, 1933:121) Però deixant a un costat aquestes anècdotes, que no per la seva condició anecdòtica deixen de ser menys reveladores de la complexitat simbòlica de la muntanya de Montserrat al tombant de segle, el que ens interessa és subratllar com el teatre, i especialment el wagnerianisme es van erigir com uns dels agents d'educació de la mirada popular. Aconseguint així estendre i consolidar bona part dels mites i llegendes que encara avui conservem, alhora també que, com el panorama, també van servir per construir i difondre ideologies. Així ho identifica encertadament Roma (2004:212) quan es refereix als decorats de muntanyes de "Guillem Tell, La Suïza Libre", on el referent a la muntanya Suïssa -als Alps- tindrà un clara i directa lectura política durant el tombant de segle. Com si en certa manera, establir aquest paral·lelisme paisatgístics, encara que forçats, també permetessin establir-los en el paisatge polític. (Roma, 2004:235-255) I per aquest motiu, l'emmirallament en la forma de govern dels cantons suïssos i les comparacions del paisatge català amb el paisatge suís es van produir amb força freqüència; fent que fins i tot Montserrat es comparés insistentment amb les muntanyes suïsses. Així podem llegir-ho, per exemple, a la ressenya de la visita reial a Montserrat l'any 1888, quan el cronista Saturnino Lacál afirma que

"los hermosos puntos de vista que ofrecen los Alpes y los atractivos del Montblanch, no se echan de menos en la encantadora montaña de Montserrat, seguramente menos visitada que las de Suiza por los turistas extranjeros; pero no menos pintoresca."
(Lacál, 1888:132)

Però malgrat aquests intents d'associació de paisatges i ideologies, la potència plàstica de Montserrat

10. "Montserrat, in Catalan tradition, is the Montsalvatsh or Montsalvat of the Middle Ages, site of the castle of the Holy Grail." (Long 1933:121)

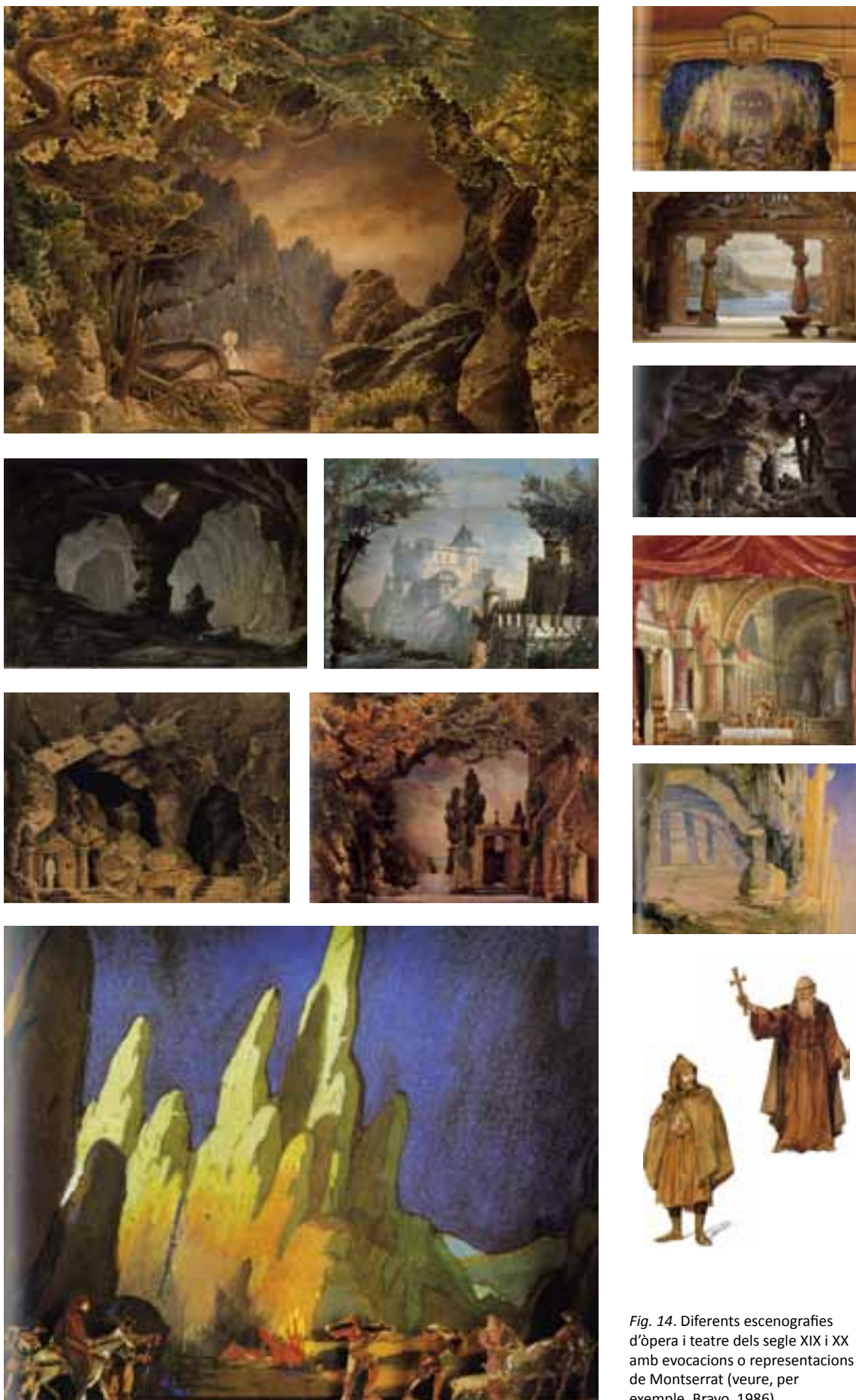


Fig. 14. Diferents escenografies d'òpera i teatre dels segle XIX i XX amb evocacions o representacions de Montserrat (veure, per exemple, Bravo, 1986).

va esdevenir per si mateixa una mena de “categoria estètica” que permetia mesurar per ella mateixa l’impacte que una escenografia o un paisatge podia provocar sobre les emocions. Així es pot comprovar, per exemple, a la crítica apareguda a “La Vanguardia” l’any 1882 sobre l’obra “El sitio de la inmortal Gerona ó la independencia de Cataluña”, un “drama patriótico de gran aparato en 6 actos y 13 cuadros” del que només calia dir que “para formarse una idea del gran decorado de esta obra, bastará decir que en el acto cuarto se presentan tres vistas distintas de la montaña de Montserrat” (*La Vanguardia*, 13/08/1882:2) La singular muntanya doncs, ara ja convertida en la gran icona, el poderós símbol per si mateix, per sobre dels continguts que se li poguessin associar, va arribar a esdevenir garantia suficient d’espectacle i de grandiositat. Tot i que, com també podem veure clarament, la seva associació amb una catalanitat en sentit ampli cada vegada estava més consolidada.

Una potència plàstica que també va ser la responsable d’excitar la imaginació al seu voltant, desafiant -quasi profanant- el simbolisme religiós de la muntanya en el que tant insistia el grup de Vic. I reafirmant el caràcter més lúdic de Montserrat, que cada vegada més va esdevenir una veritable “atracció”; complicant encara més els significats del seu simbolisme, perquè, en efecte, la muntanya no deixava de ser un símbol per amplis i diferents sectors socials, polítics i culturals.

Així, era fàcil trobar a la premsa catalana contemporània –especialment a la barcelonina- referències a noves propostes d’espectacles que tenien lloc a la mateixa muntanya. Com per exemple, l’any 1893, quan es va constituir una societat amb regidors de l’ajuntament de Barcelona amb l’objectiu de “organizar una fiesta artística que se verificarà en las Cuevas del Salitre de la Montaña de Montserrat, en los días 15, 16 y 17 de septiembre próximo, con objeto de que sean conocidas como se merecen. Dentro de dichas cuevas, se celebrarán diferentes espectáculos que ya se están organizando.” (*La Vanguardia*, 16/08/1893:2) Festa que posteriorment tindrà ressonàncies directes en l’organització de concerts wagnerians a la muntanya i a les mateixes coves. I és que per a un wagnerià segurament no deuria existir emoció més gran que veure representat *Tannhäuser*, *Lohengrin*, o encara millor, *Parsifal*, utilitzant la mateixa muntanya com a escenari.

Cal apuntar també que moltes d’aquestes iniciatives tenen un precedent en les festes celebrades durant les visites reials a Montserrat. I que tenen també un pioner fonamental en la figura d’Anselm Clavé. És prou conegut que Clavé va ser el primer introductor del wagnerianisme i del cant coral a Catalunya (Marfany, 1995:307-322) I convé recordar la seva amistat amb Víctor Balaguer, així com la seva participació en els actes es van celebrar durant la visita d’Isabel II a Montserrat l’any 1860. En aquella ocasió, “Clavé, el músico-poeta –republicano, por más señas- había escondido sus coros entre los riscos que rodean la pequeña capilla [la Santa Cova] y, desde allí, cantaban: “Les flors de Maig”, “Queixa d’amor” y otras composiciones.” (Nadal, 1944:78) Aconseguint així un efecte màgic, teatral, de gran impacte als sentits, que deuria impactar profundament l’emoció de qualsevol ciutadà del segle XIX i encendre la seva imaginació. Una utilització escenogràfica de la muntanya que es va completar amb la seva il·luminació nocturna mitjançant fogueres de colors i focs d’artifici. Representacions fastuoses, wagnerianisme -podríem dir sense equivocar-nos massa- que es va repetir durant la visita de la Reina Regent a Montserrat en ocasió de la inauguració de l’Exposició Universal de 1888; aquest cop precedides ja per la representació de *Lohengrin* a Barcelona.



Fig. 15. Fotogrames de “Excursión à Montserrat” de Segundo de Chomón, 1913 (Minguet Batllori, 2009:259-260).



Fig. 16. Cartell, programa de mà i anuncis a la premsa del film “Cumbres luminosas (Montserrat)” de Juan José Fogués, 1957 (Col·lecció Garcia Fuentes).

I, com no podia ser d'una altra manera, el cinema va ser la continuació natural d'aquests representacions pel que fa a la difusió de la imatge de la muntanya. Així, les primeres pel·lícules que es van rodar a Catalunya van prendre com a escenari la muntanya de Montserrat. Per exemple, les dues primeres i breus cintes mudes de Segundo de Chomón van ser rodades a Montserrat l'any 1901 amb els títol, gens neutres de, *Ascente du Montserrat* –“Ascens a Montserrat”- i *Descente du Montserrat* –“Baixada de Montserrat”- en els que va rodar el trajecte de pujada i baixada en cremallera. No cal dir, doncs, que l'efecte de la cinta va semblar espectacular, ja que si sumem els mitjans rudimentaris amb el moviment constant del tren, el resultat va ser quelcom d'allò més visionari. I no cal dir, tampoc, que l'interès de Chomón no estava a la Verge ni al monestir, sinó a l'ascensió i a la muntanya. Així, el 1902 hi va tornar a rodar el documental *Montserrat*, el mateix any que va rodar també *Choque de trenes*, i encara va repetir el 1911 amb *Excursión a Montserrat*. Però Chomón no va ser l'únic cineasta interessat per Montserrat: entre 1901 i 1934 es va rodar un total de catorze pel·lícules –documentades- a Montserrat¹¹. I encara després de la Guerra Civil Espanyola es van continuar rodant més documentals i pel·lícules –com per exemple *Cumbres luminosas* de Juan José Fogues (1957). I tot i que aquest no és el lloc on realitzar l'anàlisi a fons d'aquest material, ja que aquest suposaria una feina intensa que ens allunyaria del nostre objectiu, sí que és convenient subratllar l'explosió de cintes sobre la muntanya de Montserrat que es va produir durant el primer terç del segle XX, així com les tensions polítiques, religioses i ideològiques generades al voltant del cinema a Catalunya durant aquells anys –un estudi ja iniciat exitosament per Batllori (2009). I encara, seguint amb les relacions entre les escenografies de Montserrat i el primer cinema català, també podríem fer referència a l'arquitectura efímera de referències montserratines que Gaudí va projectar per a la “Sala Mercè” de Barcelona. (Batllori, 1988, 1995; Moreno-Navarro, 2004)

ELS MITJANS DE MASSES MODERNS COM A CONSTRUCTORS D'HISTÒRIA?

El panorama, les escenografies i el cinema van contribuir a construir una nova manera d'entendre Montserrat que malgrat que no havia de ser necessàriament incompatible amb la seva dimensió religiosa i nacional. Aquest fet, però, podia neguitejar tan a l'Església catalana i als sectors més conservadors com a molts dels primers grups catalanistes. Per que, en efecte, si a aquesta popularització no religiosa de Montserrat, basada en els miradors, la natura, i les llegendes wagnerianes, entre d'altres, li sumem l'afany que van mostrar tota mena de grups per apropiar-se o participar del seu simbolisme –i de l'profit econòmic que se'n podia derivar- podem entendre fàcilment el neguit que degueren tenir alguns sectors de l'Església catalana i molt especialment el P. Abat Deàs; aquest últim totalment capficat en la consolidació de la comunitat monàstica i en la recuperació –tant com fos possible- de la devoció envers la Mare de Déu. Un neguit que va ser molt fructífer, ja que com explicarem tot seguit va tenir importants conseqüències arquitectòniques en la construcció del Montserrat modern.

11. A més dels films de Segundo de Chomón, a Montserrat s'hi van rodar entre 1901 i 1934 -entre d'altres- *Bendición de los misterios de Gozo* (1902), *Visita a Montserrat* d'Alberto Marro (1904), *Montserrat* (1907) i *Viajes de SSMM los Reyes de España a Montserrat* (1908) de Ricardo Baños, *Excursió a Montserrat* de Fructuoso Gelabert (1909), *Excursión a Montserrat* de Juan Sola-Mestres (1912), *Montserrat* (1914), *La loca del Monasterio* d'Alfredo Fontanals (1916), *Montserrat* de Delmiro de Caralt (1932) i *Montserrat* d'Arthur Porchet (1934).

Així, encara que el panorama, les escenografies i el cinema no van ser els únics mitjans per construir noves imatges simbòliques de Montserrat, sí que van ser els mediadors més potents i els que anaven dirigits a espectres més amplis i variats de població, justament per la seva condició d'*atracció*, d'entreteniment. I molt especialment per la seva potència plàstica, per la seva immediatesa i per la força de les imatges que projectaven sumades a la intensitat de les emocions que provocaven. A ells cal sumar, com a mediadors, l'evolució que van patir les guies turístiques -aspecte estudiat per Roma (2004)- i l'aparició de nous llibres modernistes dedicats a Montserrat, i que encara que destil·lin una certa espiritualitat no massa catòlica, superen l'encotillament devot habitual de qualsevol llibre anterior dedicat a Montserrat, que sempre comptava amb la corresponent censura eclesiàstica. Entre aquest, destaquen per exemple el romanç editat per *L'Avenç*, titulat *Montserrat, Roman Féérique*, i l'escrit per Màrius André (1896), un jove escriptor francès relacionat amb Víctor Balaguer, que tracta sobre el Sant Graal i Montserrat. O, encara, el llibre publicat per Henry Detouche (1899), *De Montmartre a Montserrat, d'un moulin à un monastère* que narra la descoberta espiritual de l'artista en un viatge a Montserrat que sembla servir per redimir els excessos de la vida bohèmia parisina. Llibres, doncs, que també permeten entreveure aquests diferents i múltiples Montserrat(s) que existien al mateix temps.

D'aquesta manera, si en el capítol anterior hem fet referència a les circumstàncies i les raons que van propiciar l'eclosió de la complexitat simbòlica moderna de Montserrat. En aquest, hem fet analitzar com el teatre wagnerià i el panorama, juntament amb les guies turístiques i altres textos literaris es van consolidar com els veritables mediadors que van fer possible aquestes construccions simbòliques i culturals. I encara, hem subratllar la importància que van tenir panorames i escenografies degut a la seva potència plàstica i a la utilització moderna i massiva de la imatge com a divulgadora del pensament. Tots dos, panorames i escenografies, no només estaven estretament relacionats entre ells, sinó que també van ser en part hereus de les teories del caràcter del segle XVIII i de la seva voluntat d'incidir en l'estat d'ànim i les emocions dels seus espectadors per mitjà dels recursos de control de la llum, so i les qualitats dels espais; en definitiva, pels seus intents de control de les sensacions, estats d'ànims i sentiments que provocaven. Objectius propers als que s'esperava de l'arquitectura que havia de reconstruir Montserrat. I, per aquest motiu, com veurem tant el panorama com el teatre wagnerià aportaran claus interpretatives importants per desxifrar amb més profunditat l'arquitectura del Montserrat modern. Ja em pogut entreveure, per exemple, com el panorama, entès com un artefacte que permet simular el viatge en el temps mitjançant la creació d'espais perfectament controlats, ens ha permès establir un paral·lelisme amb el dispositiu del cambril. Més endavant veurem com el panorama, entès com a artefacte que no només pot reproduir la experiència del viatge sinó que també pot arribar a reconstruir la història mitjançant una seqüència d'espais que simulin el pas del temps, també ens serà útil per entendre alguns dels projectes montserratins. Per que, com ja hem explicat, la solució al problema de la construcció del Montserrat modern -com que la seva reconstrucció o restauració arquitectònica era impossible- consistia necessàriament en resoldre el problema de definir una arquitectura que fos capaç de donar resposta a la seva complexa construcció simbòlica.

X

Ressonàncies arquitectòniques

La construcció simbòlica de la muntanya (III)

La intensa producció simbòlica al voltant de la muntanya de Montserrat durant els últims del segle XIX va tenir unes conseqüències arquitectòniques immediates. L'amenaça del cremallera, el problema de la propietat de la muntanya, els intents d'aixecar monuments no religiosos a la muntanya; i, en definitiva, l'intens i complex simbolisme que estava adquirint la singular muntanya no només va tenir conseqüències en la definició del seu imaginari col·lectiu contemporani, sinó que a través dels canvis de percepció de la muntanya que aquet comportava, el simbolisme montserratí ràpidament es va traduir en fets arquitectònics.

En aquest sentit la inauguració del cremallera l'any 1892 va suposar un punt d'inflexió important. Com ja hem explicat, la seva construcció va generar una quantitat important de tenses polèmiques que van anar en augment a mesura que s'apropava la data d'inauguració. Recordem que la iniciativa comptava el suport d'en Balaguer, i que va disgustar especialment a Collell i Sardà i Salvany –és a dir, a el “grup de Vic”- que “posaren el crit al cel i alertaren sobre el perill que això suposava. Sant Enric d'Ossó se sentí aclaparat davant d'allò que li semblava una profanació de Montserrat, i el mateix P. Abat Deàs participava d'aquest parer” (Laplana 2001:157). I és que Ossó fins i tot va arribar a realitzar una crida dramàtica en el final del seu “*Tres florecillas a la virgen María de Montserrat*”, que va ser publicat el mateix 1892, tot dient que “en este dia, que se acaba de imprimir las Florecillas de Montserrat, se ha hecho la inauguración semi-oficial del Ferrocarril de Cremallera de Monistrol á Montserrat. [...]” era necessari elevar una pregària desesperada al cel: “¡María, Virgen Santísima y poderosa, salva á tu Montserrat!!!” (De Ossó 1892). No és necessari insistir més del que ja hem fet per comprendre quina era la situació. La preocupació principal va ser, doncs, la por davant l'arribada massiva de turistes que poguessin posar en perill la tranquil·litat de la muntanya i, sobretot, la seva devoció. Per a Francesc Roma, el problema era que

“la gent que pujava a Montserrat a la recerca de paisatge s'oblidava de la realitat sagrada i això no només era un problema individual. No era que els individus s'arrisquessin tots plegats a anar a l'infern, era la societat la que estava en perill d'anar-

se'n en orris. La suposada immanència de l'entorn duia alguns pelegrins a oblidar-se de la Moreneta" (Roma 2004:100)

I aquest fet afectava tant a les peregrinacions "tradicionals" com molt especialment a la sacralitat de la muntanya. Fins i tot encara que el cremallera fos entès també com a una millora per als pelegrins. Per que el pelegrinatge a Montserrat, l'ascensió a la muntanya, com indica Francesc Roma (2004: 101) en aquell moment s'entenia en termes morals: el patiment que provocava l'esforç de pujar caminant –o fins i tot de genolls!- es considerava com a una part fonamental de la peregrinació. I per aquest motiu, per a molts, els autèntics pelegrins eren aquells que hi pujaven a peu; i aquells que ho feien mitjançant el cremallera es consideraven "clients" o "turistes" de reputació dubtosa (Nadal, 1944: 111-115). Tot i que, malgrat les reticències i les pors inicials, els fidels van integrar ràpidament l'ascens en cremallera en la seqüència ritual del pelegrinatge "tradicional" (Roma, 2004:101). I és que aquest temor, més enllà d'aquesta possible lectura moral sobre l'ascens a la muntanya, s'ha d'entendre en un context més ampli com un temor a que altres capitalitzen el potencial simbòlic de Montserrat; per que, què significava aquesta facilitat d'accés i aquests nous "usos" de la muntanya que es superposaven als "tradicionals" sinó la millor manera de fer realitat el "Montserrat de tots" balaguerià? Una qüestió d'una importància crucial, tal i com demostren les conseqüències que se'n deriven, tant les arquitectòniques i com les no arquitectòniques, però que ha passat força desapercibuda -excepte algunes excepcions¹- en la historiografia montserratina.

EL 'ROSARI MONUMENTAL'

"El grup de Vic" i el mateix P. Abat Deàs aviat van entendre que, malgrat la seva desconfiança inicial, el cremallera també podia jugar un paper decisiu pels seus respectius interessos. I és que al cap i a la fi, com precisa encertadament Laplana (2001:158) "Si Montserrat havia de tirar endavant la seva reconstrucció material i si volia tenir un paper important en l'Església del seu temps i en l'esforç re Cristianitzador de la societat, el camí que hi duia no era el de restringir el accessos al santuari, sinó el de facilitar-los" (Laplana 2001:158). De fet, es curiós comprovar com el perill que representava el nou cremallera aviat va ser integrat en la peregrinació "tradicional" sense cap problema. Així, per exemple, "la *Guia histórico-descriptiva del peregrino en Montserrat*, obra de 1909 -editada pel mateix monestir- ja ens diu que ha contribuït a augmentar la devoció de la Verge en acostar-la als malalts i ancians." (Roma 2004:101) I un cop assumit el mitjà de transport com a un dispositiu més dintre de la peregrinació i de la sacralitat del lloc, el problema es va reorientar en intentar paralitzar, fent servir tots els mitjans possibles que es trobessin a l'abast, totes les iniciatives de construcció de monuments a la muntanya que sorgien de sectors socials ben diversos.

La solució va ser senzilla, i, com no, ideada per mossèn Collell –que una vegada més va demostrar ser el gran estratega polític de l'Església catalana del moment- en proposar-li al P. Abat Deàs que, "ya que querían levantar monumentos en la Montaña, que se hagan, pero que sean religiosos" (Deàs 75-75bis). Així, l'any 1893 Jaume Collell va presentar la seva idea: construir un Rosari Monumental

1. Em refereixo a un breu comentari de Laplana (2001:157-158) i més en profunditat, tot i que sense referències a la arquitectura i a la discussió que plantejarem aquí, a Roma (2004:100).

al camí que de la Santa Cova, o *camí de plata*², és a dir, el que uneix el monestir amb la cova on, segons la llegenda, es va trobar la imatge de la Mare de Déu. L'objectiu de Collell, que va publicar una crida al "*Diario de Barcelona*" titulada "*Un Hermoso monumento a León XIII*", era construir el Rosari Monumental en honor al Papa Lleó XIII en ocasió del 50è aniversari de la seva ordenació episcopal. I per aquest motiu, va proposar construir al començament del camí, "una portalada, a manera d'arc triomfal, concebuda com a monument en honor del papa" (Galobart 1997:38) que s'havia d'aixecar a l'encreuament entre el camí de la cova i la dreuera del camí de Monistrol. La veritat és que la resposta a aquesta primera crida va ser molt tímida, i que la iniciativa no va tenir massa èxit. Però la resposta de la segona crida va ser diferent. Aquesta la va realitzar el mes de maig de 1896 a través del "*Missatger del Sagrat Cor*" amb el títol "*Lo Rosari Monumental de Montserrat*" i va tenir l'èxit esperat. Segons Collell, el nou Rosari Monumental seria "lo monument sempitern alçat per Catalunya á la memòria del gran papa del Rosari, del immortal Lleó XIII". Cal dir que la idea d'aixecar aquests monuments segurament va ser manlevada de la història de Montserrat d'Argaiz, ja que segons aquest, en "*La perla de Cataluña. Historia de Nuestra Señora de Montserrate*" (1667), el camí de la cova tenia quatre nínxols amb imatges de pedra que eren utilitzades com a estacions per monjos i peregrins.

I Collell no només va llançar la idea, sinó que també es va atrevir a insinuar com havien de ser els monuments: "no n'hi ha d'haver cap d'igual [...] una rústega capelleta vuydada en la mateixa roca, in *foraminibus petrae*, ab son rextat de ferro y'l pas del misteri pintat en rejola de Valencia; una simple estela monumental ab un símbol de la dena corresponent; un medalló de mitx relleu empotrat á la penya, etc." És interessant adonar-se que en aquestes línies ja s'insisteix en la necessària relació d'aquests monuments amb la muntanya i amb la natura on s'aixecaran. En aquest sentit, són especialment interessants les expressions "vuydada en la metexa roca" o "empotrat á la penya". La seva missió, doncs, era la de subratllar el caràcter sagrat de la muntanya. I és que, com veurem, aquest serà un tema fonamental per entendre la nova visió de la muntanya que plantejarà el Rosari.

Però, és clar, una obra d'aquesta magnitud, requeria d'una injecció econòmica desorbitada. Així, "si el camino que conduce á la cueva [...] mereció ser llamado *camino de plata*, por lo costoso de su construcción, [a aquest nou camí] *camino de oro* podrán llamarle con justicia" (Canibell 1898). I resulta evident, doncs, que aquest cost no podia ser assumit pel monestir, ja que com hem explicat la seva situació en aquells moments era prou complicada: el monestir vivia d'algunes petites rendes i de la caritat i les almoines dels devots i dels pelegrins. A aquesta limitació de recursos econòmics s'afegia el problema la reconstrucció general de tots els edificis, encara pendent de resoldre. Una qüestió encallada des de feia alguns anys en l'acabament interior de l'església i del cambril.

Encara que, per a Collell la solució a aquesta dificultat econòmica era clara, ja que segons la seva opinió els diners no havien de sortir d'un altre lloc que no fos de la societat catalana:

"Totes les classes socials han de contribuirhi: lo treballador del camp, com lo treballador de la fàbrica; la pageseta filla de Maria y la gran dama honrada també ab eix títol; los militars y la gent de lletres; los fabricants y la noblesa; en una paraula:

2. Era anomenat amb aquest nom a causa del seu cost elevadíssim a causa de l'accidentada topografia on esta construït.



Fig. 2. Postal d'època del camí de la Cova, o, a partir d'aquest moment, del Rosari Monumental (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 1. Postals d'època dels monuments dedicats al Rosari aixecats al camí de la Cova, agrupades en funció de la relació que els monuments estableixen amb la muntanya (Col·lecció Garcia Fuentes).

Fig. 3. Processons al camí del Via Crucis (Col·lecció Garcia Fuentes).



tots los estaments, sense oblidar lo sacerdocí” (Galobart 1997:40)

Així, es van repartir els monuments a construir entre diverses associacions de tot tipus. I cada vegada que s'inaugurava i es beneïa un monument, es celebraven grans manifestacions multitudinàries de fervor religiós on participaven orfeons, cors i bandes de música. En aquest sentit, cal reconèixer que la estratègia va ser impecable: implicava a totes les capes del teixit social directament en la seva construcció mitjançant la construcció del “seu” propi monument. I en cada una de les multitudinàries inauguracions es reblava insistentment una i altra vegada l'estret lligam entre pàtria, fe i muntanya.

En total s'hi van aixecar quinze monuments, un per a cada un dels misteris de que consta el Rosari. Però més que insistir en les peripècies de cadascun dels quinze monuments que integraven el Rosari Monumental, construïts entre 1896 i 1916 (un tema que ha estat estudiat per Galobart, 1997) el que ens interessa és analitzar les seves funcions i, sobretot, tal i com hem destacat en les paraules de la crida de Collell de 1896, la manera en què aquests es col·loquen en relació amb la muntanya. Sembla clar que la funció dels misteris, més enllà de la seva evident utilització com a estacions del Rosari, va ser la de reforçar i reiterar l'explicitació del caràcter sagrat de la muntanya. Per aquest motiu no només es van aixecar els monuments, sinó que aquests es van fer servir sovint com a fites per a realització de processons que tenien el seu origen en el santuari i que s'estenien pel camí “de la Santa Cova”, o –a partir d'ara- el “camí del Rosari Monumental”. Processons que més tard es van estendre –com veurem- al camí del Via Crucis, i que no només associaven religió i natura, sinó també religió, natura i pàtria. Un missatge que ja estava anunciat a les paraules de Collell, i que es va reforçar amb la decisió d'adjudicar cada misteri a una associació cultural, professional o religiosa catalana important. És a dir, el Rosari Monumental va representar en certa manera un gran dispositiu narratiu que tenia l'objectiu d'insistir tant a peregrins com a turistes en l'associació muntanya-religió-pàtria, deixant clar no només el caràcter sagrat de la muntanya de Montserrat, sinó també el seu caràcter nacional, estretament relacionat directament amb la pàtria catalana. No cal dir que l'eficàcia del dispositiu va ser total, ja que la resposta de la societat –dirigida i tutelada pel Grup de Vic- va ser notable. Així podem constatar-ho també a través de les nombroses postals de Montserrat ³ que es van editar en aquells anys representant els monuments del Rosari Monumental, les quals –si em de jutjar pel gran número que ens ha arribat fins als nostres dies- van ser amb tota seguretat un gran èxit de vendes del moment.

Aclarida la missió dels monuments, fixem-nos que el mecanisme de planificació i disseny que es va utilitzar en els monuments del Rosari és molt semblant, sinó el mateix, a aquells utilitzats en el pintoresc.⁴ D'aquesta manera, si el pintoresc es va caracteritzar per la utilització de tècniques d'organització del moviment en el temps i l'espai a través de la construcció de seqüències espacials

3. Si bé les primeres postals de Montserrat es van editar abans, les tirades de postals referents al Rosari Monumental i –com veurem, a les vistes i miradors de la muntanya- van coincidir amb el moment de la seva popularització massiva i definitiva.

4. Malgrat que la introducció del pintoresc Catalunya és un tema que desborda aquest treball –i que incomprendiblement encara ningú ha treballat- és evident que l'erecció d'aquests monuments té molt a veure amb les teories angleses del pintoresc. És probable que aquestes teories fossin introduïdes a Catalunya principalment a través de la jardineria, i de les folies de parcs i jardins públics i privats.

que tenien l'objectiu d'incitar l'espectador al moviment, de provocar emocions i de transmetre un narració -que generalment té un clar contingut moral- tant les tècniques utilitzades per al disseny dels monuments del Rosari com el seu mateix traçat també responien a aquest esquema. Potser d'una manera simple i poc elaborada, fins i tot inconscient. Però la seva utilització també va significar una de les millors maneres d'establir una relació directa entre el Rosari Monumental i les processons que s'hi associaven i el naixent excursionisme. De manera que el mateix recorregut va ser utilitzat com a referència per al disseny. Així, referint-se al pintoresc, segons Ábalos,

“el mecanismo emocional del viaje [...] se convierte en una referencia proyectual con la que articular las experiencias estéticas pintorescas a imagen y semejanza de las del viaje, organizándolas como una concatenación de diferentes escenas, animadas o no con intervenciones artificiales y articuladas coreográficamente como un todo.”
(Ábalos 2008b:24)

No cal insistir més per posar en evidència com en el fons estem parlant del mateix, encara que en el cas de Montserrat no existís cap arquitecte que projectés conscientment tot el conjunt i el teoritzés, com en el cas dels arquitectes anglesos als que es refereix Ábalos, sinó que va ser més aviat el fruit d'una intuïció de mossèn Collell, qui amb tota seguretat mai deuria haver sentit a parlar del pintoresc en aquests termes, però que sí deuria estar-hi familiaritzat d'alguna manera. Però aquest més que probable desconeixement d'aquestes teories no invalida la seva utilització com a instrument d'anàlisi del conjunt del Rosari Monumental, ja que parlem de processos relativament paral·lels que són significatius d'aquest moment històric i que ens ajuden a establir claus d'interpretació per al nostre objecte d'estudi.

En canvi, tant Collell com l'Església catalana del seu temps sí que coneixien sense cap mena de dubte el tomisme, que -com ja hem apuntat anteriorment- és indispensable per comprendre adequadament l'interès que l'Església d'aquell temps -no només la catalana- va tenir envers l'estudi i l'apropiació de la muntanya i la natura. Ja he explicat abans com aquest tomisme havia rebut el suport de Lleó XIII, i com l'any 1880 es va fundar a Barcelona l'*Acadèmia Tomista* (Roma 2004:78). El paper de Torres i Bages va ser clau en la divulgació d'aquesta visió de la natura entesa com a el resultat de la creació, de la voluntat i de la omnipotència divina; en definitiva, de la natura com a temple clàssic -una qüestió de la que ens ocuparem tot seguit.

Aquesta valoració de la natura també va ser important per a la divulgació de les idees de l'anglès John Ruskin a Catalunya durant el tombant de segle. Encara que aparentment, i tal i com apunta Joan Ganau (1996:162-167) la seva repercussió en l'arquitectura va ser petita, per no dir inexistent. L'explicació d'aquesta limitada influència, comparada per exemple amb la que va tenir Viollet-le-Duc en l'arquitectura catalana de finals del segle XIX, cal trobar-la en el fet que “en Viollet-le-Duc tenia sobre Ruskin l'avantatge d'ésser arquitecte.” (Martorell 1903:258) És a dir, en el fet que Viollet tenia l'avantatge de ser un arquitecte actiu, i que les seves idees, el seu pensament, podia ser traduït en obres d'arquitectura concretes que es podien copiar. Un fet important, ja que les idees i

pensaments d'en Ruskin difícilment es podien aplicar a casos concrets. (Ganau 1996:168) Però més enllà de la seva influència arquitectònica –que no va ser tan petita, com podrem comprovar- convé precisar que el pensament de Ruskin no va arribar a Espanya i a Catalunya a través dels cercles eclesiàstics, sinó que ho va fer a través de traduccions on predominava la temàtica social, i que aquestes es van publicar en editorials que “tenien caràcter progressista, i sovint eren pròximes a plantejaments socialistes i anarquistes.” (Freixa 1976:401-402, Ganau 1996:166) Ara bé, aquests interès també era compartit per Torras i Bages i per l'Església catalana del seu temps, per què les reflexions de Ruskin sobre l'organització ideal de la societat i del treball, i la vinculació d'aquest pensament amb l'art, i en especial el seu rebuig de la màquina i de l'estètica de la societat industrial, coincidien plenament amb els objectius i els interessos del bisbe català i la seva Església, que aspiraven a reformar la societat catalana tot modelant-la d'acord amb els seus ideals.

D'aquesta manera, per exemple, Cebrià de Montoliu -el primer traductor català de Ruskin- l'any 1901 afirmava –en un llibre publicat a *L'Avenç*- que

“Ruskin [...] ha comprès que l'Univers és un sòlid; que les mateixes lleis imperen per tots sos departaments, que la Natura, l'Art i la Societat són tres coses íntimament enllaçades que no's poden tractar separadament; que tot Art deuria ésser o és natural i social o moral, així com tota societat déu ésser o és fundada en la Natura i en l'Art.” (Montoliu 1901:43)

Paraules que podrien haver estat escrites pel mateix Torres i Bages. I encara:

“Las formas més simples de la natura son extranyament animadas pel sentiment de la presencia Divina; els arbres y las flors semblan tots, en certa manera, fills de Deu; y nosaltres mateixos llurs companys, fets de la mateixa pols, y sols més grans qu'ells per tenir una part més gran del poder Diví obrant en el nostre cors.” (Montoliu 1903:232)

La valoració de la natura en aquests anys no és un tema no és senzill, sinó ben complex. I és que a la traducció d'escrits de Ruskin que el mateix Montoliu va publicar l'any 1903 –aquesta vegada editada per *Juventut*- es van incloure títols com *Els misteris dels núvols*, *Las Montanyas*, o *La moral del paisatge*, que ens remetent directament a la valoració moral i religiosa del paisatge, però també a l'obsessió torresbagiana d'associar la societat, l'art, i la religió.

LA MUNTANYA ARQUITECTURA O L'ARQUITECTURA A LA MUNTANYA

Reconèixer el caràcter sagrat de la muntanya i ser capaç de teoritzar al seu voltant no és equivalent, ni molt menys, a solucionar el problema arquitectònic de construir-hi -ja siguin edificis o monuments. El mateix Collell ho va deixar a entreveure a la seva crida de 1896. No és el mateix excavar un monument en la mateixa roca que aixecar un monument separat de la paret de pedra; tenint en compte, a més, la quantitat de matisos que es poden admetre enter aquestes dos posicions. I és que, en efecte, el problema de la relació amb la muntanya es va fer més palès que mai durant la construcció

del “Rosari Monumental.” Recuperant així un dels reptes que va enunciar Rogent al seu informe de 1858 i que ja semblava oblidat: “no se olvide que està construyendo en la Tebaida catalana y que la obra ha de armonizarse con las peñas que la señorean por todas partes.”⁵

Per analitzar aquesta necessària relació entre arquitectura i muntanya utilitzarem la comparació entre les dos possibilitats extremes i oposades a les que acabem de fer referència. Per què, de fet, tots els monuments que s’hi van construir, projectats tots ells per arquitectes diferents i sufragats per infinitat de grups i per tota mena d’associacions, es poden classificar entre aquests extrems. Tenim doncs dos possibilitats oposades: excavar o aixecar; encastar o col·locar a sobre. Són dos possibilitats immediates, oposades, però que reconeixen d’una manera molt diferent el lloc on es col·loquen.

Com a exemple d’excavar, prendrem el monument del Rosari d’en Gaudí. I com a exemple d’aixecar o col·locar-se a sobre, el d’en Puig i Cadafalch; probablement els dos monuments més coneguts i importants dels que s’hi van aixecar. I, sense cap mena dubte, els de més qualitat arquitectònica de tots els qui s’hi van aixecar -amb diferència- i els que ens permetran introduir amb més claredat la discussió al voltant de la relació entre arquitectura i muntanya.

Fixem-nos primer en el monument d’en Puig -que sempre és tan lloat com poc explicat. L’arquitecte va projectar una gran creu de bronze aixecada sobre un basament de pedra motllurada de la mateixa muntanya. La creu, inspirada en les tradicionals creus de terme, i sens dubte, en les antigues creus que poblaven la muntanya de Montserrat durant l’edat mitja i que podem veure representades a tots els gravats montserratins, s’aixeca separada de la muntanya. S’allunya d’aquesta per que vol imposar-s’hi. Vol dominar el paisatge, aixecar el seu simbolisme per damunt d’aquest. Vol distingir-se del paisatge, i per aquest motiu és de bronze, i no de pedra de la mateixa muntanya. És a dir, reconeix el caràcter sagrat del paisatge, que es considerat l’obra de Déu, i eleva per sobre d’aquest el seu símbol: la creu. Així, al separar-se de la muntanya i alhora situar-se sobre un lloc elevat, es impossible contemplar el paisatge sense veure la creu en primer pla, o retallada sobre el cel, dominant el paisatge, accentuant-lo, indicant el seu caràcter sagrat; però mai es fusiona o es confon amb ell. El conjunt és un, i és sagrat –evidentment- però permet reconèixer clarament cadascun dels seus elements i la seva funció diferent i complementària: paisatge i monument; o paisatge i creu. Aquesta és la manera en que el cristianisme i tantes cultures han aixecat molts dels seus monuments al llarg de la història, i és també, per exemple, la manera en que els grecs aixecaven temples i monuments. I aquest paral·lelisme és especialment convenient per al nostre objecte d’estudi: pels grecs, el paisatge era sagrat, però els monuments que l’accentuaven també ho eren, formant un conjunt sagrat que si bé era indestruïble, permetia reconèixer cadascun dels dos elements, entenent quin era el paisatge sagrat –obra dels Déus- i quin era el temple –construït pels homes. D’aquesta manera, el temple responia a una sèrie de normes i modulacions que el definien en ell mateix, i es col·locava a sobre del paisatge intensificant i alhora revelant el seu caràcter sagrat (Scully 1969:2). En definitiva, una manera d’entendre el caràcter sagrat que estava molt a prop del “racionalisme de Torras i Bages” i del seu “harmonisme còsmic (presidit per Déu)” que “prové del pensament escolàstic o neoescolàstic.” (Castellanos 1990:156-162)

Enfront a aquesta aproximació més “escolàstica” o més racional –si és que això és realment

5. Arxiu Històric del C.O.A.C. C 260 / 70. Restauració Montserrat 1858.



Fig. 4. A l'esquerra, el monument del Rosari projectat per Gaudí (Col·lecció Garcia Fuentes). A dalt, campana col·locada a la "Roca Foradada" de Montserrat, idea de Gaudí, en un dibuix de Josep Maria Pericas (Torii, 1983: 322).



Fig. 5. El monument projectat per Puig i Cadafalch i altres creus sobre el paisatge (postals Col·lecció Garcia Fuentes); xilografia de Montserrat de Joan Luschner, representant les antigues creus que s'aixecaven sobre molts cims de la muntanya, 1499 (Laplana, 2001, 76).

possible respecte a Montserrat- i més pròpia d'un jove Puig i Cadafalch que acabava d'estudiar ciències exactes, trobem el monument proposat per Antoni Gaudí. Aquest va ser uns dels últims misteris que es va construir, i va ser adjudicat a la Lliga Espiritual de Nostra Senyora de Montserrat, una associació religiosa paral·lela i afí a la Lliga Regionalista que va ser creada per Torras i Bages. No ens ha d'estranyar, doncs, que no reparessin en despeses, i que encarreguessin el projecte al "genial arquitecte català Sr. Gaudí" (*Montserrat*, número 34, 1903:170). Com abans ja he avançat, el projecte que Gaudí va realitzar ni se separava de la muntanya ni utilitzava un material diferent. No; el projecte gaudinià s'excavava a la roca mateixa, penetrant dintre de la muntanya. Per que el projecte consistia exactament en excavar literalment una cova; ja que prèviament a la intervenció gaudiniana no n'hi havia cap –ni tan sols cap forat o preexistència que pogués fer-la preveure. I el que és més important, el monument gaudinià no té límits. Es fusiona completament amb el paisatge, amb la muntanya. Reconeix que el lloc sagrat i el monument són la mateixa cosa. O el que és el mateix, que la natura és el temple mateix. I per tant, no cal cap edifici ni cap monument. Encara que ens sembli molt radical, aquest posicionament és fruit de portar fins a les seves últimes conseqüències el pensament tomista al que hem fet referència, i que considera –permetem aquesta simplificació- la natura com a quelcom sagrat, com a l'obra de Déu. Una manera d'entendre la relació amb la muntanya i amb el paisatge que impedeix veure o reconèixer alguns dels dos per separat. I és a través d'aquesta lectura, sens dubte, quan es poden entendre els altres projectes de Gaudí a Montserrat: des de l'escut de vint metres, a la corona amb què volia envoltar el Cavall Bernat o a la campana monumental que volia col·locar a "La Foradada". Però encara podríem anar més enllà, per que si la muntanya mateix és sagrada, és a dir, és el temple mateix, en aquest cas la construcció d'una església hauria de ser equivalent a la construcció de la muntanya. I d'aquesta manera Montserrat mateix esdevindrà un model arquitectònic amb el que construir l'espai sagrat. Idees sobre les que Gaudí va indagar, entre d'altres, i com és prou sabut, en la construcció de la Colònia Güell i de la Sagrada Família.

Si abans ens hem referit al projecte de Puig i Cadafalch com a una aproximació que proposa una relació entre natura i arquitectura més aviat lògica i racional, encara que sagrada, la manera d'abordar el projecte de Gaudí, en canvi, proposa una relació entre l'arquitectura i la natura que està molt més aviat relacionada amb les representacions escenogràfiques del Liceu a les que ja hem fet referència, és a dir, a "les concepcions de l'Art Total, de la recerca de la síntesi de les diferents arts" (Castellanos 1990:157). En definitiva, una concepció que suposa en ella mateixa tot un repte de projecte; un repte que, com veurem, tan sols Antoni Gaudí podia assumir; i un repte que també ens permet entreveure la dificultat que una arquitectura així tindria per a ser escollida com a arquitectura amb la que construir el Montserrat modern.

Per que, en efecte, l'obra gaudiniana va ser molt incompresa a Montserrat. Tant que als problemes econòmics que va generar el seu misteri, també es van sumar veus crítiques que eren incapaces d'entendre'l. Així, encara que avui ens sembli increïble, el mateix P. Abat Deàs va arribar a afirmar que el Crist ressuscitat va ser col·locat per Gaudí "de un modo que al parecer de muchos no estaba bien" (Deàs citat per Galobart 1998:29). Davant de la suma d'aquestes crítiques i de les queixes



Fig. 6. Guia d'Eudald Canibell, 1898 (Col·lecció Garcia Fuentes).

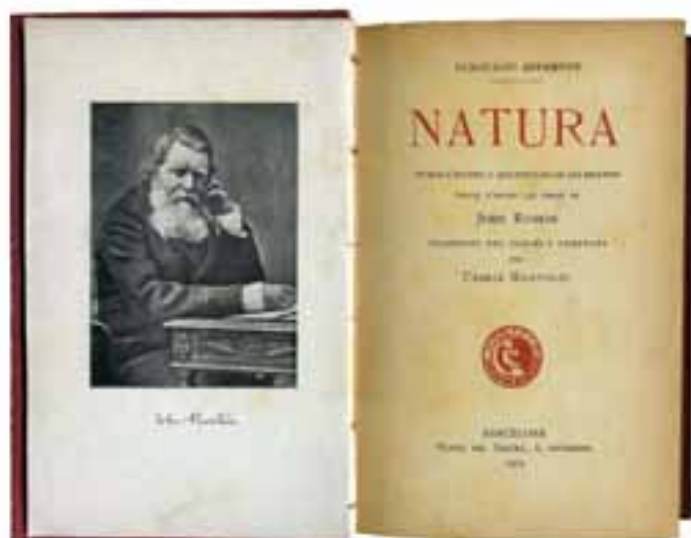


Fig. 7. "Natura" de John Ruskin, traduït per Cebrià Montoliu, en edició de 1903 (Col·lecció Enric Granell).

per l'excés pressupost,⁶ Gaudí va renunciar a l'encàrrec, i l'obra va ser acabada per Jeroni Martorell, que va modificar notablement el projecte (Galobart 1998:30) accedint submisament als desitjos del P. Abat Deàs. Aquesta anècdota és més transcendent del que pot semblar a simple vista, ja que revela una manera de fer que serà constant al llarg de tot el procés de construcció del Montserrat modern: d'una banda, la manca constant de recursos econòmics; i de l'altra, el constant menyspreu i la falta de respecte per la feina dels arquitectes, pintors i escultors que hi han treballat al servei de la comunitat de monjos. No és casual, en aquest sentit, el fet que tots els arquitectes i pintors que hi ha col·laborat hagin sigut l'objecte de crítiques ferotges per part de la mateixa comunitat i que els seus projectes hagin naufragat.

LA INTERPRETACIÓ ARQUITECTÒNICA DE MONTSERRAT

En el cas de Montserrat la identificació entre muntanya i arquitectura té el seu precedent més importants –una vegada més– en el viatge de Wilhelm von Humboldt. La descripció de la muntanya de l'alemany en termes arquitectònics, és a dir, utilitzant expressions com “murs”, “columnes” o “contraforts” per a la descripció de la forma de la singular muntanya, descomponible de manera quasi geomètrica als seus ulls, sembla voler avançar l'explosió arquitectònica que es va viure durant els últims anys del segle XIX i els primers del XX en la que la muntanya va esdevenir un veritable model arquitectònic. Segons Humboldt,

“esa montaña se levanta ante la comarca como un muro largo y alto [...] Las faldas de la montaña son salvajes y arriscadas por las moles de forma de pirámide o de cilindro, a las que recién aquí se ve en toda su singularidad; los contrafuertes y las riberas ya próximas al río prestan a la perspectiva un carácter gracioso y cordial [...]” (Humboldt 1951:121-125)

Cal subratllar l'esforç que va realitzar l'alemany per descriure acuradament la volumetria extremadament singular de la muntanya tot intentant descompondre-la en figures geomètriques elementals; és a dir, intentant fer comprensible allò que en aparença és caòtic. Una descripció que va ser recollida per Canibell a la seva guia de Montserrat de 1898 en la primera cita expressa a Humboldt que trobem a la bibliografia montserratina. En ella, Canibell es va fer ressò de les paraules de l'alemany amb algunes variants suggerents respecte a la traducció moderna; canvis que, lluny de modificar el seu significat, encara l'intensifiquen més:

“Los contrafuertes de la montaña presentan, por su separación, un aspecto rudo; los mojones, de forma cilíndrica, tienen superpuestos otros en forma piramidal. [...] En medio de esta vegetación trepadora, verde y tupida, se levantan las cumbres gigantescas de conos lisos y columnas de rocas. [...] Es maravillosa y extraordinaria esta montaña sin ser grandiosa.” (Humboldt citat per Canibell 1898:13)

6. L'excavació projectada per Gaudí va resultar excessivament costosa, tant que va contribuir a que Deàs encara tingués més dubtes sobre el projecte: “este Señor para ejecutar sus colosales planes necesitaba mucho dinero y ya se acababa el recogido” (Deàs citat per Massot 1979:53)

I si totes dues cites coincideixen en la descripció arquitectònica de la muntanya, en la identificació entre muntanya i edifici, entre muntanya i arquitectura, com a mitjà per intentar descriure la visió al·lucinant i caòtica de la singular muntanya, totes dues acaben també amb una imatge poderosa de ruïna, arquitectònica –és clar- per descriure amb fidelitat el conjunt de la muntanya en la seva aparença caòtica: “[...] de una sola mirada abarcáis un caos de escollos parecidos á las ruinas de un ciudad ciclópea” (Humboldt citat per Canibell 1898:13) segons la versió de Canibell, i “[...] un caos de peñascales que semejan los escombros de una ciudad gigante de rocas” (Humboldt 1951:134) segons la traducció moderna.

És més que evident la relació entre aquestes descripcions de Montserrat i la descripció que va escriure Joan Maragall l’any en el seu famós article *Montserrat* de l’any 1905:

“Ved la montaña en nueva visión, que ahora se me figura definitiva; no es una montaña que se esfuerce en hacerse templo, sino como una gran ruina de templo enorme que la naturaleza recobra y viste con su perpetuo renuevo. Toda la cúpula se ha hundido y allá quedan las columnas aturdidas alzando sus mil brazos, que ya nada tienen que sostener, hacia la bóveda azul del cielo que no pueden alcanzar... Y todo se ha inundado de luz; en los intersticios de las piedras de las columnas quebrantadas han brotado hierbas y flores; esto me parecen ahora las desnudas peñas de Montserrat nimbadas de verdor.” (Maragall 1905)

Així, si per a Humboldt la muntanya era una ciutat “ciclópea” arruïnada, per a Maragall –que com ja hem explicat coneixia sense cap mena de dubte el text de l’alemany- la muntanya és la ruïna d’un temple; fent ressonar d’aquesta manera el seu caràcter sagrat, o més precisament, espiritual -en un sentit més ampli i humboldtià. Una imatge on també ressonen els coneguts textos ruskinians de “Natura” als que abans fèiem referència; també coneguts per Maragall. I és que, de fet, el redescobriment de la visió de Humboldt de la muntanya, els textos sobre la natura de Ruskin, l’arquitectura de Gaudí i fins i tot el franciscanisme de Maragall, tenen un dels seus lligams més estrets en aquesta interpretació de la muntanya de Montserrat.

MONTSERRAT COM A MODEL D’ARQUITECTURA

Efectivament, en el monument de Gaudí a Montserrat es pot comprovar quina era la seva manera d’entendre Montserrat: la muntanya entesa com un temple en si mateix. Així, un dels objectius gaudinians serà assolir el repte de construir arquitectònicament, artificialment, Montserrat en molts dels seus edificis; especialment en els religiosos. “I és en aquest sentit que l’arquitecte es planteja de cercar, entre el monument a Déu i el monument de Déu, la menor distància possible” (Perejaume 2004:53). Gaudí, doncs, trasllada les muntanyes en ple teixit urbà. No serà necessari insistir en els paral·lelismes entre la Sagrada Família, o l’església de la Colònia Güell i Montserrat, i com tots ells són intents de construir artificialment, arquitectònicament, la singular muntanya. Lahuerta ja ho ha fet amb gran precisió i brillantment (1999). Tot i així, subratlarem també la importància que té la Sagrada Família en tant que mirador de la ciutat de Barcelona, en tant que muntanya que pot es pot

Fig. 8. El projecte per a la Sagrada Família d'Antoni Gaudí (Lahuerta, 1999,269).

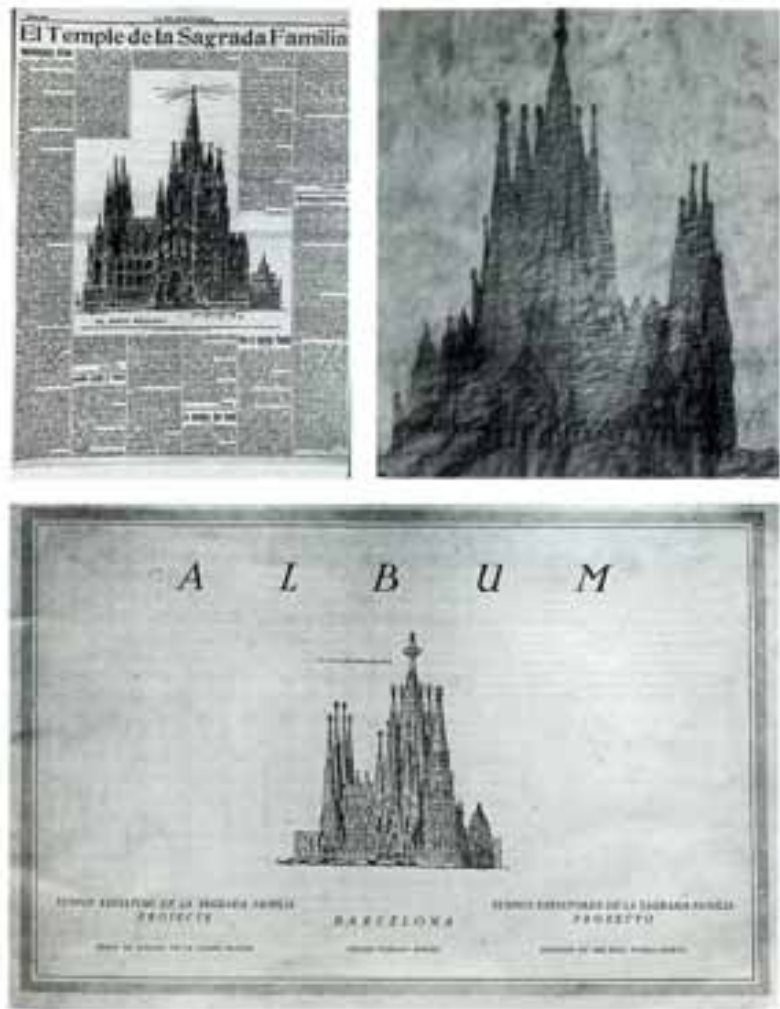


Fig. 9. Imatges de la Sagrada Família en construcció i vista de Barcelona des d'una de les torres en construcció (Lahuerta, 1999:265, 266).

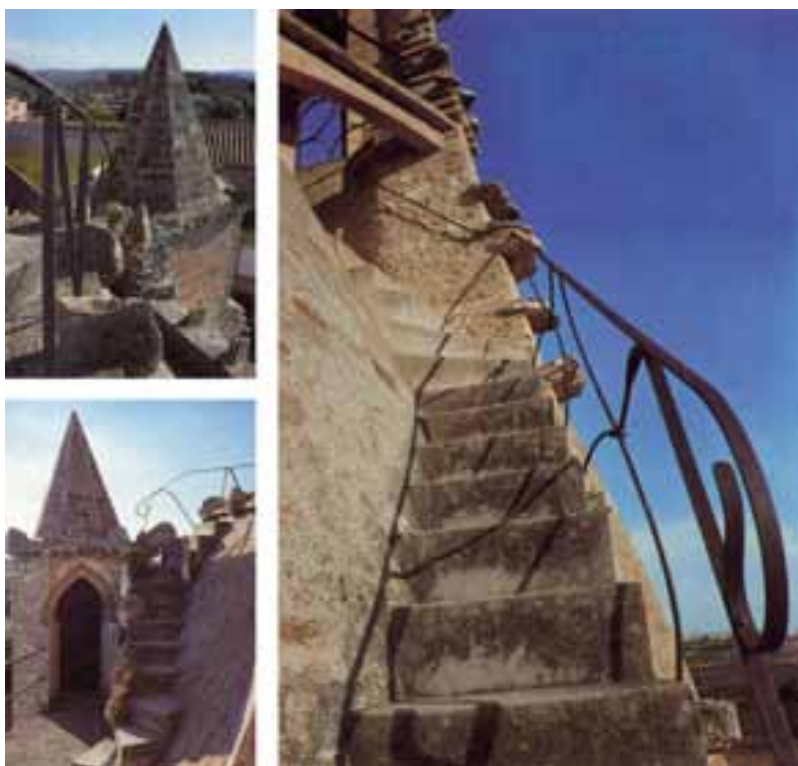


Fig. 10. L'església de Vistabella de Josep Maria Jujol, 1918-1923 (Jujol, 1998).

escalar per contemplar el paisatge que ella mateixa ordena i estructura; d'una manera semblant a la que permet el seu model, la muntanya real que l'ha inspirat. Introduint així un moviment ascendent, de descoberta de d'una visió de la ciutat; una nova manera d'entendre la ciutat, que no és res més que la ressonància de l'incipient excursionisme que té com a objectiu escalar muntanyes per “descobrir” el paisatge, per “veure” la terra: el país.

Aquesta manera d'entendre la muntanya, a més de com a temple sagrat, com a mirador, també sembla evocar els poemes de Verdaguer, en especial, per exemple, el “Don Jaume a Sant Jeroni” al que ja ens hem referit, on Montserrat esdevé la talaia des d'on el rei Jaume I d'Aragó, “El Conqueridor”, divisa el seus regnes. Aquest és un paral·lelisme entre l'arquitectura de Gaudí i l'obra de Verdaguer que ha estat assenyalat en diverses ocasions subratllant sempre la seva connexió amb els interessos i les ambicions de representació social i cultural de la burgesia catalana contemporània.⁷ Però també s'ha estés aquest paral·lelisme als mètodes de treball d'ambdós, per què, efectivament, tant Gaudí com Verdaguer es caracteritzaven per “[...] dar a las cosas valor recargándolas de explicaciones simbólicas que se superponen, que se amplifican mutuamente, que se contemplan o contrastan sin dejar de aplicarse sobre un mismo sitio [...]”, quelcom que a l'obra de Gaudí va arribar a “extremes obsessius” –en expressió de Lahuerta (1999)- i que sens dubte té el seu origen en Verdaguer. “No sólo porque Gaudí y Verdaguer, como demuestran tantos testimonios, llegaron a entablar en aquellos años una amistad bastante intensa, sino, sobre todo, porque, [...] Gaudí aprendió a trabajar con la técnica verdagueriana, dando imagen a sus programas” (Lahuerta citat per Castellanos, 2002:134).

Aquesta doble lectura de l'edifici com una construcció artificial de la muntanya, i alhora com un gran mirador, com a símbol de la terra i alhora com a observatori d'ella mateixa, el trobem també al projecte de Josep Maria Jujol a Vistabella. L'església, projectada l'any 1918, esdevé fita en el paisatge, com un amuntegament muntanyós singular que sobresurt per sobre del poble. Vol ser un muntanya real; de fet, de lluny es podria confondre amb una de veritat. Però aviat ens adonem que no és una muntanya, sinó un edifici definit per un gran volum amuntegat i coronat amb una creu que manifesta el seu caràcter sagrat; de la mateixa manera que els gravats antics de Montserrat ens mostren una muntanya poblada de creus que volen exorcitzar-la subratllant la seva sacralitat. Però si ens fixem una mica més, ens adonarem que la sota la creu que s'aixeca sobre l'església –sobre la muntanya artificial- hi ha un mirador al qual s'accedeix mitjançant una escala que s'enfila pel costat de la volta central de l'església –exteriorment, podríem dir que pel vessant de la muntanya- i que ens permet observar la terra i el paisatge del que és símbol. Quelcom semblant trobem en el cas de Montferri, en el que aprofitant l'advocació a la Mare de Déu de Montserrat, el mateix Jujol pren d'una manera directa el referent a la muntanya montserratina no només per l'edifici central del santuari –per a l'església- sinó fins i tot per a la tanca del recinte. D'aquesta manera, el santuari es col·loca elevat sobre un turó que està situat al costat del poble dominant-lo visualment. I una vegada més, la seva presència protegeix

7. La connexió entre Gaudí i Verdaguer ha estat establerta a partir del treball de Juan José Lahuerta “Burgueses y señores. Verdaguer, Gaudí y la producción simbólica de la alta burguesía barcelonesa, 1878-1888”, que es troba a “Antoni Gaudí...”. I va ser tractada a les exposicions que es van realitzar l'any 2002 amb motiu de l'“Any Internacional Gaudí 2002”; en especial, a “Univers Gaudí” –comissariada pel mateix Lahuerta- i a “Gaudí i Verdaguer: tradició i modernitat.”



Fig. 11. El projecte per a l'església de la Colònia Güell d'Antoni Gaudí, 1898-1915 (Lahuerta, 2002:134,135; Lahuerta, 1999:189).



Fig. 12. A l'esquerra, projecte d'ermita a Montferrri de Josep Maria Jujol (Jujol, 1998); i, a dalt, mur de la Torre dels Dimonis o Casa Nova de Manuel Sayrach (Lahuerta, 2006:88-89).

espiritualment el poble: és el seu símbol, el seu referent en el paisatge; però també, a la mateixa vegada, és el seu mirador excepcional. Per aquest motiu, l'església no es situa a sobre del turó, al seu cim, sinó al costat, alliberant un gran balcó sobre el paisatge davant de l'accés a l'espai més sagrat. Aprofitant d'aquesta manera per situar entre la part volada de l'edifici i el vessant del turó una reproducció de la cova de la Verge. Aconseguint construir així un santuari allunyat del poble, amb temple i espai sagrat a cotes diferents dintre del mateix recinte; un sistema propici per al desenvolupament de processons i pelegrinatges que reforcin el vincle entre el poble, el paisatge, el seu caràcter sagrat, i –evidentment– Montserrat. I, encara, una vegada més, sobre l'església montserratitzada s'aixequen una multitud de creus sobre cadascun dels cupulins que la formen i que s'aturonen al voltant dels dos principals, els que defineixen el volum de la nau principal de l'església, d'un costat, i de l'altre, el del cambril.⁸

Gaudí i Jujol no van ser els únics arquitectes que van utilitzar Montserrat com a model arquitectònic dels seus projectes. També d'altres ho van fer. I entre aquests destaca per la seva originalitat Manuel Sayrach i la seva proposta "L'arquitectura nova. Estil catalàunich" –mai publicada– en la que "a partir de las formas geométricas de Gaudí, y basándose en las ideas de Ruskin sobre la relación original del arte y la naturaleza, desarrolla una teoría de la arquitectura netamente catalana, surgida de la interpretación de su paisaje" (Lahuerta, 2006:86) I evidentment, Montserrat va jugar un paper decisiu en la definició d'aquesta nova arquitectura "siniestra y terrible" (Lahuerta, 1999:329-331; 2006:85-89).

REPRODUCCIONS I ARQUITECTURA POPULAR

Però la muntanya de Montserrat no només va servir de model per a arquitectures cultes i/o religioses, sinó també per a arquitectures molt més populars amb finalitats més ocioses –com a mínim aparentment. Així, per exemple, l'any 1895 es va construir al Parc de la Ciutadella una reproducció en miniatura de la muntanya; sembla ser que sota la direcció de l'arquitecte Pere Falguès, que en aquells anys s'ocupava de la reordenació del parc. El Montserrat en miniatura, que com no podia ser d'una altra manera es va situar al costat del Museu de reproduccions, era doncs una més d'una sèrie d'intervencions polèmiques, tal i com il·lustra "Lesquella de la Torratxa" el setembre d'aquell mateix any amb un comentari gràfic titulat "Bunyols al Parch" a on es reclama al "–iSr. Falguès, tregui això de seguida, que no sé què sembla!" (*Lesquella de la Torratxa*, 871: 602. 20/09/1895). En qualsevol cas, tot i que era la primera vegada que es construïa un Montserrat artificial d'aquesta dimensió a Barcelona, la idea de construir una rèplica de Montserrat no era nova. Com Lahuerta ja ha explicat, l'origen d'aquest tipus de construccions,

"concebidas como evocaciones naturalistas, se encuentra en los parques románticos y en las exposiciones universales, que siempre contaban entre sus diversiones con montañas, grutas o cuevas submarinas, las cuales, como demuestran las novelas de Jules Verne, formaban parte esencial del imaginario popular del XIX." (Lahuerta 2006:56).

8. Podríem plantejar una reflexió en termes semblants sobre el temple expiatori del Tibidabo, malgrat que la seva simbologia sigui molt més complexa i que encara estigui pendent d'estudiar a fons (Lahuerta 1999:259).

Així, aquestes imitacions arquitecturitzades de la natura van aixecar-se tan a jardins públics com a privats amb finalitats pintoresques i d'entreteniment. I per aquest motiu es podia pujar fins al seu cim a través de grutes, passadissos, escales i ponts. Per que una de les fites era, com no podia ser d'altra manera, pujar al cim per contemplar les vistes. Precisament allò que valoraven, per exemple, els empresaris que volien construir el cremallera de Montserrat –que recordem havia d'arribar fins al cim de la muntanya. I allò que representava el panorama de Montserrat construït a l'Exposició Universal de 1888; i, encara, fins i tot també allò que Humboldt va valorar durant la seva ascensió a la Montserrat.

És evident la part irreverent de la seva construcció, destinada purament al plaer i a l'entreteniment, a la seva contemplació i a al gaudi de les petites vistes sobre el parc que el seu cim facilitava. Una manera d'entendre Montserrat segurament més propera als grups més liberals que s'hi sentien representats en la singular muntanya; però malgrat aquest fet, són innegables també les intenses ressonàncies religioses que posseïa la forma de la muntanya en aquells mateixos anys. Podríem parlar doncs, una vegada més, d'un simbolisme que és “de tots”?

Així, per exemple, arrel de la seva accidentada construcció, “*Lesquella de la Torratxa*” bromejava argumentant que

“quan la muntanyeta de terra sobreposada [...] era una imitació del Gurugú, encara que lletja es tenia dreta y no hi havia perill al escalar-la. Però han volgut convertir-la en un facsimil de Montserrat, l'han carregada de roques punxegudes y la muntanyeta no podent resistir tot aquell pes s'ha aclofat omplint-se de grieras. Això vol dir que al Parch hi proven més les brometes moras que les cristianes.” (*Lesquella de la Torratxa*, 871: 606. 20/09/1895)

Una comentari que evidencia la tensió existent aquells anys entre la concepció de la muntanya com a un monument religiós o com a singular lloc d'esbarjo i d'entreteniment. Però el cas de la Ciutadella no ens ha de portar a pensar que aquestes reproduccions només estaven destinades a l'entreteniment o a la diversió “de señoras y señores endomingados” (Lahuerta 2006:57) que passejaven per elles, sinó que també s'aixecaven Montserrat artificials per usos religiosos. Així, per exemple, uns anys abans de la construcció de la rèplica del Parc de la Ciutadella, el 1884, els catalans que vivien a Cuba van aixecar a La Habana una muntanya artificial amb l'objectiu de peregrinar-hi el dia de la Mare de Déu (Torii, 1983). La “*Ilustración Española y América*” se'n va fer ressò, i explicava com la muntanya intentava reproduir la singular forma de l'original, i per aquest motiu fins i tot comptava amb una cova; i que demostraven que l'esforç que l'Església catalana –i en especial el “Grup de Vic”- havia realitzat a partir de 1880 per incorporar la imatge de la muntanya de Montserrat a l'imaginari català religiós també donava els seus fruits. Una pràctica que també tenia una altra expressió religiosa en les construccions de grutes de Lourdes que la mateixa “*Ilustración Española y América*” divulgava en aquells mateixos anys i que havien assolit un grau força elevat de popularitat (Torii, 1983; Lahuerta, 2006:57).

En qualsevol cas, abundants targetes postals de l'època representen aquestes construccions artificials en jardins de cases particulars –com els construïts per Fontserè a cambrils, per exemple- o

Fig. 13. Postal d'època de la reproducció de la muntanya de Montserrat en miniatura aixecada al Parc de la Ciutadella de Barcelona, 1895 (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 14. Comentari gràfic sobre la reproducció aparegut a "L'Esquella de la Torratxa", 1895.

Fig. 15. Altres postals de la mateixa reproducció del Parc de la Ciutadella (Col·lecció Garcia Fuentes).





Fig. 16. Interior passejable de la reproducció de Montserrat al Parc de la Ciutadella, 1895 (Torrii, 1983).

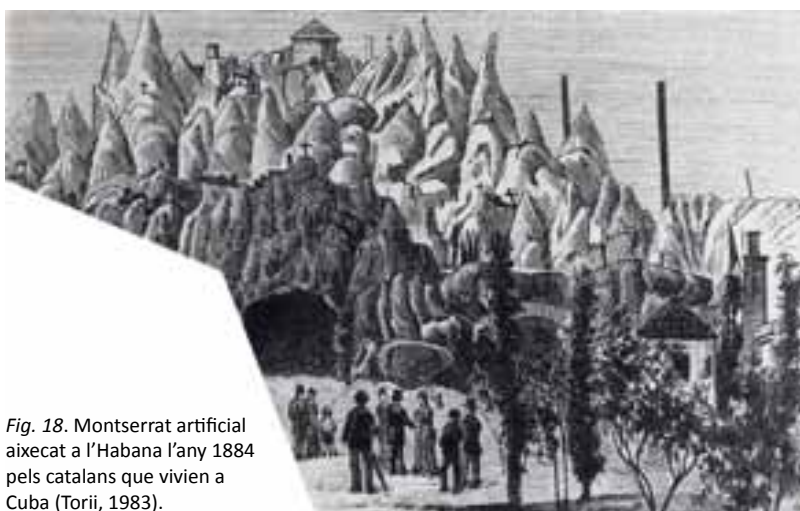


Fig. 18. Montserrat artificial aixecat a l'Habana l'any 1884 pels catalans que vivien a Cuba (Torrii, 1983).



Fig. 17. Muntanyes de Montserrat al balneari Martí de Santa Coloma de Farners, postal d'època (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 19. Els tres olis sobre fusta de Picasso representant el Montserrat de la Ciutadella, 1895-1896 (Rafart, 2007:64).



a jardins d'escoles, i fins i tot a balnearis, demostrant d'aquesta manera la popularitat que aquestes rèpliques van assolir. Així, per exemple, no és estrany que el Montserrat artificial cridés l'atenció d'un jove Picasso que s'acabava de traslladar a Barcelona el mateix 1895 i que es va instal·lar a un pis molt proper al parc. I com a conseqüència d'aquest interès, el pintor va realitzar tres tauletes petites⁹ –curiosament de la mida d'una postal– sobre les “Falses muntanyes de Montserrat al Parc de la Ciutadella”. Unes pintures àgils que representen una sensació intensa i poc realista de la muntanya artificial, però que reblen una altra vegada la idea de que, més enllà d'ideologies, la forma de la singular muntanya es va incorporar definitivament a l'imaginari col·lectiu català esdevenint un dels seus elements essencials i més intensos. O el que és el mateix, la forma de la muntanya ja no només representava únicament el seu simbolisme religiós, sinó que havia adquirit d'altres, múltiples, i sovint molt poc religiosos.

ASCENSORS, CREMALLERES, MIRADORS I RESTAURANTS

Tornem una mica endarrere: a la discussió al voltant del cremallera i a les iniciatives no religioses que alguns proposaven realitzar a Montserrat. Malgrat la intensitat religiosa, social i patriòtica de la “campanya patriòtico-religiosa” del Rosari Monumental, a la que es va sumar l'any 1904 la construcció del camí del Via Crucis, projectat per Enric Sagnier i Eduard Mercader, no es va aconseguir acabar completament amb les iniciatives que podríem qualificar com a no religioses. L'explicació d'aquest fet es troba en la situació jurídica de la muntanya, ja que la seva propietat encara no s'havia aclarit. En aquest context, la construcció del tren cremallera, que només es va construir parcialment –i que mai va arribar a pujar fins al cim de la muntanya– va significar un punt d'inflexió important en el procés de construcció –material, però també simbòlic– del Montserrat modern. La seva construcció connectava la cota del monestir amb l'estació del tren de Monistrol de Montserrat, que a la vegada, connectava directament amb el centre mateix de Barcelona. De manera que el trajecte entre Barcelona i el monestir es reduïa així sensiblement, i la facilitat d'accés era més gran que mai.

Però el cremallera no va ser ni molt menys l'únic projecte que es va considerar. Prenent com a model alguns ascensors de muntanya que es van construir a Suïssa, com per exemple el de Bürgenstock, ràpidament es va valorar la possibilitat de reduir encara més el temps d'ascensió al monestir mitjançant la construcció d'un ascensor. Així, l'any 1891, quan encara no s'havia inaugurat el cremallera que s'estava construint, el diari “La Vanguardia” ja afirmava que “persona que nos merece crédito nos ha asegurado que en el año próximo se subirá desde el pie de la montaña de Montserrat al convento en catorce minutos por medio de un ascensor, del que se han hecho ya los estudios correspondientes y que se pondrá en planta a no tardar” (*La Vanguardia*, 31/03/1891). Malgrat que es desconeix la identitat de l'informador del diari i que el projecte no s'ha localitzat, sembla evident que aquest ascensor s'hauria d'haver construït amb una estructura metàl·lica exempta formada per petites barres reblonades; seguint les tècniques que s'utilitzaven en els ascensors suïssos esmentats. Una tecnologia que també s'utilitzava en aquells anys per a la construcció d'algunes de les atraccions

9. “Són olis sobre fusta que l'artista no signa ni data, però que hom pensa que les treballa els primers mesos de la seva estada a la capital catalana, entre 1895 i 1896”. (Rafart 2007:64)

que integraven els primers parcs de diversions o d'atraccions, que eren el resultat natural de l'evolució burgesa i tecnològica dels jardins romàntics de principis del XIX. Així, per exemple, a Barcelona podia trobar-se una torre de característiques similars a la muntanya russa del "Parque Saturno". Però més enllà d'aquesta proposta, les propostes d'ascensors a Montserrat també van concretar-se en el disseny d'un original projecte d'ascensor excavat a la pròpia muntanya¹⁰ el qual, probablement enllaçant amb el que s'anunciava a "La Vanguardia", havia de connectar la cota dels edificis del monestir amb un dels cims de la muntanya, no el de Sant Jeroni sinó el de Santíssima Trinitat –el més proper al monestir– on havia d'aixecar-se un petit mirador: l'observatori pintoresc de tot Catalunya –o potser aquell intrigant Temple de la Ciència? Així, segons el dibuix conservat, entre els edificis de l'hostatgeria del monestir, se situaria l'accés a un petit túnel horitzontal d'uns 3 metres d'alçada que avançaria fins a una profunditat aproximada de 160 metres de profunditat fins a situar-se sota la vertical del cim, on se situaria l'ascensor que pujaria en un sol tram uns 233 metres. La sortida de l'ascensor consistia a un petit edifici que hauria de fer les vegades de mirador, i de descobridor del gran panorama que s'hi divisa des del cim montserratí. Com si aquest ascensor volgués convertir el conjunt de la singular muntanya en un gran panorama d'escala territorial; un gran panorama que, a diferència del que es va construir a l'Exposició del 1888, era real, autèntic, i no una representació idealitzada.

Aquests projectes, juntament amb les construccions de reproduccions montserratines a parcs i jardins públics i privats per a on s'hi podia passejar, estaven netament relacionats amb els jardins romàntics i amb el gust per recórrer escenaris pintorescos; així com amb el naixement del primer excursionisme. Ja hi hem fet referència. I evidenciaven un gust que va popularitzar-se a Catalunya durant els últims anys del segle XIX i els primers del XX: el de recórrer els camins de Montserrat a la recerca de vistes pintoresques, d'emocions controlades i alhora intenses. Així ens ho ensenyen, per exemple, moltes postals que reproduïen la instantània d'uns personatges "endomingados" amb vestit de ciutat i fins i tot amb bombí, que pugen fins al cim de la muntanya per gaudir absorts de les vistes, fins al punt que necessiten l'ajuda d'una barana per no perdre l'equilibri –tal i com succeïa als panorames que s'aixecaven a les ciutats. En definitiva, un gust que demostra la popularització definitiva de la experiència estètica que provocava la contemplació de la natura i dels paisatges, del territori -i que havia sigut forjada pels romàntics alemanys. Una contemplació que esdevenia cada vegada més central per als visitants de Montserrat; fet que va provocar que s'aixequessin miradors als enclavament més espectaculars, als quals s'arribava a través de petits camins que, tenint el seu origen principalment al monestir, s'enfilaven pels barrancs. I aquesta passió per recórrer la muntanya també va fer que s'hi construïssin petits restaurants al costat dels principals recorreguts, emplaçats amb precaució de no fer malbé les vistes i per assegurar un marc ben pintoresc. Aquests petits edificis s'aixecaven amb mitjans precaris i sense cap pretensió arquitectònica; i la seva finalitat, a més de garantir aixopluc en cas de necessitat i de fer un petit negoci, tal i com descriu gràficament un auca de l'any 1923 era la de conjugar dos plaers alhora: el de la contemplació de les vistes i el del menjar. Quelcom ben terrenal.

No és d'estranyar que aquesta popularització provoqués que la comunitat de monjos –i amb

10. El plànol, dibuixat per una mà que desconeixem i sense signatura, es conserva a l'Arxiu d'Arquitectura de Montserrat (catalogació Garcia-Fuentes AN-1XXX-001).



Fig. 20. Projecte d'ascensor a Montserrat conservat a l'Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, sense data (AN-1XXX-001, catalogació Garcia Fuentes).



Fig. 21. Ascensor de Bürgenstock, Suïssa, 1903-1905 (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 22. Postals de la torre de la muntanya russa, primer a València, i després al "Parque Saturno" de Barcelona (Col·lecció Garcia Fuentes).

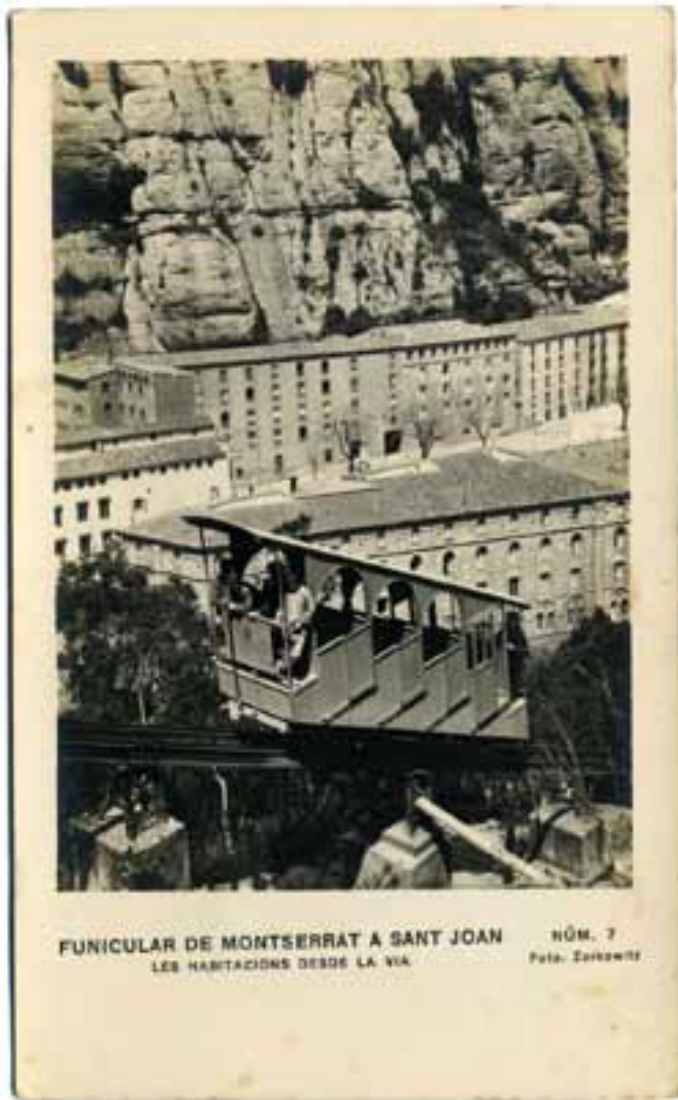


Fig. 23. Postals d'època del funicular de Sant Joan de Montserrat, 1918; imatges que evocuen els parcs d'atraccions contemporanis (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 24. Funicular de Sant Joan -a dalt, 1918- i aeri de Montserrat -a baix, 1930 (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 25. Postal contemporània del Parc d'Atraccions del Tibidabo, a Barcelona (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 26. Una mostra de les abundants postals de finals del segle XIX que representen la divulgació dels miradors, els restaurants repartits per la muntanya i les ermites reconstruïdes (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 27. Postal de l'aeri de Sant Jeroni -a la dreta, 1927- i dels restaurant de Sant Jeroni i Sant Joan -a dalt- custodiats per ermites (Col·lecció Garcia Fuentes).

ella l'Església Catalana- iniciés una intensa campanya de reconstrucció de les antigues ermites que, escampades per la muntanya des de l'origen de la vida eremítica a Montserrat, s'havien fet famoses des de l'edat mitja fins a la destrucció napoleònica; les mateixes que havien atret a Humboldt durant la seva visita, i de les que pràcticament res no es conservava. Aquest fet no és una casualitat. Si a mitjans del segle XIX, Muntadas –el llavors president de la comunitat de monjos- es va declarar totalment en contra de recuperar la vida eremítica a Montserrat (Massot, 1979:42) donat que la prioritat en aquell moment era la de recuperar i establir la comunitat monàstica, i per aquest motiu va centrar tots els seus esforços en iniciar la reconstrucció dels edificis arruïnats, ara –a finals del segle XIX- en canvi, la situació era completament diferent. El descobriment de Montserrat per part de grups socials i culturals molt diferents, i la cada vegada més gran aflluència de visitants –no sempre religiosos- sumada a la propietat pública de la muntanya, posaven en dubte l'exclusivitat del seu caràcter religiós i sagrat. Va ser doncs aquest el context en el que es van reconstruir moltes de les antigues ermites; però no com a ermites, sinó més aviat com a petites capelles que tenien la funció de recordar i de subratllar als visitants de la muntanya el seu caràcter sagrat. Així, utilitzant sempre l'arquitectura romànica tot just acabada d'inventar sota el patrocini de l'Església catalana amb clares connotacions polítiques –entre d'altres- i per tant, tan apropiada als ulls de l'Església, el 1891 es va reconstruir l'ermita de Sant Jeroni, el 1893 les de Sant Dimas i San Joan, el 1898 la de Santa Cecília i el 1907 la dels Sants Apòstols (Massot 1979). D'aquesta manera, “La excursión a cada una de las ermitas, era de por sí una pequeña peregrinación y, cada una de ellas, tenía sus devociones propias que los visitantes cuidaban de practicar [...]” (Nadal 1944:71) Tot i que com el mateix Nadal s'afanya a aclarir tot seguit, “la peregrinación principal subsistía” i quan s'escoltava el so llunyà de les campanes tots retornaven a l'església del monestir per venerar la Mare de Déu.

Es van definir així uns singulars enclavaments de ermita-mirador-restaurant que focalitzaven l'atracció dels visitants de tot tipus que rebia la muntanya. Per aquest motiu, aquests emplaçaments van definir i forçar la construcció dels funiculars i aeris que es van construir durant el primer terç del segle XX. Així, el 1918 es va inaugurar el funicular de Sant Joan que va ser projectat per Santiago Rubió i Tudurí –germà de Nicolau Maria- per ascendir de la cota del monestir a la cota de l'ermita de Sant Joan, una de les més altes de la muntanya; i el 1929 es va inaugurar el de la Santa Cova, entre la cota del monestir i l'inici del camí del Rosari Monumental. I encara el 1930 es va inaugurar l'“Aeri de Montserrat” entre la vall del Llobregat, el peu de la muntanya, i el monestir, fent possible l'ascens en poc més de cinc minuts (Batlle, 1997). Les imatges contemporànies que mostren aquests funiculars i aeris recorden directament l'atractiu que tenien els primers parcs d'atraccions. Aquest fet no ens ha d'estranyar, doncs el mateix Santiago Rubió i Tudurí va ser un dels enginyers que va construir el 1900 el funicular que puja al Tibidabo i, alhora –una mica més tard- un dels autors del projecte de parc d'atraccions. No és estrany doncs que el funicular de gran pendent –65,2%- que Rubió va projectar a Montserrat, entre el monestir i el cim de Sant Joan, ens recordi directament en les imatges d'època les atraccions que s'hi van construir als parcs de diversió contemporanis, amb una col·locació delicada amb la muntanya i atenta als camins que la recorren. Per que la cura amb la que aquest funicular creua el camí del Via Crucis i respecta els monuments que s'hi aixequen, no poden més que evocar-nos una



Fig. 28. El mirador i l'observatori de Sant Jeroni en postals d'època. I el mirador, amb el posterior afegit de la monumental estàtua del Sagrat Cor, 1906 (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 29. Postals panoràmiques del mirador de Sant Jeroni (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 30. El Reial Club Marítim de Barcelona d'Enric Sagnier, 1912-1913 (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 32. Comentari sobre l'arquitectura del santuri-monestir a l'Auca de Montserrat, 1923.



Fig. 31. Auca de Montserrat, 1923; i detalls referents al mirador de Sant Jeroni, al restaurant, i al gaudi "turístic" de la muntanya i de les seves vistes (Col·lecció Garcia Fuentes).



imatge qualsevol d'un dels parcs d'atraccions contemporanis –ja sigui del Tibidabo barceloní o de qualsevol altre exemple.

Un paral·lelisme que es podria estendre també a algunes de les altres construccions que s'aixecaven durant aquells anys a la muntanya; com per exemple, el mirador –avui destruït- del cim de Sant Jeroni, situat en el punt més elevat de la muntanya, i –com hem vist- també un dels més cims més mitificats pels poetes de la Renaixença. Allí es va construir un petit edifici de planta octogonal amb vuit finestres quadrades, una a cadascuna de les seves cares, cobert amb una volta de rajola de pla, i rodejat d'un balcó exterior continu limitat parcialment amb una barana de ferro. Una construcció que semblava tenir el seu model en el panòptic o en el panorama, ja que la seva petita planta semblava voler protegir aquells que hi pujaven a contemplar les vistes que s'hi dividien: és a dir, el panorama. Un enclavament ideal per la contemplació extasiada de l'horitzó i per evocar els passatges verdaguèrians dedicats a “*Don Jaume a Sant Jeroni*”, per exemple. En definitiva, una autèntica atracció, tal i com ens mostren les nombroses postals que s'hi van dedicar i les innumerables fotografies, tant personals com col·lectives, que s'hi van prendre. Probablement degut a aquesta concurrència l'any 1906 es va rematar el petit mirador amb una estàtua monumental del Sagrat Cor (Massot, 1979:55), deixant clara la seva benedició sobre el paisatge català i especialment el caràcter sagrat de la muntanya –una vegada més. És interessant notar com, amb tota probabilitat, aquesta petita construcció va servir de model a Enric Sagnier, que va treballar com a arquitecte a Montserrat entre 1903 i 1915, per al disseny de la seu del “*Recial Club Marítim de Barcelona*” que va aixecar al Moll de Barcelona entre els anys 1912 i 1913. L'edifici de Sagnier al port, com el de Montserrat, és també de planta octogonal amb grans obertures a cada costat, circumdat d'un gran balcó corregut exterior i cobert amb una gran cúpula; és a dir, no deixa de ser més que una versió acadèmica, culturitzada, del popular mirador montserratí, aixecat del nivell de terra l'altura d'una planta per garantir unes vistes millors. Aquest similitud no és casual: el cim de la muntanya i el mar, són els dos punts millors per experimentar la contemplació de l'horitzó. I el panòptic, culte o popular -el mirador, l'observatori o el panorama- el millor dispositiu arquitectònic per fer-lo evident.

“EL MIRACLE DE CATALUNYA”

Joan Maragall va qualificar Montserrat com “el milagro de Cataluña”. Com ha precisat encertadament Lahuerta, amb aquesta expressió Maragall va desbordar l'equiparació entre muntanya i arquitectura; la va superar, de manera que sembla com si el terme sagrat es desplaçés cap a altres llocs. “*El milagro de Cataluña* nos habla ya, en efecto, de la cualidad de lo maravilloso ligada a una tierra” (Lahuerta, 1999:260). Montserrat és per a Maragall, doncs, quelcom meravellós: un “miracle”. I com a tal està lligat a Catalunya, a la terra, al territori: és el seu miracle. O el que és el mateix: Montserrat no és només una muntanya sagrada; és Catalunya mateix. Per que, en efecte, la construcció del Montserrat modern és quelcom paral·lel a la construcció de la Catalunya moderna. Així ho explica Lahuerta:

“ciertamente, que Montserrat es una montaña sagrada desde los tiempos más remotos es cosa bien sabida, pero que es la montaña sagrada de Cataluña, en el sentido estricto

de que en su pura forma queda expresada una supuesta esencia de Cataluña –algo que va, pues, más allá de lo religioso- es una construcción ideológica relativamente reciente.” (Lahuerta 1999:260)

I aquesta construcció recent que equipara la muntanya de Montserrat amb Catalunya, és el resultat del complex procés que va tenir lloc durant els últims vint anys del segle XIX i els primers del XX de què ens ocupem aquí. Un procés que no admet simplificacions i que es caracteritza per una superposició continua, constant, d'explicacions simbòliques i culturals que, encara que es puguin arribar a contradir entre elles, poden conviure i s'amplifiquen mútuament gràcies a les tensions que generen, arribant a definir la complexitat de lectures i d'interpretacions destriades en aquests últims capítols. Una complexitat en la que tothom pot sentir-se representat; en la que tothom pot trobar el seu “Montserrat ideal”, fent servir l'expressió goethiana; i, en definitiva, una complexitat que representa la consolidació definitiva i l'aconseguint del “Montserrat de tothom” balaguerià. Montserrat és doncs de tots; Montserrat és Catalunya. I ja el 1911, Carreras Candi, en el seu “*Narraciones Montserratinas*” va constatar aquest pas de la visió religiosa de la muntanya a la nacionalista i va negar el vincle de Montserrat amb el discurs bíblic, tot emparentant la muntanya al discurs nacional (Carreras Candi, 1911); no és estrany, doncs, que per aquest motiu la venda de la seva obra fos prohibida a la botiga del monestir com el mateix Candi explica a l'entrada dedicada a Montserrat dintre de la seva “*Guia de Catalunya*” –editada posteriorment.

Les conseqüències principals d'aquesta complexa construcció simbòlica i cultural que equipara Montserrat amb Catalunya en el procés de construcció del Montserrat modern són principalment dues. La primera és que va provocar un canvi de percepció de la muntanya, que a partir del final del segle XIX va passar a tenir una presència en l'imaginari col·lectiu català –i també espanyol- molt més intensa de la que tenia a mitjans de segle. I aquest fet va provocar que els projectes arquitectònics abordessin finalment el repte d'intentar establir un diàleg entre l'arquitectura i la muntanya, tal i com ja havia reclamat Elies Rogent al seu informe, i forçats per la discussió que ja hem vist plantejada inicialment en els monuments aixecats al “Rosari Monumental”. Tot i que aquest canvi serà lent i gradual. I, en aquest sentit, és important notar com en la representació de Montserrat cada cop va tenir més importància la presència de la muntanya, introduint-se com a fons de les imatges hi fan referència, fins que aquesta va esdevenir la gran protagonista (Roma, 2004:111-116). Un canvi que podem resseguir, per exemple, en les postals dedicades a la Santa Cova, que amb els temps van obrir progressivament el pla d'enquadrament: així, d'un primer pla de l'edificació es passa gradualment a una imatge on la muntanya i el paisatge adquireixen més presència; i a on, en contraposició a aquest fet, l'edifici es veu cada vegada més petit.¹¹ Una atracció per la muntanya que també es pot constatar en les abundants i extenses sèries de postals dedicades als miradors i a la muntanya mateixa que es van editar al tombant de segle; o també, per exemple, en les fotografies i en les postals del cremallera, que des del moment de la seva construcció va esdevenir objecte de molts reculls fotogràfics. I és que

11. Veure, per exemple, les *Fig. 2 i 3* del capítol IV d'aquesta tesi, “El projecte de 1857”.

Fig. 33. Coberta de "Narraciones Montserratinas" de Carreras Candi, 1911; i de la "Historia de Cataluña" de Antonio Bori, 1898 (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 34. Montserrat és "el miracle de Catalunya"; és Catalunya mateixa, inclosa la seva història.

La "Historia de Catalunya" dedicada a "sus monumentos, sus tradiciones, sus artistas y personajes ilustres" i publicada per Bori l'any 1898, acaba amb aquest dibuix en el que es representa la muntanya de Montserrat, focus d'una llum resplendent, com la culminació de les architectures catalanes -moltes d'elles aixecades per a l'Exposició de 1888.

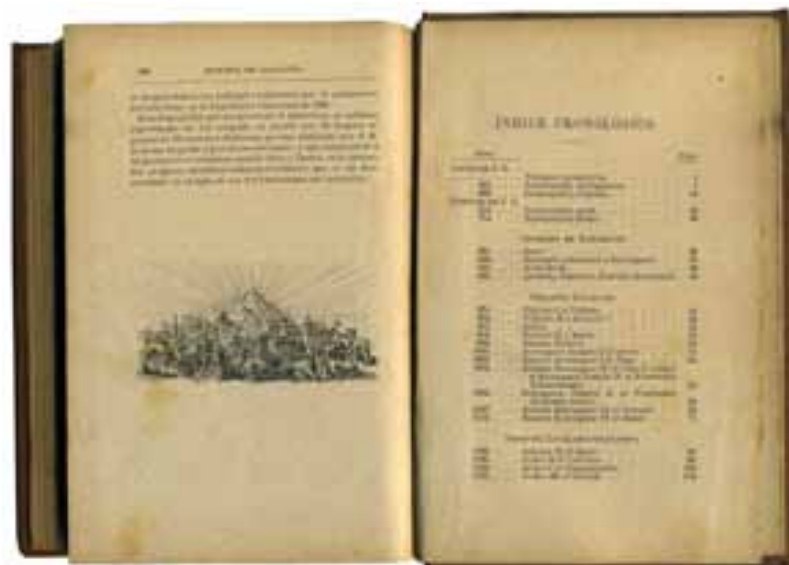


Fig. 35. Index cronològic i imatge final de la "Historia de Cataluña" de Bori, 1898.

el cremallera aixecava passions i atraccions tan intenses que al voltant de 1920 la publicació popular “Montserrat a la vista” va arribar a afirmar que les emocions que el turista sentia durant el viatge en cremallera eren suficient per pujar-hi, “encara que a dalt no hi hagués res” (Roma, 2004:113). La muntanya ja no només era recorreguda principalment per devots fidels o per excursionistes “científics”, sinó també per turistes.

Però encara que la muntanya esdevingués molt popular al tombant de segle, per a que fos possible incorporar-la als projectes arquitectònics no només calia ser-ne conscient i voler-ho, sinó que també calia una base cartogràfica dibuixada amb rigor i precisió. I aquesta va ser la segona de les conseqüències que l'intensa construcció simbòlica de Montserrat al final del segle XIX va tenir sobre el procés de construcció arquitectònic que ens ocupa: l'aixecament cartogràfic de la muntanya. Tot i que aquesta base cartogràfica encara trigaria uns anys a produir-se. Per que, com ha precisat Francesc Roma per a un context català més ampli, els primers excursionistes catalans van dedicar bàsicament a activitats culturals i pedagògiques; i per aquest motiu

“la situació de la cartografia era molt poc afalagadora. El poc que s'havia fet no servia per mostrar què ni com era Catalunya. De manera que ningú sabia quina forma tenia el nostre país. A més, podríem dir que a gairebé ningú li importava, excepte, evidentment, a alguns excursionistes i a quatre científics. [...] L'any 1923 la situació seguia més o menys igual: encara no hi havia una topografia de Catalunya.” (Roma, 2004:165-171)

A Montserrat, però, la cartografia científica hi arribarà abans, i amb ella la consciència acurada de la seva forma. Així, el 1909 la “Revista Montserratina” va publicar el primer aixecament topogràfic modern de la muntanya, realitzat per l'enginyer Joan Cabeza, completat el 1913 -juntament amb l'arquitecte Enric Sagnier- amb un aixecament topogràfic molt precís dels edificis del monestir i del seu entorn immediat. Un treball que marcarà un punt d'inflexió en els projectes de reconstrucció del monestir. Ara bé, com veurem en els propers capítols, ser conscient de la forma de muntanya i posseir la cartografia necessària per a incorporar-la als projectes arquitectònics no vol dir que la discussió que ens ocupa estigui resolta.

“El miracle de Catalunya”, 1885-1936

XI

Els projectes de 1885 a 1913

La progressiva construcció simbòlica de la muntanya que va tenir lloc entre els últims vint anys del segle XIX i els primers anys del XX també va significar un punt d'inflexió en el desenvolupament de les obres que s'estaven construint al monestir-santuari de Montserrat. Un canvi accentuat per la mort del P. Abat Muntadas l'any 1885; per que el seu successor, el P. Abat Deàs -que va dirigir el monestir entre 1885 i 1912- va gestionar el monestir, i per descomptat també les obres, amb un tarannà diferent. Ja hi hem fet referència, però recordem que Deàs va ser un home senzill i recelós del progrés, "tradicional" (Massot, 1979:47). Per aquest motiu, no és estrany el fet que Deàs no iniciés cap obra nova durant el seu abadiat, i que es limités a acabar aquelles que ja estaven en marxa. Per que, en matèria d'obres, lluny de les aspiracions d'excel·lència de Muntadas, tant Deàs com els monjos del seu entorn "tendien a tirar pel dret i a plegar-se a la voluntat de qualsevol donant que volgués introduir qualsevol millora, encara que contradigués els projectes de l'arquitecte" (Laplana, 1999:212). Una actitud que, com veurem, i com en el cas de les obres de Gaudí al "Rosari Monumental", el portaria a enfrontar-se als arquitectes i als artistes que van treballar a Montserrat amb freqüència.

L'any 1885 les obres que estaven iniciades o en projecte a Montserrat eren fonamentalment l'acabament de la decoració interior del cambril –que just s'acabava de finalitzar exteriorment-, la decoració de l'interior de l'església –que Muntadas havia començat el 1881-, i la millora d'algunes cel·les destinades als pelegrins –els famosos "aposentos".

L'ACABAMENT INTERIOR DEL CAMBRIL

Pel que fa a l'acabament del cambril, l'obra va ser objecte d'una atenció important i delicada, tal i com evidencien les discussions que generava qualsevol decisió en la correspondència entre l'abat i l'arquitecte. La seva importància era molta, ja que calia assegurar el procés de reconstrucció del monestir i la consolidació de la comunitat, i per això era necessari que aquells que pujaven a Montserrat, tant els peregrins més devots com els que no ho eren –tots- s'hi sentissin seduïts per la imatge que s'hi venerava. Per aquest motiu el cambril de Montserrat que va projectar Villar Lozano, en part amb la



Fig. 1. El presbiteri, l'antiga "boca del cambri" i l'escolania abans de la construcció del projecte de Villar ("La Ilustración Española y Americana", 15 de desembre de 1877).



Fig. 2. El presbiteri i la "boca del cambri" abans de la intervenció de Villar (Arxiu Fotogràfic de Montserrat).



Fig. 3. A dalt, el presbiteri abans de la intervenció de Villar (Arxiu Fotogràfic de Montserrat); al costat, la mateixa imatge a la guia de Montserrat d'Eudald Canibell, 1898 (Col·lecció Garcia Fuentes).

col·laboració del seu fill Villar Carmona –qui prendrà el relleu del pare a partir de 1886- i d'acord amb les demandes de l'abat Deàs, va suposar un refinament dels trets distintius que aquests dispositius acostumaven a tenir.

De la definició de Kubler (1957:285-291) es pot deduir fàcilment la dimensió teatral i escenogràfica del cambril; necessària per commoure l'espectador tot seduïnt-lo a través de la seva contemplació. Una dimensió que a Montserrat va adquirir una intensitat excepcional, per que, en efecte, moltes de les estratègies arquitectòniques i sensorials que s'utilitzaven als espectacles de teatre i d'òpera contemporanis –els grans entreteniments d'aquell temps a Barcelona als que ja hem fet referència- van ser emprades en la construcció del nou cambril. El símil no és banal; trobem abundants descripcions que expliquen com el cant de la “Salve” a la Verge de Montserrat es vivia com un autèntic espectacle. Així, per exemple, Canibell (1898) el descriu d'aquesta manera a la seva guia montserratina: “sóno la hora de la Salve: la iglesia estaba sola; en el presbiterio los escolanes y el organista; la Imagen resplandecía rodeada de luces y nosotros nos encontramos en las tinieblas que poblaban el templo.” Una descripció que podria ser perfectament la de l'obertura d'una òpera wagneriana. I continua: llavors

“comenzó el órgano, y sus notas volaban sin apagarse nunca por los ángulos del templo, después comenzó la Salve, y aquel canto resonaba en las montañas, y sus peregrinas y originales armonías libres del contacto de los hombres, levantándose en un ambiente puro que no infectaba aliento humano, ascendía al cielo. Yo no sé si aquella música es profana en algunos de sus cantos, pero sí sé que nunca la música ha prenetado más adentro de mi espíritu, yo sé que adivinaba la frase que venía, y que cuando resonaba en mi oído sentía satisfecha mi alma, porque encontraba expresada la emoción que palpitaba en mi seno. Una salve; un cántico á la Virgen, allí lejos del mundo, cantada por niños, sin pompa ni fausto, sin anuncios y convocatorias, en un templo solitario.”

En definitiva, “un espectáculo nuevo que engendró en nosotros un mundo de ideas” (Canibell, 1898). La visita a la Verge es vivia, doncs, com un espectacle on la il·luminació, els cants de l'escolania i la litúrgia de les cerimònies no feien més que intensificar aquestes sensacions. Alguns dels gravats i de les representacions de l'anterior cambril així ens ho expliquen. Representen una petita obertura elevada al voltant de tres metres i mig sobre el paviment de l'església (veure *Fig. 1*) que establia la comunicació visual entre l'espai on es trobaven els visitants o fidels –l'església- i l'espai propi de la imatge –“l'espai transcendent” al que es refereix Kubler (1957:285). Una obertura, delimitada i singularitzada per un marc que permetia controlar la visibilitat de la imatge a través d'un cortinatges que, com si fossin un teló teatral, s'obrien i es tancaven per permetre la seva contemplació. A aquest dispositiu, s'afegien la filera d'espelmes situades a la part inferior de l'obertura, la llum de les quals es reflectia al vestit de pedreria lluent amb que es presentava la imatge romànica. Per que, en aquells anys, la imatge sempre s'exposava públicament amb vestits per evitar la incomprensió que provocava la visió de les seves proporcions romàniques originals (Laplana, 1995:39). En aquest escenari, l'escolania normalment es



Fig. 5. El presbiteri i la "boca del cambril" després de la construcció d'aquesta, quan les obres de l'interior del cambril encara no estaven acabades (Arxiu Fotogràfic de Montserrat).

Fig. 4. El presbiteri i la "boca del cambril" en "estat actual" publicats a la guia d'Eudald Canibell, 1898 (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 6. D'esquerra a dreta, el presbiteri i la "boca del cambril" en els projectes de Sebastià Picanyol, 1828-29; d'Antoni Cellés, 1830; i de Villar Lozano, en el projecte de 1871-77 (Altés, 1992: làmines).



situava a sota de l'obertura del cambril, de manera que els visitants, situats com precisa Canibell en la foscor de l'espai interior de l'església –que només rebia llum natural per la façana sud i per la rosassa de la façana- podien contemplar l'espectacle sense obstacles. En definitiva, un dispositiu completament escenogràfic, teatral.

L'espai interior del nou cambril es va definir com una sala el·líptica estructurada en vuit trams verticals orientada amb el seu eix menor com a extensió de l'eix central de l'església; i amb el seu eix major perpendicular a aquest, segons les escales que hi donen accés. La cota del paviment del nou cambril se situava a la mateixa altura que l'anterior; uns tres metres i mig per sobre del paviment de l'església. I la imatge se situava dintre de la crugia que connecta la nau central de l'església amb l'espai interior el·líptic del nou cambril; i dintre d'aquest espai reformat, la talla romànica –vestida, com hem vist- se situava a sobre d'una plataforma rotatòria que permetia orientar-la de cara a un i altre espai; o bé de cara a la nau de l'església o bé de cara a la sala el·líptica del nou cambril. Uns espais marcadament diferents, ja que cadascun d'ells era de naturalesa diferent. D'aquesta manera, si l'interior de l'església s'entenia com un espai de culte i, per tant, s'havia de decorar i construir amb un estil gòtic –d'acord a la tria moral de l'època a la que ja hem fet referència. L'interior del cambril, en canvi, s'entenia com l'espai propi de la imatge. I d'aquesta manera, tal i com Kubler (1957:285-291) precisa, s'havia d'accentuar el seu “caràcter d'espai transcendental amb accés limitat”; el cambril és doncs “un tresor i un vestidor, una habitació íntima i un *sancta sanctorum*”. Un espai propi del barroc espanyol destinat a les Verges que va progressar “del quadrat a l'hexàgon i a l'octògon; i des de murs pintats a decoracions en estuc, i per últim, a revestiments de marbre i de jaspi” (Kubler, 1957:290). Pel que respecta a la geometria, es considerava la planta el·líptica i ovalada com la més adient per a les esglésies i espais consagrats a la Verge, ja que “se avenía mejor el simbolismo de su figura geométrica” (Rodríguez C. de Ceballos, 1990:172). I pel que respecta als materials i decoracions, al ser un espai propi de la Verge es considerava que la decoració més adient, a mig camí entre el bizantí i el gòtic, era un estil molt proper al de la contemporània catedral de Marsella, amb una profusa utilització de materials rics. Un riquesa que no seria tal, ja que l'abat Deàs, amb l'excusa –equivocada- de que no era possible estendre la riquesa de la seva decoració a la resta dels espais interiors de l'església, va prendre la decisió d'abaratir la del cambril, canviant marbres per estucats, i fins i tot fomentant tota mena d'irregularitats constructives (Altés, 1992:209-210); de manera que finalment “no sería este plan tan rico en materiales [sinó que] lo sería más por sus detalles artísticos” (Deàs citat per Alés, 1992:210). En qualsevol cas, però, la seducció i l'impacte visual del nou cambril sobre els fidels i els visitants estava garantit pel projecte de Villar –pare i fill.¹

L'espai del nou cambril, a diferència de l'antic cambril o d'altres en els que l'espai de la imatge sagrada es comunica amb l'interior de l'església a través d'una finestra més o menys decorada, es comunicava amb la capella major de la nau central de l'església a través d'una obertura en forma de boca de teatre. O, com s'hi refereix Villar constantment a les seves cartes amb l'abat Deàs, d'una “boca

1. Caldria investigar més a fons la col·laboració del jove Gaudí amb Villar mentre aquest treballava en el projecte del nou cambril de Montserrat –justament durant aquesta fase de desenvolupament dels seus interiors- que aquí no tractarem.



Fig. 7. El nou cambril de Villar i la nova "boca del cambril" finalitzats, des de la nau de l'església, en una postal d'època (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 9. La nova "boca del cambril" en diferents postals (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 8. Diferents moments de la construcció del nou cambril i de la "boca", des de la nau de l'església (Arxiu Fotogràfic de Montserrat).

de cambril.² Aquesta, com la boca de teatre, consistia en una obertura de grans dimensions, molt més gran que l'anterior o que les finestres habituals dels cambrils, totalment motllurada i daurada. Era quelcom a mig camí entre la portalada d'arquivoltes romànica o gòtica –on la grandària de l'obertura es va reduint progressivament mitjançant diferents arcs concèntrics– i un arc de triomf. Un disseny que també evoca la estructura telescòpica del prosceni que Wagner farà servir uns anys més tard a Bayreuth per provocar l'efecte òptic d'augmentar la separació entre l'espectador i l'escena de la sala, i per construir el fossat on amagar l'orquestra; creant d'aquesta manera un dispositiu teatral que produeix la sensació de segregar l'escenari a una distància indefinida que l'ull humà no es capaç de precisar. L'anomenat “abisme místic”. Un mecanisme utilitzat per l'escenografia romàntica i intensificat per la preferència per l'ús d'escenografies amb profunditat visual indefinida, és a dir, paral·leles al pla de l'escenari o amb infinits punts de fuga –com el panorama– que fan impossible que l'ull de l'espectador no pugui copsar amb precisió la distància a la que succeeix l'acció representada, incrementat així la intensitat de l'experiència i la concentració de l'observador en la seva contemplació –una concentració reforçada també, com veurem, per l'enfosquiment de la sala (la bibliografia és molt extensa; veure, per exemple: Quesada, 2004:25-30). Un dispositiu que podríem utilitzar per analitzar i entendre com funciona el dispositiu projectat per Villar.³

En efecte, el cambril de Montserrat, tant en la seva visió des de la nau central de l'església, com en la visió des de l'interior del seu espai interior, aconsegueix –a través d'una repetició de columnes i de motlures similar a la de les arquivoltes o a la del prosceni teatral– la sensació d'allunyar la imatge i de traslladar-la a un espai transcendent, al seu propi espai, fóra de l'espai i del temps terrenals. Un efecte intensificat per la visió de l'alçat interior del cambril quan la imatge es contempla des de la nau central de l'església; ja que des d'aquest punt de vista, l'alçat arquitectònic del cambril esdevé una escenografia paral·lela al pla de l'obertura –de l'escena– tot representant un espai completament diferent al de la nau central i situat a una distància impossible de determinar per l'ull que el contempla. Una sensació exagerada encara més per la diferència d'il·luminació natural –i artificial– entre l'església –més fosca– i la llum aquosa del nou cambril –situat a l'est, i ple de lluminosos vitralls i materials reflectants de colors més clars que els de nau de l'església. No és estrany, doncs, que davant l'oferiment d'un donant que volia pagar les despeses d'una làmpada per al cambril, Villar recomanés que aquesta no s'havia de col·locar argumentant que “creia que no debia ir iluminacion dentro de la sala elíptica y menos en el centro” ja que “el fondo de la Virgen [...] debe ser franco.”⁴

D'aquesta manera, si considerem que el cor de l'escolania cantava al peu de la boca del

2. Arxiu de Montserrat, bossa 47, per exemple, les cartes de Villar Carmona a Deàs del 23/01/1887 i del 01/02/1887.

3. Per analitzar la nova boca del cambril podríem establir paral·lelismes amb altres mecanismes o dispositius, com per exemple, la Càtedra de Sant Pere del Vaticà projectada per Bernini al segle XVII. Però aquest i altres exemples es van realitzar en contextos completament diferents, i van ser destinats a relíquies en les que el contacte físic no era permès pels pelegrins o devots que les veneraven. Per aquest motiu sembla més adient utilitzar com a instrument d'anàlisi del cas montserratí les estructures d'altres cambrils destinats a la Mare de Déu, i alhora les tipologies d'espectacles més populars, que, com veurem tot seguit, permeten establir en bona part un paral·lelisme interessant amb la pietat popular i el dispositiu del cambril.

4. Arxiu de Montserrat, bossa 47, carta de Villar Carmona a Deàs, 15/10/1887.



Fig. 10. Dues postals de la galeria del sobre-cambri; un panorama? (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 13. Una postal de la pintura del santuari de "Antonio di Padova" de Milà, similar a la pintada per Llimona; i postal de l'alçat interior el·líptic del nou cambri (Col·lecció Garcia Fuentes).

Fig. 11. La cúpula del nou cambri pintada per Llimona publicada en un àlbum turístic de principis del segle XX (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 12. La cúpula del cambri de Llimona, a dalt; i les pintures del presbiteri (Laplana, 2001: 179;166-167).

cambril, darrera de l'altar, i en la penombra, la teatralitat i l'espectacularitat de la cerimònia –que es podia acompanyar de l'obertura i el tancament del teló- resultava de gran efectivitat, seducció i atractiu per a una societat i uns fidels molt acostumats a unes representacions teatrals i operístiques que eren un dels entreteniments majoritaris. No cal insistir en el fet que, com a qualsevol ciutadà de l'època, tant Villar com els pintors i artesans que van intervenir a les obres estaven en contacte amb el teatre i els seus decorats barcelonesos. Així, les ressonàncies wagnerianes són inevitables i evidents. I la seva culminació d'aquestes ressonàncies es troba, sens dubte, en les grans teles del presbiteri i, sobretot, en la pintura que Llimona va executar a la cúpula de la sala el·líptica; encara que la cúpula que estava prevista inicialment en el projecte de Villar era una volta celeste de color blau fosc amb estrelles daurades –una decoració típicament medieval. Una decoració habitual en moltes esglésies del XIX que en contemplar-la des del nivell inferior de la nau de l'església hagués produït un efecte totalment escenogràfic; com si d'un dels decorats de “La Flauta Màgica” de Schinkel és tractés.

Ambdós encàrrecs –les teles del presbiteri i l'encàrrec a Llimona de la volta del cambril- van ser possibles gràcies al fet que Deàs va marxar temporalment a Filipines⁵ amb l'objectiu de fundar-hi una missió agrícola entre els anys 1895 i 1897 (Massot, 1971: 55; Laplana, 2001: 164). Durant la seva absència, i degut als problemes de salut del llavors prior de Montserrat, la direcció del monestir va ser assumida pel P. Antoni Ruera –l'abat visitador dels benedictins sublacenses d'Espanya- que va aprofitar l'ocasió per endegar “totes les obres importants que l'esperit d'estalvi del P.Deàs tenia paralitzades” (Laplana, 2001: 169) degut a la seva mentalitat “tradicional”. Així, a les teles del presbiteri i a la cúpula del cambril, cal afegir, entre d'altres iniciatives, la construcció de l'edifici de cel·les per a peregrins anomenat “Nostra Senyora” –del que ens ocuparem més endavant.

Les teles del presbiteri –tant els petits plafons horitzontals com les grans teles murals verticals- van ser encarregades a diferents pintors del Cercle de Sant Lluç amb la intenció de ser col·locades al voltant de la boca del cambril; cobrint tot l'absis central de la capella major de l'església. I no cal insistir massa en la seva similitud amb les escenografies wagnerianes (Laplana, 2001: 172). Un similitud que arriba a la seu màxim en la pintura de Llimona per a la cúpula del cambril. En ella, el pintor s'hi va proposar –com ell mateix va explicar- representar “una apoteosi en la qual la Catalunya eclesiàstica i la civil reten homenatge a la Mare de Déu de Montserrat” (Laplana, 2001: 174). I amb aquest objectiu, i condicionat pel repte tècnic de pintar una cúpula el·líptica força rebaixada –és a dir, amb poca profunditat- Llimona va pintar-hi la muntanya amb precisió quasi científica⁶, gairebé com si es tractés d'un panorama, i sobre la seva imposta horitzontal, va representar-hi dos fileres de peregrins: a la dreta, tots els sants i religiosos importants que han visitat Montserrat al llarg de la història, i a l'esquerra, els pastors que van trobar la imatge, els reis d'Aragó, i tot una sèrie de personatges històrics que van visitar la muntanya, poetes, i peregrins anònims, entre d'altres. Tots ells en processó cap a la imatge de la Mare de Déu representada com una verge blanca entre àngels,

5. Aquest fet està relacionat amb l'obertura del Col·legi de Missioners d'Ultramar. En l'afer hi està relacionat també Víctor Balaguer, en aquell moment, ministre d'ultramar (veure Altés, 2002).

6. “Ara l'artista [Llimona] es manifesta no solament un bon pintor, sinó una persona d'àmplia cultura històrica, religiosa i fins i tot botànica, ja que s'ha informat sobre la flora de Montserrat i per representar en primer terme un bé de Déu de flors boscanes de la nostra muntanya.” (Laplana, 1999:216).

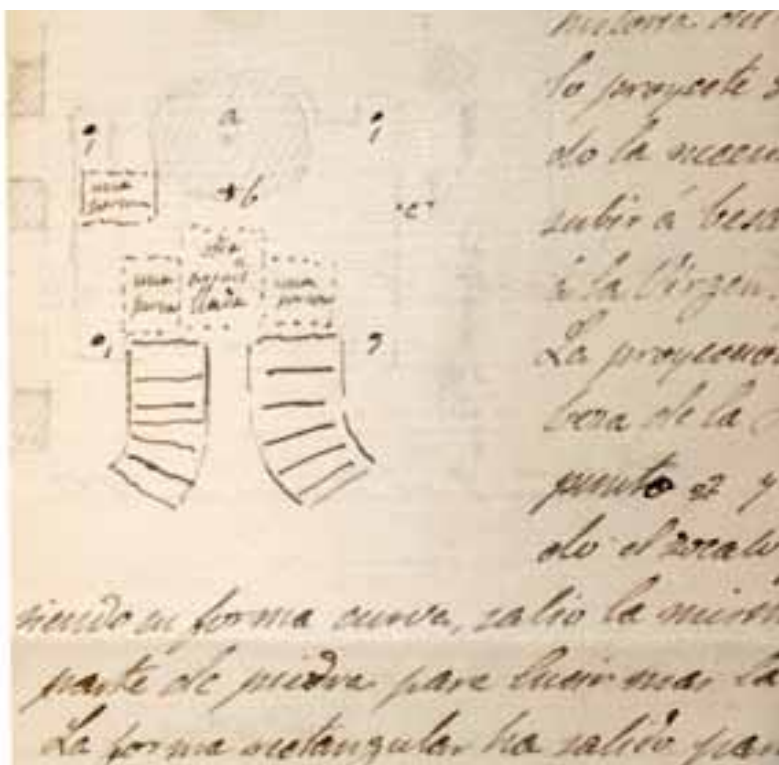


Fig. 14. Croquis de Villar per a les escales del nou cambril dibuixat en una carta a l'abat Deàs, 1887 (Arxiu de Montserrat, bossa 47, carta de Villar Carmona a Deàs, 09/02/1887).



Fig. 17. Dues postals del tron de la imatge en el nou cambril.

A l'esquerra, el tron amb les escaletes del "besamans" i la imatge girada cap a l'església; a la dreta, la "boca del cambril" tapada amb el teló, la imatge orientada cap al nou cambril, i l'escolania als seus peus (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 16. Postal de l'espai interior del nou cambril (Col·lecció Garcia Fuentes).



i envoltada de núvols en una llum crepuscular. Una autèntica apoteosi wagneriana que va provocar molts mals de caps al pintor, ja que quan Deàs va tornar del seu viatge, l'obra encara estava a mig pintar, i l'abat va "manifestar el seu descontent al pintor", fent-li suspendre el treball (Laplana, 2001: 178) tot insinuant que l'obra "no era prou adequada" (Massot, 1979:49). Davant d'aquesta situació, es va decidir consultar a sis pèrits "imparcials" –entre ells Raimon Casellas- que van emetre un judici favorable al pintor. Però malgrat el judici favorable, aquest fet no va impedir que Llimona definís aquell moment com el disgust més gran de la seva vida (Laplana, 2001: 178). Com hem vist, aquesta no va ser la primera en què la comunitat va dubtar de la qualitat i l'adequació de la feina d'aquells que treballaven a Montserrat; i tampoc va ser l'última.

Ja hem fet referència a com el nou cambril també va representar un canvi important en la història de Montserrat al permetre per primera vegada el contacte físic directe entre la imatge de la Mare de Déu i tots els seus peregrins o visitants. Aquest fet va significar quelcom realment nou, ja que el cambril, com Kubler (1957: 285) afirma, es caracteritza per ser un espai amb l'accés limitat, i per aquest motiu aquest accés sempre se situa "per un camí tortuós situat fora de l'eix [de l'església]". Però en el nou cambril de Montserrat, Muntadas i Villar van prendre la decisió de permetre que aquest es pogués visitar amb més facilitat. Però tot i així, fer possible l'accés a la imatge no volia dir necessàriament fer-lo més visible, més evident o més fàcil; si no tan sols això: fer-lo possible. Un objectiu que significava tot un repte, ja que la popularització de l'accés havia de garantir la sensació d'espai reduït i sagrat, d'accés limitat, en definitiva, havia de garantir el caràcter transcendent de l'espai, però també del mecanisme d'aproximació fins a la imatge. D'aquesta manera, no és estrany que el recorregut d'accés i la moviment d'aproximació fins a la imatge per establir el contacte fos objecte d'estudi detallat i que aquest fos un tema important en les cartes entre l'abat i l'arquitecte. D'aquesta manera ho va explicar Villar en una de les cartes on es tracta sobre l'assumpte abans d'iniciar la construcció del sòcol sobre el que s'havia de situar la imatge en la seva posició definitiva:

"Debo empezar por hacer historia del modo como lo proyecte satisfaciendo la necesidad de subir a besar la mano á la Virgen. La proyección de la cabeza de la Imagen es el punto *a* y aprovechando el zócalo que VV tienen siendo en forma curva, salio la misma en la parte de piedra para lucir mas la Imagen. La forma rectangular ha salido para si algún dia VV o sus sucesores de los siglos venideros quisieran ejecutar el baldaquino, lo pudiesen hacer con facilidad (en cuanto a altura sobra) y ello ha dado motivo a las formas *I*- La proyección de la mano de la Virgen es la letra *b* (dos pares del cuarto de giro que debe darsela al hacer el acto de besamanos) y queda como cosa de un metro y pico hasta el borde del zocalo: el ancho de dos metros y pico para el zocalo, salio por la necesidad de el curso de las personas que suban a besar la mano pues siempre habrá 3: una que empieza a descender, una que besa (y se arrodilla un momento) y otra que acaba de subir para verificar este acto: total 0,60 cuadrados por persona que es lo que menos puede darse á un espacio para evitar confusion. [...] Obrando asi me parece que indicamos que el publico no debe pasar por otro sitio



que por las escaleras del zocalo; y los hermanos para limpiar este pueden pasar sino con holgura, pero pueden pasar á verificar lo antes dicho.”⁷

Una explicació que, acompanyada d'un petit croquis, revela clarament la cura i la precisió amb que es va projectar el mecanisme arquitectònic i la seqüència de moviments amb que havia de culminar el pelegrinatge —o la visita— d'aquells que accedien al cambril de la Moreneta i que estava constituïda per tota la seqüència d'espais, temps i emocions, que s'iniciaven amb l'inici de l'ascensió al monestir. D'aquesta manera, la visita en forma de peregrinació a Montserrat, es veia allargada en el temps i en l'espai fins que culminava en l'emoció de la visita al cambril, l'espai transcendent de la imatge en el temps de la peregrinació es detenia davant la transcendència de la imatge sagrada. I per accedir-hi, doncs, calia passar una sèrie d'espais —la nau central de l'església, la sagristia, un petit vestíbul, l'ascens d'una escala, i un segon vestíbul— que eren utilitzats per instruir els visitants en la importància i la transcendència de la experiència que anaven a viure.⁸ L'ascens es produïa per una escala semicircular, la del costat de la sagristia, de forma semicircular i amb pràcticament cap relació visual amb l'exterior per garantir la total desorientació del visitant. I, una vegada l'escala desembarcava al pis del cambril, s'accedia a un petit vestíbul on un dels seus murs —un dels vuits trams verticals que estructuraven l'el·lipse interior de l'espai del cambril— s'interposava a manera de filtre amb l'espai interior del cambril, produint una seductora transparència intensificada per la singular llum del cambril. En aquest punt, el visitant podia descobrir la sala del cambril, ricament decorada, i després, tornant al vestíbul per a on havia accedit, i traspasant el gruix de mur que el separava del nínxol on es trobava la moreneta, prendre la fràgil escala de traça corba que li permetria arribar al contacte físic definitiu del besamans. Per que, en efecte, després d'aquest recorregut, el contacte físic era evitat per la posició elevada on

7. Arxiu de Montserrat, bossa 47, carta de Villar Carmona a Dèas, 09/02/1887.

8. D'aquesta manera, per exemple, les sales contigües al cambril es dedicaven a l'exposició d'exvots, d'ofrenes reals, etc.

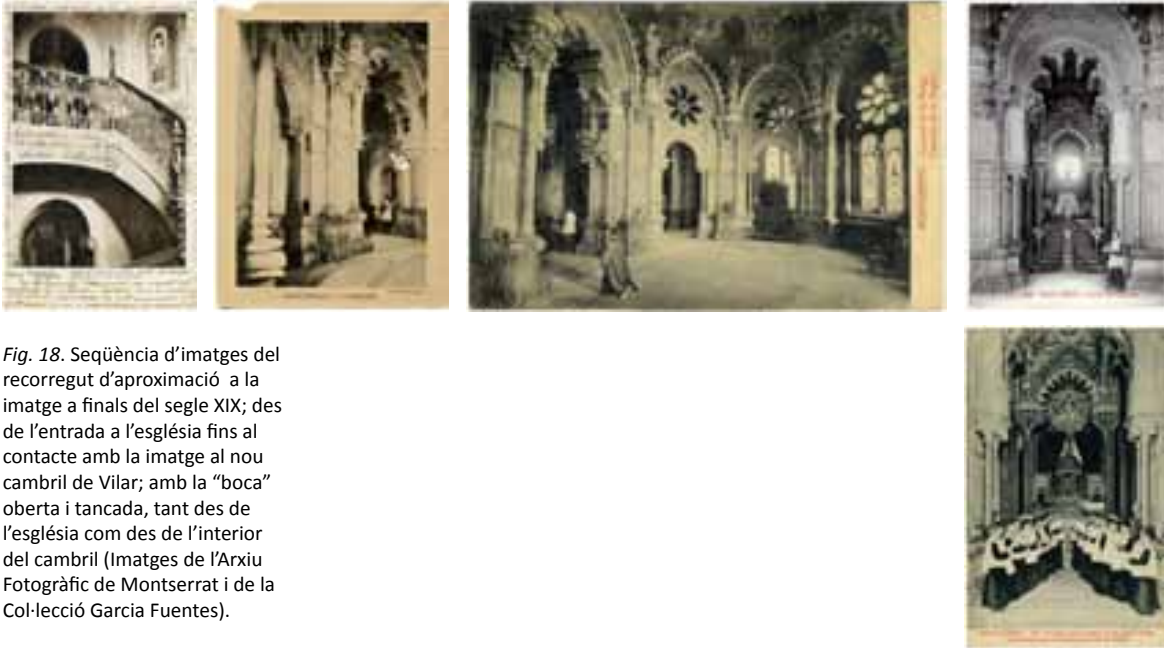


Fig. 18. Seqüència d'imatges del recorregut d'aproximació a la imatge a finals del segle XIX; des de l'entrada a l'església fins al contacte amb la imatge al nou cambril de Vilar; amb la "boca" oberta i tancada, tant des de l'església com des de l'interior del cambril (Imatges de l'Arxiu Fotogràfic de Montserrat i de la Col·lecció Garcia Fuentes).

es trobava la imatge respecte la cota del paviment del cambril, de manera que calien unes petites i fràgils escales auxiliars per apropar-s'hi. Aquestes fràgils escaletes –novament semicirculars– no només facilitaven i ordenaven el moment culminant dels peregrins, sinó que també l'allargaven, el dilataven i l'intensificaven en el temps, ja que no era fins al moment final del recorregut quan es produïa el contacte físic real amb la imatge i amb la ell la sensació de suspensió del pas del temps terrenal; buscant d'aquesta manera el màxim impacte emocional en aquells que visitaven el cambril, ja fossin aquests creients o no tant.

D'aquesta manera, el cambril es convertia en un acurat i perfectament planificat dispositiu arquitectònic format per diversos espais de mides, característiques i qualitats diferents que tenien la finalitat de colpir emocionalment al seu espectador, des de la seva contemplació teatral des de la nau central, fins al moment culminant del contacte físic –ara popularitzat– passant per l'experiència de recórrer l'accés torturat i la seqüència d'espais que conduïen a l'espai interior del cambril: a l'espai transcendental de la Mare de Déu de Montserrat. Una visita o un simulacre de viatge espiritual, emocionant; en definitiva, un simulacre que sembla utilitzar moltes de les tècniques i dels dispositius que s'empraven –com hem vist– als populars panorames del XIX que recreaven simulacres de viatges reals o imaginaris. Per què, malgrat que no són el mateix, seria possible establir un paral·lelisme entre panorama i cambril. En tots dos s'hi accedeix a través d'un accés tortuós que utilitzava petits espais, de vegades encadenats en seqüència, que té la doble missió de preparar al visitant o al pelegrí quan

aquest el recorre a través, i alhora també de desorientar-lo en l'espai i el temps –una desorientació intensificada per l'ascens vertical a través de l'escala interior d'accés a les sales principals del panorama. Finalment, el visitant o pelegrí, ja preparat, pot viure la intensa explosió de sentits i d'emocions que havia d'experimentar al contemplar el panorama o la imatge venerada. Així doncs, sembla clar que tant el panorama com el cambril utilitzen les tècniques del “paralatge” pintoresc i del caràcter per construir veritables mecanismes arquitectònics concebuts amb l'objectiu de provocar emocions als seus visitants a través del moviment d'aquests i de les escenes que contempnen; alhora que instrueixen els seus visitants en la narració que tots dos, panorama i cambril, li expliquen. No són casuals les similituds entre ambdós, com no ho és la similitud entre una representacions habituals dels panorames i la pintura de Llimona al cambril.

En definitiva, una exuberància i una efectivitat escenogràfica espectacular que havia d'assegurar la continuïtat dels fidels i dels visitants que hi peregrinaven –tan necessària per garantir la consolidació de la reconstrucció del monestir- però que també va ser fortament criticada per alguns, com no podia ser de cap altra manera. Entre el crítics, Raimon Casellas, que amb motiu de l'acabament de la cúpula de Llimona –que valora molt positivament- es preguntava “¿Qué relación significativa es la que guardan aquellas exuberancias escenográficas con la imponente aspereza de nuestra historia?” per respondre ell mateix que,

“aunque sea doloroso confesarlo, hay que declarar que la realización de la obra ornamental [de Montserrat] no ha correspondido á la magnitud de las piadosas ofrendas. Excepción hecha de algun retablo de las capillas o de alguna pintura del presbiterio, la decoración arquitectónica, plástica y pictórica lleavada a cabo en estos últimos años habla muy poco en favor del sentido artístico de la presente generación. Menguada idea formarán las venideras de nuestro actual estado de cultura, de nuestro gusto decorativo y de nuestra seriedad arquitectónica, si únicamente atemperan su juicio a los datos que proporcione el coruscante decorado de la iglesia de Montserrat” (Casellas, *La Vanguardia*, 6/08/1898).

EL PROBLEMA DE LA ORDENACIÓ GENERAL

L'eficàcia del nou cambril, la popularització del besamans i, sobretot, l'èxit de la construcció simbòlica de la muntanya que va tenir lloc durant els últims vint anys del XIX, van provocar un augment molt important de peregrins, de visitants i d'excursionistes que pujaven a Montserrat per visitar el santuari i per recórrer la muntanya. Així, si bé la peregrinació habitual anterior a la construcció del cremallera consistia en una estada de tres dies a les cel·les del monestir (Cornet y Mas, 1863) una durada condicionada en bona part per la dificultat que representava l'ascens a la muntanya; ara, la facilitat d'accés, no va reduir la seva durada sinó que va comportar un augment molt important del nombre de visitants que hi feien nit. És cert que alguns hi pujaven només un dia, gràcies al cremallera, però molts hi passaven tres dies, ja que després de l'explosió de fi de segle –cultura i popular- al voltant de Montserrat, ara tenien més atraccions per visitar –miradors, ermites, monuments, restaurants, la

mntanya. I l'allotjament era gratuït –tot i que evidentment, més tard deixaria de ser-ho. D'aquesta manera, doncs, la inauguració del cremallera l'any 1892 va suposar un punt d'inflexió important en la manera d'efectuar l'ascens al monestir, i en definitiva a la muntanya, així com en el número de visitants i peregrins. Un fet que va reobrir el problema de la ordenació general del santuari i del monestir. No només com a conseqüència de la construcció del traçat de la línia del tren cremallera i de construcció de la necessària estació; sinó també per l'important increment de peregrins i de turistes que va comportar la seva construcció. Aquest fet va comportar que els escassos edificis destinats al seu allotjament, els anomenats “aposentos”, escassos en quantitat i en molts casos amb unes condicions precàries, fossin insuficients; una situació que va forçar la construcció de nous “aposentos” amb l'objectiu de garantir el flux de peregrins i visitants, i per tant, una bona part dels ingressos.

La solució no era fàcil. A la dificultat de l'emplaçament, la falta de recursos econòmics i el mal estat de conservació de molts edificis calia afegir la dimensió del conjunt i la seva heterogeneïtat. Per que, com ja hem vist, els edificis del monestir-santuari s'havien anat construint al llarg de diferents segles arrengrats segons la marcada topografia del lloc, i més o menys arruïnats o reconstruïts havien arribat fins a finals del segle XIX sense formar un conjunt unitari i sense respondre a cap ordenació general determinada. Però dintre d'aquesta massa caòtica d'edificacions sí que es podien distingir clarament el gran volum de l'església i el del monestir aixecat pels enginyers militars, així com el recinte del monestir –delimitat per la muralla- la font del portal –prèvia a l'accés al recinte del santuari- la porta de la muralla, i el camí d'aproximació o d'entrada a l'església. A partir d'aquests elements, els projectes de Villar per a l'arranjament dels edificis de cel·les existents i per a la construcció de nous, van ser capaços de dotar al conjunt d'elements desarticulats d'una estructura inspirada en la dels grans santuaris clàssics que durant aquells anys eren fruit d'interessants estudis que culminarien primer en la difosa interpretació d' Auguste Choisy i en les posteriors valoracions estètiques de Camillo Sitte a “Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen” (1889) així com en el pensament de Charles Buls a “L'esthétique des villes” (1893) una obra que “va obtenir un ressò molt primerenc en la ressenya que l'any 1894 [...] n'oferia el crític Francesc Miquel i Badia en el Diario de Barcelona” (Ganau, 1997:421). Villar, vinculat durant tota la seva vida a l'Acadèmia i a la docència –primer catedràtic a la mateixa Acadèmia i després a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, fundada el 1875- havia d'estar necessàriament al cas d'aquestes novetats.⁹ I tampoc seria agosarat afirmar que Villar Carmona, que el mes de juliol de 1889 va viatjar a Anglaterra i va admirar la catedral de Westminster, on segons ell es troben “cosas muy semejantes a la de Montserrat”¹⁰, era coneixedor dels estudis anglesos sobre els santuaris grecs que pocs anys més tard va utilitzar Choisy (Mandoul, 238) com per exemple el de Francis Cranmer Penrose, “An Investigation of the principles of Athenian Architecture : with reference to the optical refinements” (1888) que es trobava en el fons de la biblioteca de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona. Tots ells proposen, amb matisos diferents, una interpretació d'aquests conjunts arquitectònics clàssics en termes d'aproximació dinàmica, de recorreguts, de punts de vista o de ponderació de volums, entre d'altres, i permeten establir un estret paral·lelisme amb algunes

9. Sobre la difusió a Catalunya de les idees de Sitte i Buls, veure Ganau (1997:420-430).

10. AHCOAC, Correspondència de Deàs amb Villar Lozano, carta del 28/VII/1889.



Fig. 19. El santuari-monestir, cap als anys 1880 (Arxiu Fotogràfic de Montserrat).



Fig. 20. El conjunt d'edificis abans de la construcció de les noves cel·les de Sant Josep, 1894; i altres vistes de detall del mateix moment (Arxiu Fotogràfic de Montserrat).

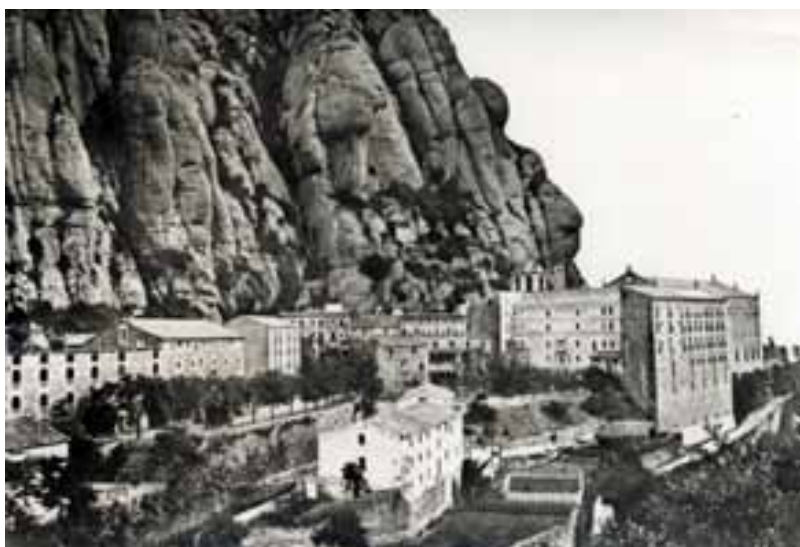


Fig. 21. A la dreta, cel·les en construcció abans de la construcció del nou edifici de Sant Josep (Arxiu Fotogràfic de Montserrat).

nocions de composició de Viollet-le-Duc o fins i tot amb les teories del pintoresc que van facilitar els instruments per elaborar aquestes noves aproximacions (Garcia-Fuentes, 2011). En definitiva, una lectura acadèmica de l'arquitectura antiga que permetia desxifrar alguns dels seus mecanismes compositius. I el pas d'aquestes teories a la seva utilització per a l'elaboració de projectes d'arquitectura reals sembla fàcil. Ja que feia uns quants anys que aquests autors i aquestes idees “flotaven a l'ambient” cultural europeu, no és estrany que Villar els utilitzés -conscient o inconscientment- com a instruments per a l'elaboració dels projectes de cel·les i per a la ordenació general del conjunt montserratí, que degut a la seva total irregularitat era impossible de resoldre a la manera clàssica beauxartiana. Per que, en efecte, el pintoresc i la ponderació de volums, l'estructuració d'un recorregut en el temps organitzat en funció de la visió de determinats punts de vista estudiants, entre d'altres, no només servien perfectament per donar forma arquitectònica al recorregut processional i ritual de la peregrinació, sinó que també permetien establir efectivament la tant desitjada relació entre l'arquitectura i la singular natura on aquesta es situava, que ara més que mai, i gràcies a la intensa construcció simbòlica que aquells anys va arribar al seu punt culminant, estava més present que mai a l'imaginari col·lectiu català. I d'aquesta manera es va proposar una primera resposta, encara que –com veurem- tímidament i amb pobresa de mitjans i de qualitat arquitectònica, al repte que Rogent feia l'any 1858: “que la obra ha de armonizarse con las peñas que la señorean por todas partes.”¹¹

Així, els anys 1889 i 1891, poc abans de la inauguració del cremallera, es van construir els “aposentos de Sant Josep” (Massot 1799:51) sobre les runes del que s'anomenava la “torre dels bisbes”, una de les ales de l'antic claustre gòtic. Es consolidaven així les seves ruïnes, i es consolidava també la tensió entre aquesta massa, ara creixuda per la nova volumetria, i l'edifici monumental format per la suma de l'església nova i el monestir a mig construir dels enginyers militars. Una decisió que va resultar estratègica per l'estructura general del monestir, no només per que aquest era l'edifici situat més a prop del monestir, en contacte directe amb ell, sinó per que ocupava una posició clau en el recorregut d'accés al santuari, ja que el nou edifici es situava com a teló de fons de l'eix d'entrada al recinte del santuari un cop superat l'accés a través de l'antiga arcada de la muralla. El carrer que hi conduïa era un carrer polsós de pendent ascendent i que no estava alineat amb l'eix de l'església –el que anteriorment hem anomenat “eix clàssic o monumental”- ni tampoc els eixos de l'antic claustre gòtic –els que abans hem anomenat “eix romàntic”. I, la traça de l'edifici de Sant Josep era un altra, segurament el resultat d'haver aplanat el terreny per fer possible l'accés des de la cota d'entrada fins a l'entrada de l'antic monestir, ja que era justament en aquest edifici on estava situada l'entrada de l'antic cenobi, que en aquest moment, a finals del segle XIX encara es conservava a les runes i que va ser integrada en la construcció de les nous “aposentos”. Cal fixar-se, però, amb el fet que aquesta entrada no estava situada en l'eix del carrer ascendent, sinó en el mur lateral, tangent al carrer d'accés i entre dos pilons de pedra que indicaven la seva situació al visitant –i que probablement havien estat peus d'estàtues. Aquesta va ser, evidentment, la porta del nou edifici. D'aquesta manera, quan el visitant enfilava el carrer, es topava amb el tester de l'edifici, un tester que no oferia cap entrada, cap accés penetrable en planta baixa, i que el rebotava cap a l'accés ruïnós de l'atri de l'església. És a dir, el

11. Arxiu Històric del C.O.A.C. C 260 / 70. Restauració Montserrat 1858.



Fig. 22. Les runes del claustre gòtic i les altres restes, 1889 (Arxiu Fotogràfic de Montserrat).



Fig. 23. A l'esquerra, les noves cel·les de Sant Josep, construïdes sobre les antigues restes, 1894; i, a dalt, detall de l'antiga porta d'accés als edificis del monestir medievals (Arxiu Fotogràfic de Montserrat).



Fig. 24. A l'esquerra, el camí d'accés a l'església a través del recinte del santuari-monestir després de la construcció de les cel·les de Sant Josep, 1894 (Arxiu Fotogràfic de Montserrat); a dalt, esquemes de Choisy (Mandoul, 2008 :235) i esquema volumètric del projecte de façana de Villar (Garcia Fuentes).

tester provoca un desplaçament en la trajectòria del pelegrí. Però un desplaçament que no l'abocava directament a l'accés de l'atri i a la preparació per a la visita de la Mare de Déu al seu cambril, sinó que abans d'assolir la culminació de la peregrinació el feia contemplar les impressionants vistes de la vall que es divisaven des de la plaça del monestir –situada on abans va existir l'antiga església medieval. Convé subratllar especialment aquesta disposició, ja que com veurem, tant aquest edifici com aquest recorregut esdevindrà un motiu important de l'arquitectura montserratina. Així, el més important d'aquest edifici –“Sant Josep”- és la cura del seu emplaçament i l'equilibri de la seva volumetria en relació als altres edificis del santuari. Per que, la seva volumetria resultant, de cinc plantes d'alçada, situada perpendicularment a l'ala del claustre gòtic que es conservava i rematada en forma de frontó escalonat –gairebé com si l'edifici volgués ser un temple grec situat en escorç respecte al carrer ascendent que hi dona accés- aconseguia establir un balanç important en la visió des del descampat d'accés a l'atri de l'església on hi ha havia hagut l'antic monestir; i a on, com Canibell explica a la seva guia havia d'aixecar-se una gran façana que “será de estilo románico, labrada en piedra, rematando en una especie de frontón escalonado, cuyo principal motivo será el escudo del monasterio”. D'aquesta manera, “el gran frontis, proyectado sobre los arcos de la plaza, ostentará un coronamiento en armonía con el remate escalonado del edificio de San José, con lo cual la gran masa de construcciones del monasterio tomará el carácter monumental que le ha faltado hasta el presente.” I Canibell encara arriba a precisar quins espais contindrà aquesta façana, i com consolidarà el recorregut d'accés al santuari:

“A ambos lados de la fachada se construirán dos cuerpos de edificio, en uno de los cuales habrá una escalera de honor y en el otro la cámara abacial, aposentos para obispos y personajes distinguidos, etc. Una galería cubierta se levantará junto al poyo corrido y permitirá disfrutar del panorama del Llobregat con mayor comodidad, así como también del espectáculo de las tempestades, cuya belleza y sublimidad en pocas partes podrán apreciarse como en Montserrat.”

Deixant constància d'aquesta manera sobre com l'espectacle romàntic de la muntanya ja s'havia incorporat plenament en l'estructura del santuari; i alhora, sobre com aquest provoca més d'una contradicció, ja que, com segueix Canibell, “ante este grandioso espectáculo parece que el hombre se halla junto al trono de Júpiter Tonante; no al pie del santuario de la Virgen bondadosa.” Però malgrat l'important paper que sembla jugar aquest edifici de cel·les, arquitectònicament era senzill i pobre; recordem la precària situació econòmica de la comunitat, que vivia fonamentalment d'almoines, de donacions i d'algunes petites rendes; una circumstància que comportava la conseqüent falta de finançament per a totes les obres. Per aquest motiu es va construir un edifici senzill de fàbrica de totxo disposada amb una digna decoració d'estil neogòtic, i amb una coberta de teula a dues aigües que cobria una crugia estructural. Probablement degut aquesta modesta aparença, i també a la seva també modesta funció, l'important paper d'aquest edifici ha passat desapercbut. Però tot i així, amb els documents que ens han arribat és difícil precisar amb seguretat si aquest mecanisme va ser projectat d'una manera totalment conscient o no.

Immediatament després de la inauguració del cremallera, durant els anys 1892 i 1893, es van ampliar les cel·les de “Sant Alfons”, que havien estat construïdes prèviament per Muntadas l’any 1864 (Massot 1979:51). Aquestes eren les cel·les petites i arrencades d’acord amb els talussos de la muntanya seguint paral·lelament, tot resseguint-les, les corbes de nivell d’aquesta; i estaven així, situades davant de l’edifici de cel·les -o “aposentos”- “de Sant Josep”. Tant aquesta obra com la construcció dels “aposentos de Sant Josep” sobre les antigues ruïnes del claustre gòtic van ser les dues úniques iniciatives que va prendre l’abat Deàs pel que fa a l’allotjament de peregrins i visitants. Per que, malgrat la necessitat de construir més cel·les, Deàs, gens emprenedor en quant a grans obres d’arquitectura, no va emprendre mai la construcció de cap edifici de nova planta dedicat a aquest ús –ni, de fet, a cap altre. Va ser el P. Antoni Ruera –a qui ja ens hi hem referit- qui va encarregar la construcció d’un nou edifici d’*aposentos* tot aprofitant l’avinentsa que va ser nomenat superior en absència del P. Abat Deàs durant els anys 1895 i 1897 (Massot, 1979; Laplana, 2001:164-174).¹² Així, Ruera va encarregar l’edifici de cel·les conegut com amb el nom de “Nostra Senyora”, que es va construir entre els anys 1895 i 1896 (i que uns quants anys més endavant va ser ampliat en dos ocasions, la primera el 1904 i la segona, per Puig i Cadafalch, sota l’abadiat del P. Marcet). Aquest edifici, de nova planta, i projectat per Villar y Lozano i el seu fill, es situava just a l’entrada del monestir, a l’espai ocupat pel “huerto contiguo a la portería, y la portería misma” (Nadal, 1944:125). Un emplaçament molt ben planificat; encara que la precipitació de l’encàrrec pugui fer-nos pensar el contrari.

En efecte, el nou edifici es va aixecar seguint la traça de l’antiga muralla del recinte del santuari i del camí ascendent d’accés al santuari. Aquest fet explica la seva estranya planta triangular; i, com en el cas de les cel·les “de Sant Josep”, la seva gran volumetria va ser decisiva en la definició del conjunt del santuari. El nou volum, situat a la dreta de l’arcada d’accés a l’interior del recinte, marcava clarament la posició de la porta d’accés, i a través de la seva planta, reproduïa el gir tancat que es produeix en el recorregut d’accés en arribar al torrent de Santa Maria i als pics de Santa Magdalena des dels dos principals camins d’accés al monestir-santuari –que ja hem comentat.¹³ És important en aquest sentit, fer notar que tots dos camins gaudien d’unes vistes immillorables, especialment en el moment en que divisaven la part posterior del santuari. I com a partir d’aquest moment, en l’últim tram d’aproximació, la visió del visitant o del pelegrí es dirigia sempre contra la muntanya, contra els pics de Santa Magdalena, i tancaven a la contemplació del paisatge; i com aquestes grans vistes al paisatge es tornaven a obrir més tard, just abans de realitzar l’entrada al temple, i un cop superada la portada del santuari i enfilada la pujada del carrer d’accés a l’església. Això succeïa en tots dos camins, però especialment en el de Monistrol, que era el més freqüentat en aquells anys –com encara ho és avui dia- d’ençà que va arribar el ferrocarril a Monistrol. Fixem-nos doncs, en com el nou volum de l’edifici de “Nostra Senyora” s’encarregava d’intensificar aquest mecanisme, de manera que un cop

12. El P. Abat Deàs va marxar a Filipines amb l’objectiu de fundar un monestir a Manila que justificqués la presència del Col·legi de Missioners d’Ultramar. Sobre la relació d’aquest amb Víctor Balaguer com a ministre d’Ultramar, veure Altés (2002) i Comas (2004).

13. Em refereixo al camí de Sant Miquel –l’antic accés- i al camí de Monistrol –el camí de la diligència moderna i també, aproximadament, del cremallera; és a dir, l’actual accés per carretera. Veure el primer capítol d’aquesta tesi: “Els primers intents”.

Fig. 25. El portal d'entrada al recinte del santuari-monestir abans i després de la construcció de l'edifici de cel·les de Nostra Senyora, 1895-1896 (Arxiu Fotogràfic de Montserrat).



Fig. 26. A la dreta, projecte per a l'edifici de Nostra Senyora de Villar, 1896 (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, VC-1896-001).

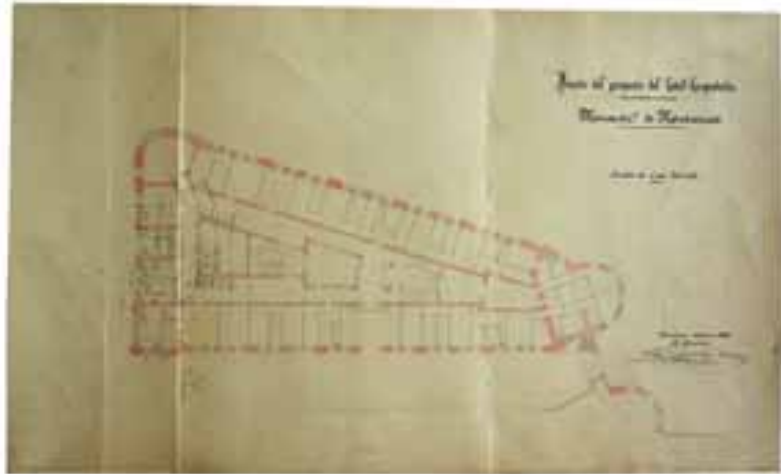


Fig. 27. A baix, detall de la façana de l'edifici de Nostra Senyora, 1896 (Arxiu Fotogràfic de Montserrat); i a la dreta, postal posterior a la construcció del cremallera (Col·lecció Garcia Fuentes).





Fig. 29. Postal de l'accés al recinte després de la construcció de l'edifici de Nostra Senyora, 1895-1896, i de la construcció dels jardinetes (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 30. La Història de l'Arquitectura de Choisy i alguns dels seus croquis d'interpretació de l'Acropolis d'Atenes (Mandoul, 1008: 234-237).

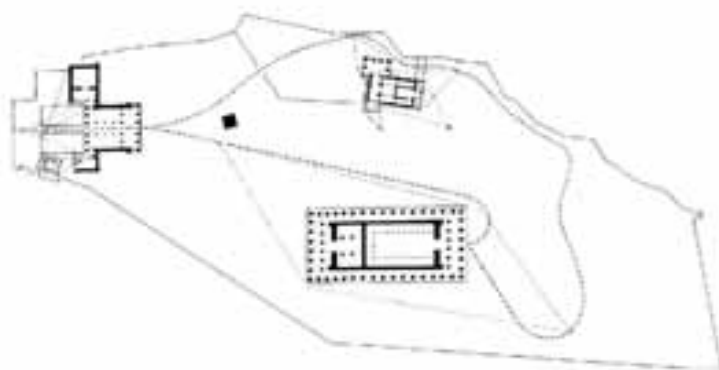


Fig. 31. Croquis d'Eisenstein sobre la seqüència pintoresca de Choisy a l'Acropolis (Mandoul, 2008: 244).



Fig. 28. Seqüència d'aproximació a l'entrada de l'església després de les intervencions arquitectòniques de la segona meitat del segle XIX (imatges de l'Arxiu Fotogràfic de Montserrat i de la Col·lecció Garcia Fuentes).

traspassada la porta del recinte del santuari, el visitant es trobava encaixat entre els murs de contenció que contenen els bancals on es troben els edificis de cel·les més antigues situats a la seva esquerra i el nou edifici situat a la seva dreta. I al seu davant s'obria la visió del carrer ascendent que el dirigia contra l'edifici de cel·les de Sant Josep que acabem de descriure. Així, el nou edifici dilatava la negació de les vistes panoràmiques durant el temps d'ingressar al santuari, i reservava la seva calculada contemplació fins després d'haver accedit al santuari. El nou edifici, doncs, obligava al visitant a iniciar l'ascensió entre el mur de contenció i l'edifici i contenia les vistes fins que aquest assolía una situació més propera a les cel·les de "Sant Josep" i a la plaça de davant la façana del monestir, o potser millor, fins arribar al mirador –per que no anomenar així la plaça de davant de l'església? No cal dir que el recorregut d'accés va enriquir-se considerablement amb aquest canvi, i que el nou edifici també va contribuir decididament en la definició dels llavors imprecisos límits volumètrics del conjunt tot delimitant l'inici del recinte sagrat i alhora acotant el seu espai lliure interior.

L'accés a l'edifici, com no podia ser de cap altra manera, estava situat en el carrer d'ascens a l'església, dintre del recinte sagrat del santuari. No hi havia per tant cap accés directe a l'estació del cremallera –que com ja he explicat anteriorment es va construir també aquell mateix any. I això malgrat que l'estació estava situada paral·lelament al traçat del camí de Monistrol i de la muralla del santuari; tot i que, és clar, fora del recinte i a una cota inferior, caient en el torrent de Santa Maria. El nou edifici de Nostra Senyora, doncs, va ser l'únic edifici d'una volumetria important que es separava del bancal superior de cel·les, de volumetries força més baixes i petites, i que estaven arrencades contra la muntanya. I un cop construït, el de "Nostra Senyora" va ser l'únic edifici de cel·les exempt, juntament amb la monumental obra dels enginyers militars i de la l'església nova, que s'aixecava amb una gran volumetria separada de la muntanya, d'una manera semblant a la d'aquells, però a una escala molt més petita. Amb aquest gest es definia perfectament l'entrada del santuari, i es

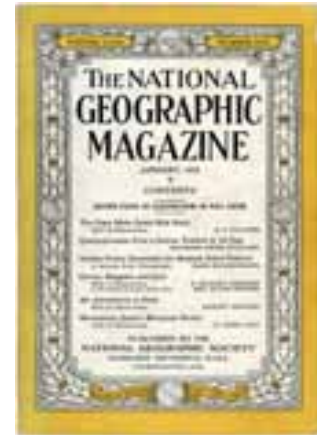


Fig. 32. Imatge publicada a "The National Geographic Magazine" en l'article dedicat a Montserrat, 1933 (Col·lecció Garcia Fuentes). Hi tornarem més endavant.

limitava perfectament el seu recinte, que s'estenia així entre les noves cel·les i el volum monumental inacabat. Podríem arribar a afirmar que el nou edifici de "Nostra Senyora" feia les funcions d'una mena de *propileu* del santuari, paper que es reforçarà amb la posterior construcció del nou restaurant del santuari com a final de la seqüència de cel·les col·locades contra la muntanya. Però malgrat aquesta situació privilegiada, l'arquitectura concreta de l'edifici va ser –com en el cas de les cel·les de "Sant Josep"– força mediocre i de mitjans pobres. Executat amb murs de càrrega i biguetes, l'aparell de totxo va ser aprofitat per realitzar uns motius d'estil gòtic del XIX –o neogòtic, com a les cel·les de "Sant Josep"– que s'estructuraven en els tres nivells habituals –base, fust i entaulament. Decoració que va ser doblement distorsionada durant els següents anys quan l'edifici sigui remuntat en dos ocasions.

Malgrat l'aparent banalitat d'aquests dos edificis destinats a l'allotjament massiu de peregrins i turistes, les qüestions d'ordenació del santuari i de ponderació de volums edificats, així com la referència als models pintorescos grecs i als estudis estètics urbans de ciutats, van esdevinir importants quan pocs anys després s'abordi el difícil problema de projectar l'irregular esplanada topogràfica que s'obria al paisatge entre ells i que definia una part fonamental de l'espai públic del santuari. Un espai que no només era utilitzat per les processons religioses i els rosaris que el creuaven, sinó que també feia les funcions d'espai de trobada i de socialització de peregrins i viatgers, així com de mercat de queviures. Per que, en efecte, en determinades hores aquests espais interiors al recinte sagrat podien arribar a semblar autèntiques places de poble –o "cases payrals" com es deia freqüent durant aquells anys i com tindrem ocasió de comprovar tot seguit– on es feia petar la xerrada, s'espiaava als turistes, i fins i tot es compraven i es venien gallines i tot tipus de queviures que estaven destinats als heterogenis visitants montserratins. Aquestes activitats es van dilatar força en el temps, tal i com explica el reporter del *The National Geographic Magazine*, E. John Long, l'any 1933 en descriure aquest espai com a "una plaça o mercat de carrer ple de pagesos de les planes del voltant pregonant les seves mercaderies i de peregrins



Fig. 33. Postals de l'esplanada de davant de la façana del monestir posteriors a la construcció del monument a la Immaculada, 1904 (Col·lecció García Fuentes).

de totes les classes negociant el menjar de manera activa i sorollosa.”¹⁴ Per acabar afirmant que en aquella escena “tot va ser, excepte per que el lloc era indubtablement Espanya, molt semblant a una pàgina dels Contes de Canterbury.”¹⁵ (Long, 1933:128)

EL DILEMA DE L'ESTIL

Però el procés per definir un projecte global de reconstrucció de Montserrat encara serà llarg. Per que malgrat l'aparent resolució de la tensió entre l'eix romàntic i l'eix monumental a través d'una ordenació de volums ponderats al voltant d'un recorregut, la construcció del monument de la Immaculada l'any 1904 evidencia certa confusió al respecte. Per que el monument es va col·locar a la plaça de davant del monestir sobre l'eix central de l'església, i en un posició més aviat incòmoda que no cercava establir cap balanç o equilibri volumètric amb la resta d'edificis, sinó que simplement se situava allà, en l'eix, tal i com s'havia plantat també una retícula de febles arbres amb els que es pretenia millorar l'aspecte desolat de l'esplana, tots ells situats d'acord amb una geometria rígida més pròpia d'un projecte beauxartià; tal i com delata l'estil clàssic del mateix monument de la Immaculada.

En efecte, la desorientació sobre el criteri amb el que afrontar el repte d'endregar el conjunt montserratí no només s'evidenciava per la tensió entre una organització més pintoresca o romàntica i una més clàssica o beauxartiana, sinó també pels dubtes i les indefinicions sobre l'estil arquitectònic amb que aquesta havia de definir-se. Un problema prou complicat al que Villar possiblement no podia respondre. Així, si fins a finals del XIX totes les obres construïdes per l'arquitecte havien sigut projectades en un estil entre gòtic, bizantí i romànic que posseïa la bondat d'acontentar a tots aquells

14. “[...] plaza or market place, filled with lowland peasants hawking their wares, and groups of pilgrims of all classes actively and noisily bargaining for food” (Long 1933:128)

15. “Except that the setting was undoubtedly Spain, it was all very much like a page out of *Canterbury Tales*.” (Long 1933:128)



Fig. 34. L'antiga façana renaixentista de l'església al segle XIX; abans de la intervenció de Villar (Arxiu Fotogràfic de Montserrat).



Fig. 35. La façana del monestir en l'estat de conservació en què es trobava a finals del segle XIX (Arxiu Fotogràfic de Montserrat).

Fig. 36. La façana renaixentista de l'església després de la intervenció de Villar, 1898-1901 (Arxiu Fotogràfic de Montserrat).

dels ulls que miraven aquest estil s'entenia com a gòtic o romànic-, aquest consens es va acabar aviat com a conseqüència de la fragilitat que implicava aquesta indefinició, d'una part; i de l'altra, d'uns gustos cada vegada més canviants que es desplaçaven primer cap al modernisme i més tard cap al noucentisme. Un desconcert que es va fer palès en el moblatge de les capelles de l'església, executat entre 1881 i 1906 a mesura que apareixien donants –ja fossin fidels personals o associacions- disposats a sufragar les despeses de l'obra i també del projecte, que sovint era elaborat per un arquitecte diferent cada vegada (Altés, 1992; Laplana, 2001) en funció dels gustos i les inclinacions personals dels qui pagaven. D'aquesta manera, en els espais gòtic-bizantins projectats per Villar es van construir, per exemple, els treballs modernistes de Francesc Berenguer –l'altar de Sant Josep de Calassanç de l'any 1891- o de Josep Maria Pericas –l'altar de la Puríssima de l'any 1906- entre d'altres.

Aquest dilema d'estils també va causar més d'un problema a Villar Carmona quan l'any 1898 unes donants –les germanes Llagostera- van oferir-se a costejar una nova façana per a l'església i van encarregar-li el projecte directament. D'aquesta manera, l'arquitecte –d'acord amb les seves clientes- va definir una nova façana que integrava la rosassa existent i una part de l'antiga portalada renaixentista –que havia sobreviscut a la destrucció napoleònica; així, Villar va ampliar les columnes del pòrtic renaixentista i el seu entaulament, articulant dues noves portes laterals. El resultat final va ser el projecte d'una nova façana més propera al barroc que delatava la composició renaixentista tardana (Canibell, 1898) i que no tenia res a veure amb el gòtic, el bizantí o el romànic. Aquest projecte, però, va significar un canvi important en el que estava previst, ja que aquesta façana s'havia de construir, tal i com es reflexa en els diferents projectes conservats a l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes en un estil entre gòtic i romànic, similar al que Villar havia executat al cambril i a la resta de l'església; i tal i com recull Canibell (1898) a la seva guia quan afirma que “el gusto greco-romano [de la façana renaixentista de l'església] será habilmente trocado en el estilo gótico-románico, de que pueden apreciarse muy gallardas muestras en las partes restauradas del edificio.”

En qualsevol cas, es difícil precisar si el motiu que va condicionar l'elecció d'aquest estil va ser la integració de la portalada renaixentista, o bé va ser decisió de qui pagava (Altés, 1992:219) o, en canvi, es va triar aquest estil per “fer de transició entre l'arquitectura setcentesca de l'atri i la de l'interior de l'església” (Laplana, 2001:186). El que sí és clar és que l'abat Deàs volia una façana més aviat gòtica (Altés, 1992:219; Laplana, 2001:186) o, millor: romànica; i que “se hizo todo lo posible para que el proyecto fuese más aceptable y más conforme con la Iglesia” (Deàs citat per Massot, 1979:50). Les “campanyes patriòtico-religioses” que l'Església catalana portava a terme des de feia uns anys amb l'objectiu d'identificar pàtria, religió i arquitectura romànica feien efecte, especialment entre els seus membres. De fet, l'imaginarí al voltant de l'arquitectura romànica, lluny d'esgotar-se com una moda passatgera es va acabar de consolidar entre els sectors més conservadors de la societat, on va perdurar en el temps. Així, per exemple, quan Nicolau Maria Rubió i Tudurí va rebre l'encàrrec de projectar l'església i el nou monestir de Pedralbes en els anys vint del segle XX, “el frares de Montserrat, que n'eren els patrocinadors, demanaven un arquitectura medieval, perquè els benedictins s'havien creat en èpoques medievals” (Rubió i Tudurí, 1978: 26-27).

XII

“La casa pairal de tots els catalans”

La tensió al voltant del simbolisme que s'associava a cada estil, i la valoració moral de la seva tria, complicava el repte de definir una arquitectura amb la que endreçar el conjunt d'edificis i de runes que integraven Montserrat; més encara si pensem que la comunitat de monjos no tenia els recursos econòmics necessaris per executar un projecte de gran escala, i que els diners necessaris per portar a terme les obres provenien de donants que sovint també imposaven la seva tria i feien valer els seus criteris. El cas de la façana de l'església és un bon exemple d'aquest problema que només es podia solucionar en mans d'un arquitecte hàbil i intel·ligent que tingués clar que el que havia de fer era “aconterar els uns i els altres sense fer massa mal a l'arquitectura (que és el que hem de procurar que no rebi mai)” tal i com afirmava Rubió i Tudurí (1978: 26-27) durant els anys vuitanta del segle XX fent referència a la seva pròpia polèmica al voltant de la construcció del Montserrat de Pedralbes.

Una habilitat que se'ns dubte no es trobava entre les que posseïa Villar, que com a conseqüència de “la seva conducta” en la discussió al voltant de la construcció de la nova façana de l'església “no ha hecho ninguna Obra más en Montserrat...” de manera que “todas las obras que se han hecho desde esta fecha se encargaba al Arquitecto de los Srs. Donantes.” (Deàs citat per Massot, 1979:50) Així ho va explicar Deàs a les seves memòries inèdites. Una condemna contundent, malgrat que l'arquitecte va actuar sempre amb una gran atenció, devoció i professionalitat, tal i com reflexa perfectament la seva abundant correspondència amb l'abat. Però la opinió popular va ser encara molt més cruel amb l'arquitecte, ja que fins i tot publicava acudits populars al voltant d'aquests fets -que tard o d'hora degueren transcendir l'àmbit privat. Així, per exemple, es va fer ressò d'aquesta polèmica un comentari gràfic aparegut al “Cu-cut”:

- “- Y quién fue este Juan Garín?
- Un tío que hizo la mar de barbaridades por Montserrat.
- Ah, ya! Seria el arquitecto que construyó la fachada de la iglesia.
- No, a este todavía Dios no le ha perdonado.”

Tot i que tampoc va ser exactament així; ja que, per exemple, el 1904 Villar Carmona va projectar



Fig. 1. La plaça de davant de la façana del monestir en una postal dels primers anys del segle XX (Col·lecció Garcia Fuentes).

L'espai públic interior del recinte del santuari-monestir era el definit entre aquesta façana i l'edifici de Nostra Senyora, on es trobava el portal d'accés.



Fig. 2. L'edifici de Nostra Senyora i els altres edificis de cel·les -"aposentos"- i l'espai interior al recinte del santuari-monestir, en una postal dels primers anys del segle XX (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 3. Diverses postals de les nombroses processons que es celebraven a principis del segle XX des del santuari, i al llarg dels camins de la Santa Cova i del Via Crucis (Col·lecció Garcia Fuentes).



el monument als herois de la batalla del Bruc (Massot, 1979:54). Però en qualsevol cas, després de la mort de Villar Lozano -l'any 1903- tots els projectes es van començar a encarregar -sempre que el donant no imposés el seu arquitecte- a Enric Sagnier. Una elecció totalment previsible, per que en aquells anys Sagnier -que, com hem vist, havia estat introduït com a arquitecte a Montserrat pel mateix Villar Lozano- ja era arquitecte diocesà de Barcelona i un reputat arquitecte entre la societat catòlica barcelonina (Barjau, 1992, 2007). Però malgrat aquest fet, els seus primers encàrrecs a Montserrat van ser la construcció del camí i dels monuments del Via Crucis (1904-1915) i algunes petites obres; per que, encara que és cert que també van existir algunes iniciatives que intentaven plantejar el problema de l'ordenació general del monestir i del santuari, i que anaven encaminades a la definició d'un projecte general,¹ aquest encàrrec finalment no es va concretar en cap projecte, probablement degut al tarannà conservador del mateix P. Abat Deàs -que, insistim, no va ser massa propens a cap tipus d'aventura. Les circumstàncies no van canviar fins que l'any 1912, i degut a la seva edat i a problemes de salut, l'abat va decidir demanar l'elecció d'un coadjutor amb dret de successió: el P. Antoni Maria Marcet,² un jove monjo de tan sols trenta-quatre anys que gairebé havia viscut tota la seva vida a Montserrat -primer com a escolà i després com a monjo- i que tan sols havia marxat uns anys a Itàlia -entre 1907 i 1912- com a delegat de la Congregació de Subiaco; temps que va aprofitar per dedicar-se a l'estudi de la història monàstica. El pensament del nou abat coadjutor estava íntimament compenetrat amb el del seu admirat Torras i Bages; tot fent seva la “Tradició Catalana” -que, per cert, havia estat publicada en una primera redacció a “La Veu del Montserrat”- i treballant activament per a “evitar a ultrança el perill possible d'un divorci entre aquest moviment [catalanista] noble i sa [...] i la fe i la pietat dels nostres avantpassats”, per que, segons l'abat, “es corria el risc que les persones religioses i pies, desorientades davant el nou fenomen, es fessin a banda, i així s'anés passant, sense el llevat de la doctrina cristiana, una Catalunya absurda, desvinculada del seu passat, òrfena de tradició, mancada del seu element vital, de la Fe dels avis” (Marcet citat per Massot, 1979:108). D'aquesta manera, construir Catalunya social, política, cultural i religiosament significava també vincular la Catalunya del present a la del “seu passat”; un passat de fe netament catòlica, i vinculat a la història de l'Església a Catalunya. Calia doncs estrènyer els llaços amb la societat i amb la cultura, revisar la història de Catalunya i construir la seva història, el seu passat, des dels interessos del present. Una tasca a la que Montserrat va contribuir de manera decidida -per què Montserrat era entès com la mateixa Catalunya, com “el miracle de Catalunya”. Així, Marcet no només va continuar sinó que va estrènyer la col·laboració entre Montserrat i la “Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat”, fundada el 1899 per Torras amb l'objectiu d'aspirar “a la total reconstrucció espiritual i temporal del Poble català” fomentant “la unió de la devoció cristiana amb l'amor del país, la pietat i l'ideal de la Fe amb el moviment regionalista” (Marcet citat per Massot, 1979:108). De fet, la “Lliga Espiritual” tenia el seu vessant polític a la “Lliga Regionalista” liderada per Enric Prat de la Riba, molt

1. “El 7 de març de 1908, el consell de degans acordà “decir al Arquitecto [Sagnier] que a fin de hacerse conveniente distribución de los terrenos contenidos en el perímetro del Monasterio para los edificios que se vayan levantando, excogitase un plan que pudiese en lo sucesivo servir de norma para el indicado efecto. (Libro de Consejo, 259-260)” (Massot, 1979:103).

2. Sobre Marcet veure Massot (1979: 72-139), Tarín Iglesias (1955) i “Marcet...” (1951).

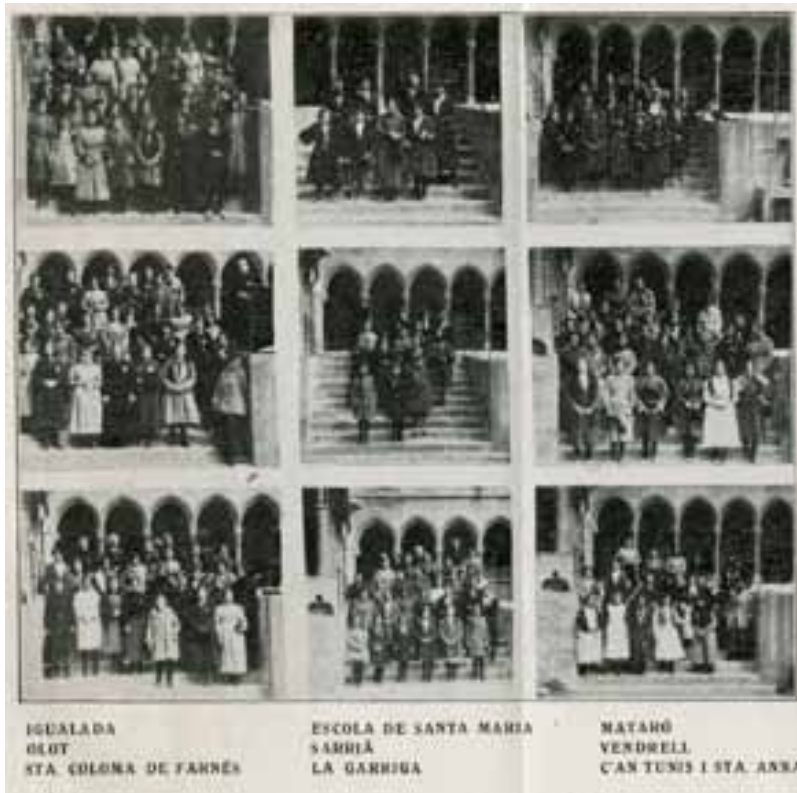


Fig. 4. Publicació i diverses imatges de "La III Assemblea de la Federació de Patronats d'Obreres de Catalunya a Montserrat, 1, 2 i 3 d'abril de 1922"; un exemple de les múltiples concentracions de tota mena que es realitzaven a Montserrat en aquells anys. (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 5. Postals de processons i altres imatges de trobades, actes i concentracions a Montserrat (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 6. A l'esquerra, altres imatges de "La III Assemblea... 1922" (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 7. A dalt, postal de grup davant d'uns dels monuments del camí de la Santa Cova; a la dreta, una altre imatge de "La III Assemblea... 1922" (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig.8. A dalt, més trobades, recollides al "Butlletí del Santuari"; en aquest cas, de 1935. A baix, l'acte de "llegida de treballs" de "La III Assemblea... 1922" (Col·lecció Garcia Fuentes).



proper a Montserrat, i amb qui Marcet mantenia una amistat íntima.³ Així, el nou abat, “no dissimulà les seves simpaties pel moviment regionalista de signe conservador que propugnava la Lliga” (Massot, 1979:109). Tot i que aquesta sintonia no ens ha de portar a malentesos; per que cal dir que, com aclareix Ucelay (2003:144-145) tant la Lliga Regionalista com Prat de la Riba –i d’acord amb els seus interessos i les seves estratègies polítiques- sempre van ser fermes en mantenir la religió dins de l’àmbit privat, personal, i en separar-la de qualsevol actuació política. D’aquí doncs, la clara distinció entre la “Lliga Regionalista” partit polític i la “Lliga Espiritual” associació confessional catòlica, que no només estava estretament vinculada a “la Lliga” política, sinó també a d’altres entitats afins com per exemple el “Cercle Artístic de Sant Lluç” -a partir del qual va ser creada la “Lliga Espiritual”.

CAP A UN NOU MODEL ARQUITECTÒNIC

L’abat Marcet va consolidar la popularitat de Montserrat especialment entre els grups catòlics i les associacions culturals o confessionals que peregrinaven a la muntanya d’una manera cada vegada més massiva i més freqüent d’ençà de l’èxit de les campanyes destinades a la construcció dels monuments del Rosari Monumental i del Via Crucis. Les fotografies de grups que es publicaven a la premsa contemporània, a pamflets i a publicacions populars així en ho mostren; alhora que delaten la manca d’espais adequats per a la congregació d’aquestes multituds. Per aquests motius, la ordenació general de Montserrat i dels seus espais lliures es feia cada vegada més evident i urgent, a l’igual que el problema de la definició de la façana del monestir, que en aquells anys encara era un mur mig arruïnat que provocava la sensació d’un “Montserrat sense rostre”. Calia doncs concretar un pla general, i calia també decidir l’arquitectura amb la que es construiria la imatge exterior de Montserrat. I, encara, també calia triar l’estil amb el que s’havia de construir el nou Montserrat; un interrogant o un problema que a mida que avançaven els anys cada vegada semblava més difícil de solucionar. Així, el canvi del gust medieval al modernista, i d’aquest al noucentista, no feia més que complicar el problema, ja que de la tria d’un o altre sempre s’acabava entenent en termes d’elecció moral. Davant d’aquesta situació, doncs, calia trobar un estil o millor, un model arquitectònic, prou indefinit com per permetre la seva apropiació per part de la diversitat de grups socials i cultural que se sentien identificats amb Montserrat, però que també tingués la suficient flexibilitat arquitectònica per permetre la definició d’un pla general per al santuari i el monestir; en definitiva, per definir la imatge de Montserrat d’acord amb l’imaginari –tant culte com popular- d’aquells que s’hi sentien representats. Desbloquejar aquest afer, que de fet no era nou, ja que s’arrossegava des de l’inici del procés de construcció del Montserrat modern i és la discussió principal que aquí ens ocupa, va ser una de les prioritats del jove abat Marcet. Una iniciativa que comptava amb el suport de la comunitat. Per aquest motiu, el mes de febrer de 1913⁴ el Consell del monestir va acordar que el nou abat

3. Prat de la Riba es referia a Montserrat, per exemple, en aquests termes: “Catalunya en cos i en ànima està unida a Montserrat, símbol viu del seu ésser nacional... Que sobre la unitat de la llengua i de la raça i del caràcter, la Verge de Montserrat, que és altura excelsa i sobirana, asseguda en la seva Muntanya, que és altura material, doni unitat moral a la terra catalana” (Albareda, 1934:202).

4. Marcet havia acceptat el càrrec d’abat des d’Itàlia el desembre de 1912 (Massot, 1979: 103).



Fig. 9. Postal general del recinte del santuari-monestir de Montserrat, principis del segle XX (Col·lecció García Fuentes).



Fig. 10. “En baixar del tren la vista sembla un quadre futurista”

Dibuix i comentari popular sobre el conjunt de l'arquitectura dels edificis del santuari-monestir en una auca montserratina, 1923(Col·lecció García Fuentes).

“consulte con Padres de esta Rda. Comunidad, y vean en qué forma pueden ser mejor distribuidos los locales y servicios, de suerte que cuando deba emprenderse alguna reforma, hecho un plan general de todo lo que se necesita y del terreno aprovechable, se sepa lo que pueda y deba hacerse dadas las dificultades topográficas de este lugar.” (“Libro de Consejo”, 290-291 citat per Massot, 1979:103)

La ronda de contactes es va estendre també més enllà de la comunitat, com sembla evidenciar la consulta que es va realitzar a l'arquitecte August Font amb l'objectiu de demanar-li consell per a la construcció de la façana del monestir. En sabem poca cosa d'aquesta misteriosa consulta, però quatre senzilles làmines –datades el mes de març de 1913- conservades a l'Arxiu d'Arquitectura de Montserrat ens expliquen la seva importància.⁵

Aquest consulta és interessant: Font tenia llavors seixanta-set anys i tot just es estava acabant la construcció del cimbori de la façana gòtica de la catedral de Barcelona (Ganau, 1997: 208-221). No cal insistir gaire en la importància que el procés de construcció d'aquesta façana va tenir en la construcció simbòlica i mítica de la burgesia catalana contemporània, ni en com el projecte s'ha d'entendre com a indicador de les seves ambicions de lideratge social, polític i cultural; aquest és un tema ben estudiat (veure per exemple Ganau, 1997:208-221; García-Fuentes, 2011). D'aquí la importància del que fet que es consulti al seu director, a August Font, el seu parer sobre quina era

5. No s'ha pogut localitzar cap correspondència entre l'abat de Montserrat i August Font relativa a aquest assumpte, ni cap altra referència que no sigui els documents conservats a l' Arxiu d'Arquitectura de Montserrat. FONT-1913-00F, FONT-1913-000, FONT-1913-001, FONT-1913-002 i FONT-1913-003.



Fig. 11. Proposta d'August Font per a la façana del monestir, 1913 (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, FONT-1913-00F).



Fig. 12. La base utilitzada per August Font en el seu fotomuntatge, conservada entre croquis montserratins de Puig i Cadafalch (Biblioteca Nacional de Catalunya, Arxiu Gràfic).



Fig. 13. Postal del "Paseo de Colón y monumento López" a on, al fons, al costat de la Llotja, es veu l'antic convent del segle XVIII que és molt semblant a la façana proposada per August Font, 1905 (Col·lecció Enric Granell).

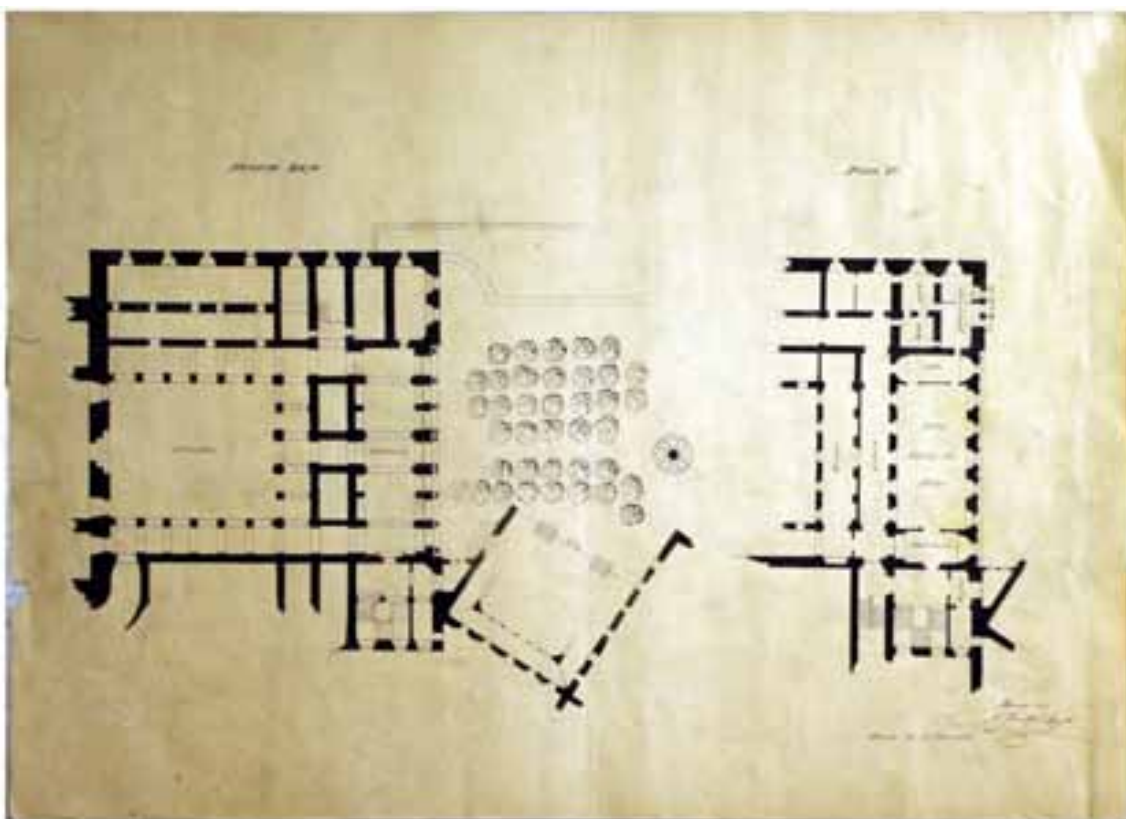


Fig. 14. Plantes baixa i primera de la proposta d'August Font, 1913 (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, FONT-1913-001).

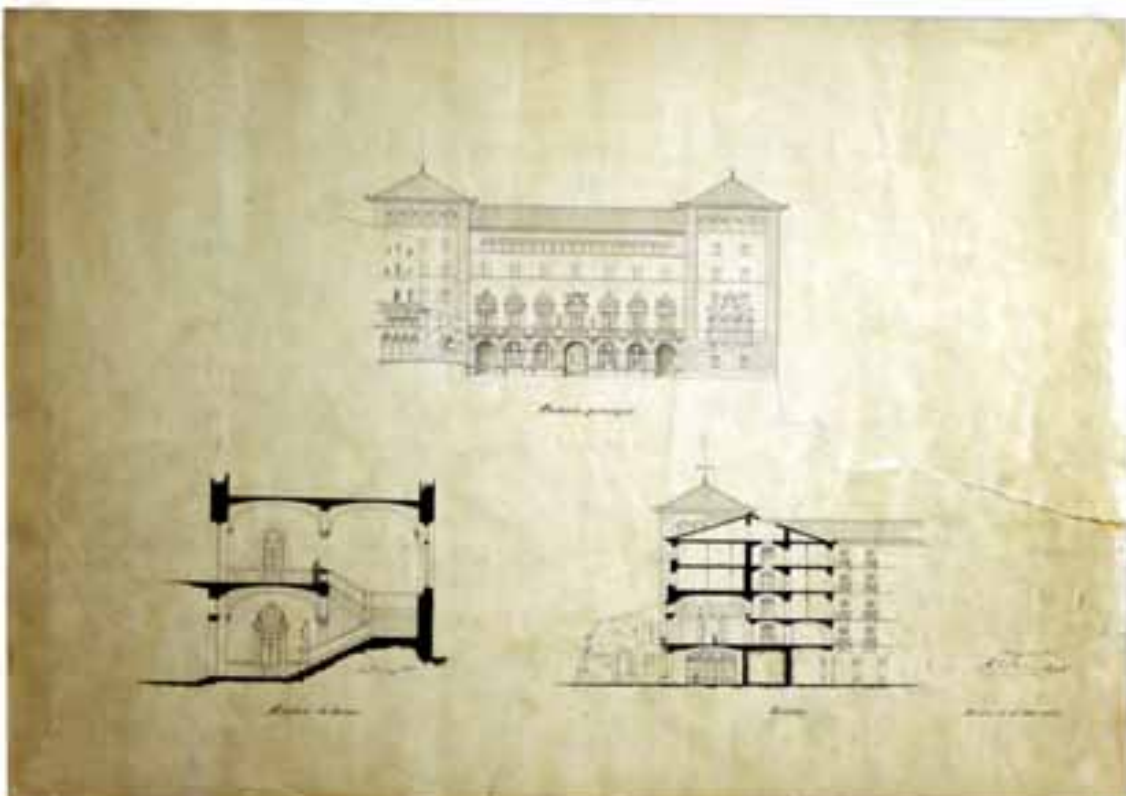


Fig. 15. Alçat i secció transversal de la proposta d'August Font, 1913 (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, FONT-1913-003).

la façana més adient per a un Montserrat encara en construcció i sense rostre que si volia tenir èxit s'havia de vincular -d'una manera semblant al que havia succeït a la catedral- amb els interessos i les ambicions de la mateixa societat catalana contemporània. Des del punt de vista del programa i la distribució d'espais, la proposta de Font no va afegir res de nou als projectes anteriors. El projecte consistia a afegir una crugia estructural paral·lela al mur existent organitzada d'acord amb els sis pilars i set arcades de l'atri de l'església. D'aquesta manera, el volum general s'estructurava en tres cossos: un de principal i dos laterals més petits. Al cos lateral situat al costat del claustre gòtic se situava l'escala d'accés als espais que integraven la crugia de la nova façana i al monestir; i al de l'altra costat es projectaven les habitacions destinades a l'abat. El cos central, de l'amplada de l'atri de l'església, s'organitzava d'aquesta manera: la planta baixa restava lliure, permetent l'accés cap a l'atri i l'església a través de les noves arcades; a la planta principal se situava un gran saló d'actes a dos nivells destinat a rebre romeries i grups de peregrins, així com a la realització d'actes socials i culturals importants. El saló estava flanquejat per dos vestíbuls previs -un al costat de l'escala i l'altre al de les habitacions de l'abat. I els dos pisos superiors, es destinaven a habitacions i cel·les. Un esquema que no era nou, sinó que, a grans trets, era força estable des de les primeres propostes d'en Villar i que fins i tot va ser comentat a algunes guies turístiques, com per exemple a la de Canibell (1898). Per què, de fet, ni aquest programa ni la seva distribució van canviar substancialment en cap dels successius projectes posteriors. El programa, doncs, estava fixat, i era fonamentalment representatiu: construir la imatge de Montserrat i disposar els espais necessaris per a la seva representació social. Un paper important.

I aquesta va ser justament la novetat de la proposta d'August Font: proposar una nova imatge. Per que l'arquitecte no va proposar ni una façana d'arquitectura gòtica, ni una de romànica, ni clàssica, ni salmantina -com anomenava Villar a l'estil de la seva façana per a la l'església- ni modernista, sinó quelcom que a primer cop d'ull podria semblar sorprenent i estrany: Font va proposar construir la façana del monestir-santuari segons un model imprecís de casa pairal o de masia. O el que és el mateix, Font va proposar definir la imatge de Montserrat si aquest fos una mena d'enorme casa pairal. En un model ambigu a mig camí entre una masia, un palau o un antic convent del segle XVIII -semblant al que encara es podia veure en aquells anys al costat de la Llotja de Barcelona.

Per explicar les seves idees Font va preparar unes plantes i unes seccions senzilles juntament amb un fotomuntatge rudimentari, relligats formant un petit dossier⁶ on proposava la construcció d'una façana que evoca la d'una casa pairal; però d'una casa pairal o una masia rica, evidentment, al tractar-se de la masia de la Patrona de Catalunya; estructurada, com ja hem explicat, en tres cossos: un central i dos laterals que ara s'expressaven exteriorment en forma de torres d'una altura lleugerament superior a la del cos central. Aquestes torres, avançades respecte el cos central, es composaven d'un sòcol de pedra de l'altura de la planta baixa que s'enfilava a les cantonades fins a la coberta, i que estava composta de finestres senzilles a totes les plantes, i que estava rematada -com les masies més prestigioses- per una galeria situada l'últim nivell. Ambdues torres, de la mateixa alçada, es cobria amb una coberta de teula a quatre aigües. Pel que fa al cos central, en planta baixa va projectar un pòrtic

6. Arxiu d'Arquitectura de Montserrat. FONT-1913-00F, FONT-1913-000, FONT-1913-001, FONT-1913-002 i FONT-1913-003.

de set arcades de columnes toscanes rematades per un entaulament continu que definia el balcó de la sala d'actes a la plaça del monestir. Cada una d'aquestes columnes s'adossaven davant de cada una de les pilastres antigues existents; excepte en l'arcada central, en la que s'hi situaven dues columnes a cada costat amb la finalitat de remarcar clarament l'eix de l'accés principal a l'església. Aquesta arcada també estava flanquejada per dos columnes situades a sobre de l'entaulament. I les set obertures de la sala d'actes també es decoraven amb pòrtics toscans individuals de dues columnes i entaulament, situant a sobre d'aquest una petita obertura circular que il·luminava el doble espai; l'obertura central estava especialment decorada amb l'objectiu, una vegada més, de reforçar l'eix de simetria de la façana. En canvi, al tercer pis les set finestres es definien per un rectangle sense motlures; un simple forat. I al quart pis, es projectava una galeria continua d'arcs; com a les torres laterals. Rematat aquest cos central per una coberta de teula de dues aigües. En definitiva, l'estructura i la imatge d'una masia rica; d'una masia que ja començava a ser el palau de la Verge de Montserrat. I d'aquesta manera, August Font no va recórrer a la discussió entre estils, sinó que va intentar superar-la -ens trobem en els primers anys del Noucentisme- mitjançant la utilització d'un imaginari col·lectiu més ampli, més flexible, i també més ambigu; a la vegada culte i popular.

La primera vegada que es va utilitzar l'expressió “la casa pairal de Catalunya” per referir-se a Montserrat va ser en la crida de Collell per les festes de 1880. En aquella ocasió, com hem vist, el canonge de Vic exhortava els catalans a pujar a la “casa pairal de Catalunya, i allà, al voltant de l'estimada Mare, ens donarem la fraternal abraçada, tot esmentant gloriosos records i somiant falagueres esperances” (Collell a *La Veu del Montserrat*, III, 1880:1). A partir d'aquest moment, i malgrat la fixació que el grup de Vic i el clergat català tindrà amb l'arquitectura romànica, intensificada i representada per la restauració de Ripoll i per la lectura romànica de l'arquitectura montserratina, quan es feia referència al monestir-santuari de Montserrat, i fins i tot a la muntanya, es va anar estenent a diaris, publicacions populars, i fins i tot en obres més cultes, la utilització de l'expressió “casa pairal” o “masia” amb els adjectius “de tots els catalans” o “de Catalunya”. Una expressió que feia referència a un imaginari col·lectiu que va ser molt intens especialment durant els últims anys del XIX i els primers trenta del XX, tal i com ho evidencien multitud de documents, abundants notes personals i referències de tot tipus. Així, per exemple, el bisbe Torras, proclamava que “el Monestir de Montserrat és la Casa pairal de tots els catalans” (Albareda, 1934:202). O també, per exemple, en un article titulat “La casa payral dels catalans”, publicat a la secció “Montserratinas” del “Butlletí de la Lliga Espiritual...” s'afirmava que “no podem entendre cómo s'ha volgut fer entendre y créurer que la casa payral dels fills d'aquesta terra, es un altre lloch que no es lo Montserrat. [...] ¿Quin altre casal català, tan en lo diví com en lo humá, te adquirits tants honors á ésser considerat com la casa payral de Catalunya?” Tot afegint que “per axó es que ha estat molt just lo Sant Pare, al aclamar Patrona de tots los pobles de Catalunya, en dir: “Catalans, en la montanya de Montserrat y en la devota Imatge que allí se venera teniu la vostra Mare.”⁷ En conseqüència, “si'l casal de Nostre Mare es Montserrat, allí en lloch mes ha d'estar establerta la casa payral dels catalans que reconexen com á Pare á aquell Deu únich que en llur trinitat

7. Paraules de Lleó XIII al declarar Patrona de tots los pobles de Catalunya á la Mare de Deu de Montserrat.

de Personas, tan relacionat está ab la que nos ha sigut elegida per Mare” (Comas, *Montserrat, Butlletí de la Lliga Espiritual...* 1901:58-60). Una repetició constant en infinitud de publicacions de tot tipus, encara durant els anys trenta del segle XX, com per exemple en aquesta de 1931: “Montserrat és nostre, és de tots els catalans; i és tan íntimament nostre com ho és la mare per al fill, la casa pairal per a la fillada.” (*Homenatge al Mestre Nicolau*, 1931:13). Una insistència que també va repetir el mateix P. Abat Marcet.⁸

Referir-se a Montserrat com a la “casa pairal de tots els catalans” tenia en aquell moment, com es pot entreveure en aquestes notes, un marcada connotació moral -i fins i tot religiosa. Però alhora, permetia una certa ambigüitat, ja que la masia, com a edifici, no era un model d’edifici religiós, sinó més aviat quelcom a mig camí entre l’edifici privat i l’edifici civil; era l’edifici “de la família” -com es desprèn dels textos contemporanis que acabem de citar i en el text de Gaudí sobre la masia del que tot seguit ens ocuparem. I en el cas de Montserrat, aquesta expressió servia per referir-se d’una manera més o menys precisa a la família de Catalunya; és a dir, a tots els catalans. Per que, com ja hem explicat, Montserrat va esdevenir en aquells anys un autèntic Montserrat de tothom on multitud de grups de tot tipus s’hi sentien representats. Així, com precisa efusivament Albareda (1934:202) “Montserrat, segons els nostres escriptors, ho és tot per a Catalunya: Casa pairal, Muntanya santa, Sinai fulgurant, Castell roquer de la terra, Capitoli dels seus triomfs, Tabos de les seves glòries, Acròpolis del seu tresor, Temple de la Pàtria, Santuari nacional... tot!” O en paraules d’Ignasi Casanovas –el més distingit i devot seguidor de Torras (Ucelay, 2003:141) “Montserrat és terra de gesta, muntanya d’epopeya, regió d’ensomni llegendari, llibre de tota història de la patria. Es un temple, es un altar, es un castell, es una escola, es un arxiu, es un casal, es una llar, es Catalunya tota sencera.” I encara segueix: “Montserrat [...] es una barreja de cel y d’infern, àngels y dimonis, sants y bandolers, flayra d’incens y olor de pólvora, càntichs espirituals y udols de passinos feréstegues, pau divina de paradís y confusió humana de desferro.” (Casanovas a Carreras Candi, 1911:12-13). En termes similars s’expressava un monjo del mateix monestir, que afirmava que Montserrat era “lo centre hont convergeix lo moviment religiós, polítich y social de Catalunya” (Un monjo de Montserrat, *Montserrat, Butlletí de la Lliga Espiritual...* 1902:134). I fins i tot per a Prat de la Riba: “Catalunya en cos i en ànima està unida a Montserrat, símbol viu del seu ésser nacional... Que sobre la unitat de la llengua i de la raça i del caràcter, la Verge de Montserrat, que és altura excelsa i sobirana, asseguda en la seva Muntanya, que és altura material, doni unitat moral a la terra catalana” (Albareda, 1934:202). La lectura moral és evident –tot seguit ens ocuparem.

D’aquesta manera, en aquest complex i múltiple imaginari col·lectiu contemporani en el que, en definitiva, Montserrat era Catalunya -tal i com havia afirmat Maragall- la masia, la casa pairal, era la imatge que millor responia a tots els grups que s’hi sentien representats a Montserrat, ja que era un model d’arquitectura no religiós, culte i popular alhora, i també tradicional català; un model d’arquitectura que era objecte de multitud d’estudis que portaven a terme associacions excursionistes

8. “Aquí, doncs, catalans, en aquesta santa Muntanya, que fou sempre per a nostres pares el Santuari de la Fe i de l’amor patri, dintre nostra Casa Pairal que estotja la sagrada Imatge de nostra Patrona, símbol de totes les nostres antigues glòries i tradicions, acudiu sovint per a honrar a Maria.” (Marcet citat per Massot, 1973:39).

i científiques. Però com ja sabem, totes les tradicions, incloses les arquitectòniques, són inventades (Hobsbwan, 1983) i la mitificació de la masia que es va produir en aquests anys entroncava “de ple amb la ideologia pairalista tan cara en determinats cercles del catalanisme conservador que maldaven per idealitzar, tot mitificant-lo, el món rural català, amb la finalitat de proposar un determinat ordre i control social per al món industrial i urbà” (Puigvert, 2008:44). I d’aquesta manera, el model de la masia també servia millor als interessos de l’església. Per que, en efecte, definir la imatge de Montserrat com la d’una masia equivalia a estendre la unitat moral a tota la família catalana que s’hi sentia representada; incloent a tots, catòlics o no; per que, ho volguessin o no, tots eren membres de la mateixa família. I alhora, la masia també remarcava la continuïtat de la família catalana, és a dir, de Catalunya, al llarg del temps.

LA “CASA PAIRAL”

En el nou context polític, social i cultural de 1913, ja plenament noucentista, l’adopció de la masia com a model arquitectònic amb el que construir el Montserrat modern permetia anar més enllà del dilema dels estils, ja que aquesta constituïa un model més atemporal, però alhora estretament lligat al paisatge i al territori de Catalunya i a la seva història. “Les masies són art nacional, en el que hi ha concentrats elements purs de la naturalesa, ja que han sortit de la pròpia terra” (Danés, 1919:31) i per tant, es considerava que les masies no eren un element discordant en el paisatge català, sinó quelcom totalment integrat i en profunda consonància i sintonia amb ell. Així, el model de la masia també oferia la possibilitat d’establir la tan ambicionada relació amb el singular paisatge montserratí; ni que fos tan sols a través de les paraules, de les “tradicions” que “són inventadas por la poesía y conservadas por la credulidad.” (Balaguer, 1852: 5-6) No és estrany doncs, que la masia, la casa pairal, fos entesa en aquells anys també com a una arquitectura nacional catalana, i que com a tal fos estudiada a fons per múltiples associacions excursionistes i associacions científiques, així com per historiadors, arquitectes i tot tipus d’erudits (entre els que destaquen Puig i Cadafalch i el seu deixeble Josep Danés, entre d’altres).

Però, com ja hem avançat, la masia també posseïa unes clares i potents connotacions morals que podem entendre millor a partir d’un breu assaig d’Antoni Gaudí, encara que aquest va ser escrit alguns anys abans de la discussió que ens ocupa -amb tota probabilitat entre 1878 i 1883 (Mercader, 2002:123). En el seu escrit, l’arquitecte començava afirmant que “La casa és la petita nació de la família. La família, com la nació, té història, relacions exteriors, canvis de govern, etc.” I prosseguia tot desenvolupant aquesta idea:

“La família independent té casa pròpia; la que no ho és té casa de lloguer. La casa pròpia és lo país natal; la de lloguer és lo país de l’emigració; per això la casa pròpia és l’ideal de tothom. No es concebeix la casa pròpia sense família; sols se concebeix així la de lloguer. A la casa de família se li ha donat lo nom de casa *pairal*. Ab aquest nom, ¿qui no recorda algun bonic exemple en lo camp o en la ciutat?”

Després Gaudí afirmava que la necessitat de tenir una casa pairal “no és sols d’una època i família

determinades, és la necessitat de tothom i de sempre” ja que “allí se troben representats los records de la família, les gestes històriques, les llegendes de la terra, les delicades concepcions dels nostre poetes, los espectacles i escenes de la mare naturalesa; tot lo que té una significació i un apreci.” En el cas de Montserrat, aquesta funció de lloc memòria de la pàtria, de la família i fins i tot de la natura és tan evident com el seu procés de definició i de mitificació en el que estem insistint.; per que, en efecte, la construcció cultural i social de Montserrat al llarg de la segona meitat del XIX i els primers anys del XX no van fer més que ocupar-se de teixir la densa trama de memòria que hi és representada. Un treball intens i paral·lel al de la construcció del Montserrat modern que, com la casa pairal idealitzada de que ens parla Gaudí, tenia dos objectius:

“primer, per les seves condicions higièniques, fer dels que en ella creixen i s’hi desenvolupen sers forts i robustos; i segon, per les condicions artístiques, dotar-los, en lo possible, de la nostra proverbial enteresa de caràcter; en un mot, fer dels fills que allà hi naixin, verdaders fills de la casa pairal” (Gaudí, 2002: 285-287)

En definitiva, doncs, concebre Montserrat com “la casa pairal de tots els catalans” equivalia a fer de tots els catalans els seus “verdaders fills”. Una idea que es podria emmarcar perfectament en l’aspiració de Torras i Bages i de l’Església catalana contemporània –la comunitat de monjos montserratins inclosa d’aconseguir una unitat catòlica de tots els catalans, conseqüència d’una suposada “Tradició Catalana” (Torras i Bages, 1892) que en última instància es resumia en la coneguda sentència “Catalunya serà cristiana o no serà” –atribuïda a Torras però mai pronunciada. Per que, de fet,

“el objetivo de Torras [sempre molt influent a Montserrat] no eran las instituciones, sino, en buena lógica católica, la sociedad civil. [...] la pugna de Torras con Almirall no era tanto por la reforma del Estado y su sentido final, sino por el control de la sociedad civil, que era lo que realmente preocupaba al eclesiástico” (Ucelay, 2003:141-142)

D’aquí l’interès que Torras i Bages sempre va mostrar envers Montserrat, on no només s’hi sentien representats els catalans catòlics; i d’aquí també l’interès en redefinir la imatge del monestir per donar resposta a aquesta “unitat cultural” de Catalunya en la que Montserrat era ja un símbol compartit per molts, tant col·lectivament com individualment; tan a nivell culte com a nivell popular. El que en definitiva demostra que Montserrat ja era en aquell moment, i més que mai, un símbol consolidat i un altaveu social de gran importància per aquells que el controlessin.

“MASIES I PALAUS”

Definit el model, la casa pairal, el següent pas va ser precisar-ne la seva arquitectura i concretar-ne els detalls, per que August Font tan sols havia esbossat la idea, i eren molts els interrogants que encara s’havien de resoldre. Així, si el problema de la trobada de la nova façana amb les restes de l’antic claustre gòtic no estava solucionat a la proposta de Font; moltes altres qüestions, com per exemple la ordenació del conjunt dels edificis i de l’espai obert del santuari, encara no estaven ni tan sols

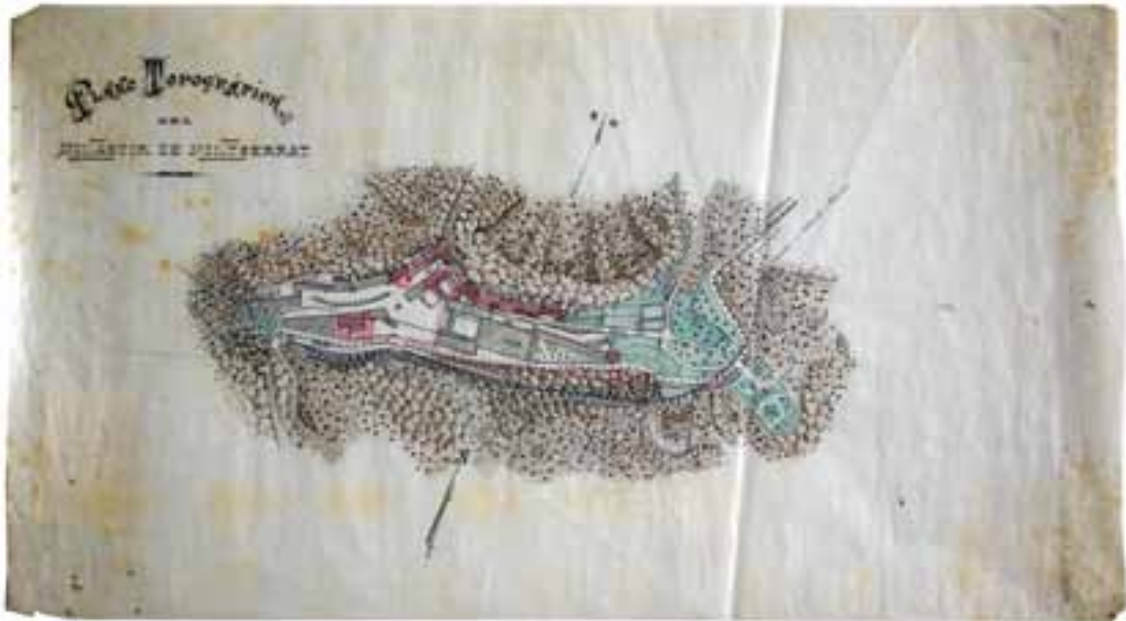
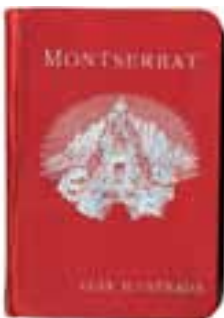


Fig. 16. Primer plànol topogràfic del monestir; en vermell, la proposta atribuïda a Enric Sagnier, 1909 (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, AN-1XXX-002).



Fig. 17. Publicació de la “Guia il·lustrada del monestir” (editada per la comunitat a la “Revista Montserratina”) amb el primer aixecament topogràfic de la muntanya de Cabeza -a dalt- i del monestir -a baix- 1909 (Col·lecció Garcia Fuentes).



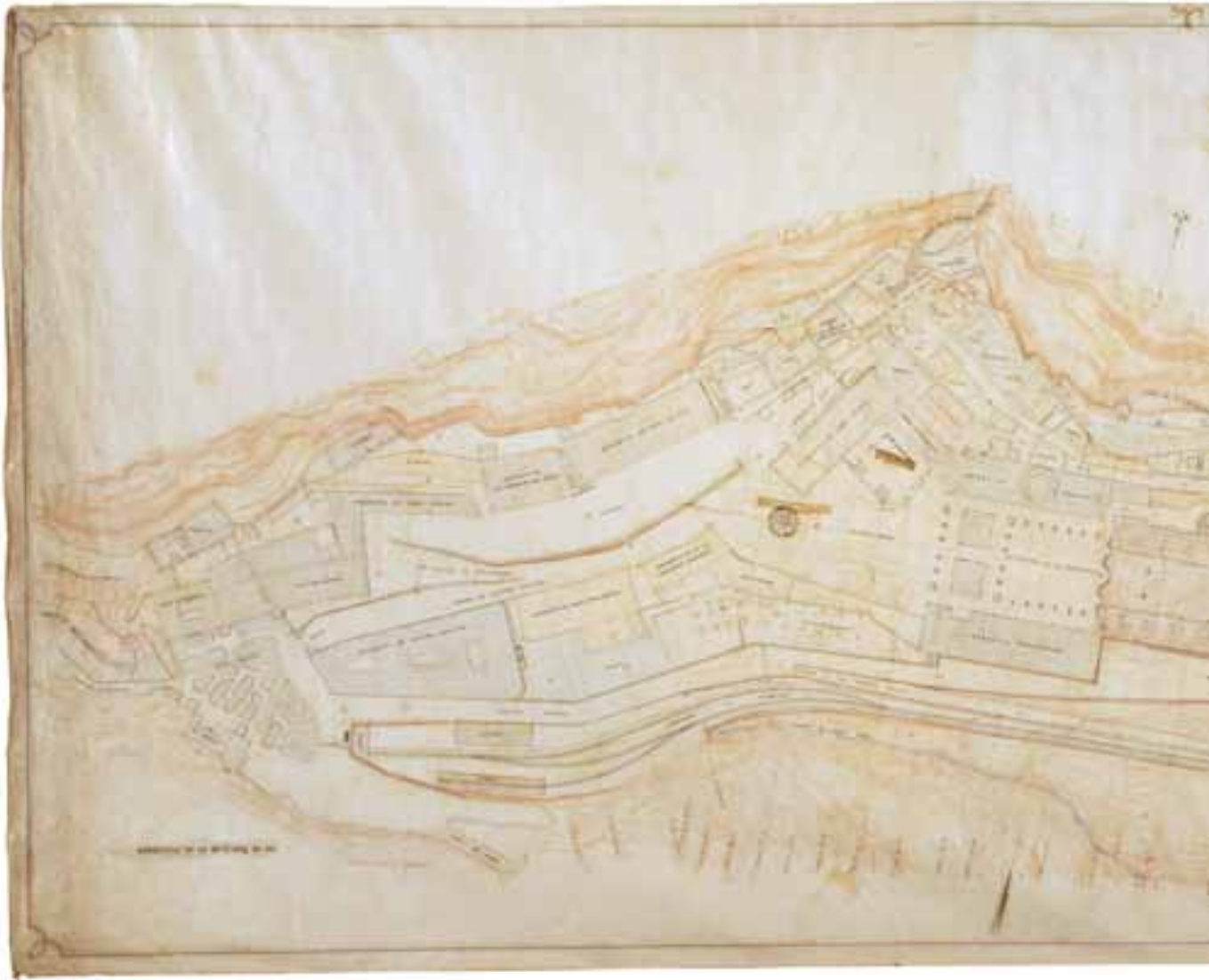


Fig. 19. Àlbum de seccions topogràfiques que acompanyen a l'aixecament topogràfic, 1914-1915 (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, SAG-1915-S00-S12).



Fig. 18. Plànol topogràfic dels edificis del santuari-monestir de Joan Cabeza i Enric Sagnier, 1914-1915 (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, SAG-1915-001).

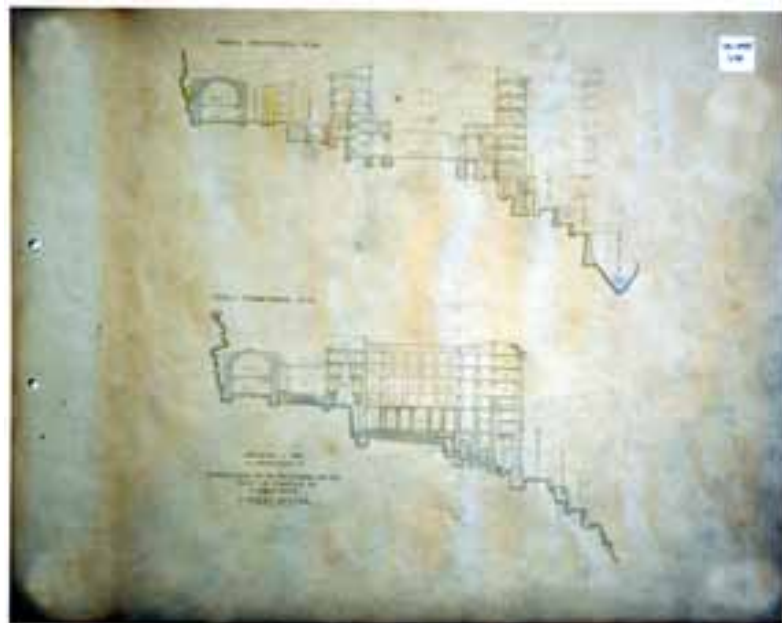


Fig. 20. Altres seccions topogràfiques de l'àlbum, 1914-1915 (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, SAG-1915-S00-S12).

esbossades en els seus dibuixos. Així, si Font va presentar els seus dibuixos el mes de març de 1913, una de les primeres respostes a la seva proposta la trobem en un petit croquis dibuixat per un monjo de la mateixa comunitat montserratina, el P. Ferrer, realitzat l'agost del 1913, on aquest proposava solucionar el problema de relació entre els eixos de l'antic claustre –l'eix medieval- amb els de la massa de l'església i el monestir del XVII –l'eix monumental- mitjançant el gir del claustre gòtic i de les edificacions annexes d'acord amb aquests últims. És a dir, proposava solucionar el problema suprimint directament l'origen de les complicacions. El projecte pot semblar contundent i exagerat, però com veurem, no serà el primer cop que serà proposat. En qualsevol cas, desconeixem si l'elaboració d'aquest croquis va ser una iniciativa pròpia del monjo, o si el croquis va ser dibuixat com a conseqüència de la ronda de consultes internes a la comunitat que portava a terme l'abat Marcet. Desconeixem també el que va succeir amb la proposta.⁹ (veure FERRER-1913-001) Però en qualsevol cas, la proposta del P. Ferrer evidència que la qüestió de la imatge de la façana i de la ordenació del conjunt d'edificis va ser una preocupació intensa per a la comunitat de monjos montserratina. Un preocupació, aquesta d'ordenar, que no és estranya, ja que, tal i com exagerava una vinyeta d'un auca popular de 1923, els edificis del Montserrat de principis del XX presentaven una imatge de conjunt força deplorable especialment davant dels ulls dels visitants més populars –la majoria- fins al punt que l'auca els hi dedica una vinyeta tot descrivint la imatge que oferien al visitant com “un quadre futurista”.

En aquest context, el desembre de 1913 la “Revista Montserratina” es va fer ressò de la notícia que l'arquitecte Enric Sagnier estava realitzant un pla general de tot el santuari amb l'ajut de l'enginyer Joan Cabeza.¹⁰ L'enginyer ja feia uns anys que treballava en l'aixecament topogràfic de tota la muntanya, que va ser publicat amb finalitat divulgativa l'any 1909 per la “Revista Montserratina” –editada pels monjos- juntament amb una “Guía Ilustrada de Montserrat.” Aquesta edició especial consistia doncs en un guia i dos petits plànols plegats: un “Mapa de la Montaña” i un “Plano del Monasterio” que esdevindrien la base científica per al pla en que l'any 1913 treballaven conjuntament Sagnier i Cabeza. Així, entre els mesos d'abril i maig de 1914 la comunitat va discutir algunes de les propostes de Sagnier, que treballava en la definició del projecte general alhora que avançava la seva feina conjunta amb l'enginyer Cabeza. El resultat d'aquest treball conjunt, es troba recollit en dos documents conservats a l'Arxiu d'Arquitectura de Montserrat realitzats entre els mesos d'octubre de 1914 i abril de 1915. Es tracta, d'una banda, d'un precís plànol de gran dimensions –d'un metre i vint centímetres d'amplada i quatre metres de longitud- on es representa a escala 1/200 l'estat actual de tot el conjunt dels edificis del monestir juntament amb una representació científica –amb corbes de nivell acotades- i molt acurada de tota la topografia on se situen els edificis; I de l'altra, donada la complexitat d'aquesta topografia singular, un quadern quadrat -de trenta-cinc centímetres de costat- enquadrant amb tapa dura on es recullen vint-i-cinc seccions transversals que descriuen perfectament la manera en que tots els edificis del conjunt montserratí se situen sobre la singular topografia. En el cas d'ambdós documents, el dibuix és molt acurat i conté múltiples indicacions com els nivells

9. La proposta, signada 'A. Ferrer OSB', es conserva sense cap referència més a l'Arxiu d'Arquitectura de Montserrat. Topogràfic FERRER-1913-001.

10. “Revista Montserratina” (8/12/1913), número 12:593.



Fig. 21. Proposta atribuïda a Enric Sagnier, (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, SAG-19XX-002.)

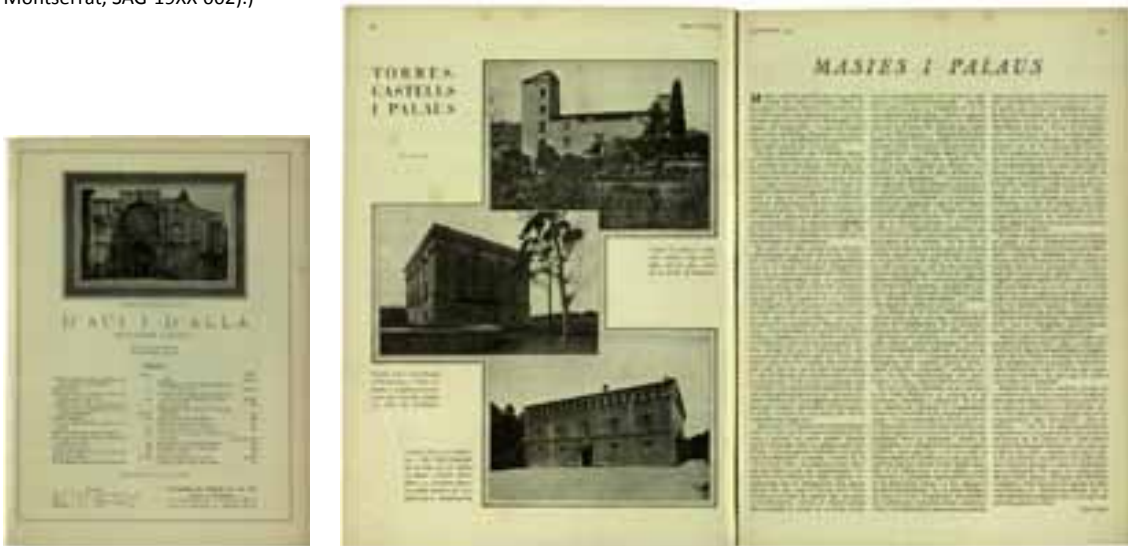


Fig. 22. “Masies i palaus” de Joan Sacs; publicat a “D’ací i D’allà”, 1928 (Col·lecció Garcia Fuentes). En l’índex del número es va confondre el títol de l’article, que s’avança com a “Palaus i Masies”.



Fig. 23. Proposta d’ordenació de la plaça del monestir atribuïda a Villar i conservada entre els papers de Puig i Cadafalch, 1910-1912 (Biblioteca Nacional de Catalunya, Arxiu Gràfic).

topogràfics, l'altura de les edificacions, la descripció dels nombrosos murs de contenció del recinte o les conduccions d'aigua i esorrenties naturals, entre d'altres. Tant l'esforç científic i professional com la inversió de dedicació i de temps necessaris tant per a la recollida d'informació com per a la seva delineació va representar un fet de gran importància per a la consecució de la tan anhelada recerca d'un pla general que respongués a la singular topografia montserratina i al caràcter de la muntanya; com ho prova el fet que a partir de l'elaboració d'aquests plànols tots els arquitectes que treballaran a Montserrat els faran servir com a base dels seus projectes. Convé precisar que la professionalitat d'aquests plànols no és estranya dintre del treball professional de Sagnier, que des de feia uns anys estava construint el temple expiatori del Tibidado i que, en aquells mateixos anys, també treballava –per cert, juntament amb August Font- en el projecte de d'urbanització d'una part de la muntanya de Montjuïc –Miramar- on la relació de l'edificació amb l'accidentada topografia del lloc va ser un de les preocupacions principals del seu treball (Roca i Blanch, 1994).

Però la importància d'aquests plànols no va comportar que el projecte d'ordenació de Sagnier fos aprovat per la comunitat, que va examinar les diverses versions de l'arquitecte al llarg de l'any 1914 i va desestimar-les totes per considerar-les “descomunals i massa ornamentals” (Laplana, 2001:196). No es coneixen cap dels plànols que va examinar l'abat Marcet i la comunitat, però a l'Arxiu d'Arquitectura de Montserrat es conserva un plànol¹¹ a escala 1/200 (la mateixa escala que la base topogràfica elaborada per Sagnier i Cabeza sobre la que el projecte havia estat calcat) sense data ni firma que amb tota probabilitat representa una d'aquestes versions del projecte de Sagnier; probablement aquesta versió del projecte va ser la definitiva, ja que el mateix projecte està també dibuixat en línia vermella a sobre d'un dels plànols del monestir publicat per la “Revista Montserratina” el 1909.¹² En la ordenació proposada en aquest plànol es proposava l'enderrocament de l'ala que es conservava de l'antic claustre gòtic i de tots els edificis medievals a excepció de l'antic refetor. Proposant d'aquesta manera la neteja de tots els petits espais d'origen medieval, i proposant una nova edificació que, situada sobre el lloc que aquests volum ocupaven, simplificaria els volums edificats i es construiria al voltant d'un nou pati i d'un nou claustre. D'aquesta manera, la façana d'aquesta nova construcció que s'aixecaria sobre les runes de l'antic claustre, es situaria perpendicular a la nova façana del monestir –que en aquest cas es considerava tan sols una façana, i no una crugia sencera com en la proposta d'August Font- establint-hi una continuïtat amb ella a través d'una d'un pòrtic de columnes aparellades continu que relligaria totes dues. El projecte també proposava la construcció de dos nous edificis “d'apostos” que se situarien a continuació de l'edifici de cel·les de Nostra Senyora, sobre l'espai llavors ocupats pels edificis de les dominiques –els antics rentadors i les cel·les de Santa Escolàstica; aquests dos nous edificis de cel·les proposats, van ser projectats tots dos iguals, i en planta tenien unes tribunes que semblaven cercar les vistes de la vall. Però malgrat aquesta intenció, pel que fa a la plaça de davant del monestir, Sagnier semblava proposar la construcció d'una “gran plaça” –tal i com està retolat al plànol- que no s'abocava com un balcó cap a la vall, cercant la contemplació de les

11. Arxiu d'Arquitectura de Montserrat. Topogràfics SAG-19XX-001 (original) i SAG-19XX-002 (còpia en blavet).

12. Arxiu d'Arquitectura de Montserrat. Topogràfic AN-19XX-002.

magnífiques vistes, sinó que s’acabava amb unes escales monumentals que havien de comunicar la cota de la plaça amb la carretera d’accés, i que a mitja alçada generaven dos amplis replans que, a manera de terrasses, feien les funcions de mirador. Una solució que no només malmetia la contemplació de les vistes del paisatge des del recinte del santuari estant, sinó que també negava l’estreta relació entre la plaça del monestir i el paisatge; i, sobretot, negava el camí d’aproximació al recinte sagrat i l’entrada processional a través de la porta reconstruïda per Villar. Per que, en efecte, el plànol no considera l’accés al recinte del santuari, que ni tan sols va ser dibuixat. En canvi, al final de l’edifici de l’escolania, situat allà on les vistes són millors i més àmplies, Sagnier va proposar un petit edifici circular retolat amb el nom “observatori”, probablement –i encara que no ho podem saber del cert- en forma de torre; però que, en qualsevol cas, és quelcom que s’ha d’entendre com a conseqüència de la intensa construcció cultural al voltant de la muntanya i alhora, com veurem, de l’ambició de lideratge –i de control- cultural de la comunitat monàstica.

Probablement, i malgrat l’argument de “descomunal i massa ornamental”, no seria estrany pensar que el projecte de Sagnier va ser rebutjat més aviat degut al fet que el projecte s’allunyava del model idealitzat de la masia o de la “casa pairal”, i per tant, de les expectatives que l’abat, la comunitat, i fins i tot Torres i Bages, s’havien creat al respecte. Qualificar el projecte negativament degut a ser “descomunal” no sembla raonable, ja que sembla evident que si el projecte havia d’abordar la remodelació del conjunt del monestir aquest no podia ser sinó de gran escala. I pel que respecta a l’ornamentació i a la riquesa del projecte, convé tenir present que en l’imaginari popular i sobretot en l’imaginari religiós –i també amb anterioritat al segle XIX- es considerava que la muntanya era el tron de la Verge de Montserrat, ja que aquesta “es de dret Reyna y Patrona única de la nació Catalana y de tots los catalans” (*Montserrat, Butlletí de la Lliga Espiritual...* 1900:5), i per tant, el monestir-santuari on hi habita s’entenia també, com a mínim metafòricament, com “el palau superb de la Moreneta” (*Montserrat, Butlletí de la Lliga Espiritual...* 1902:70) o com un “alt Palau de la Regina” (Guía del Pelegrí a Montserrat, 1920:7). Aquests són tant sols uns exemples d’una idea que no és incompatible ni contradictòria amb la idea del Montserrat “casa pairal de tots els catalans”, ja que com el mateix Gaudí explica al seu text, una masia, “enriquant-la i agrandant-la es convertirà en *palacio*, aixiquint-la i economitzant materials i adornos serà la modesta habitació de la família acomodada” (Gaudí, 2002: 285-287). Un idea que no que tampoc era nova ni genuïna de Gaudí, sinó que més aviat reflectia un imaginari popular en el que la masia i el palau tenen límits difosos i sovint es confonen; tal i com es fa evident, per exemple, en un article aparegut l’any 1928 –força anys després del text d’en Gaudí, però en plena època d’estudis sobre masies- a la revista “D’ací d’allà”. Un article titulat “Masies i Palaus” en el que, per cert, a més de reconèixer aquesta estreta relació entre masia i palau, també es planteja el dilema del seu estil, tot conclouent que “la vida socialitzada és classicisme, alhora que la vida natural és romanticisme”, de manera que el seu estil es tria en funció del seu ús. Així, “per viure socialment” l’estil adequat és el clàssic; en canvi, per “viure-hi lliurement, per descordar-s’hi quan ve l’estiu” els més adequats són els estils “menys solemnes, sovint força romàntics” (Sacs, 1928:409). No és estrany, doncs, que la comunitat de monjos tingués perfectament assumit, alhora i sense contradicció,

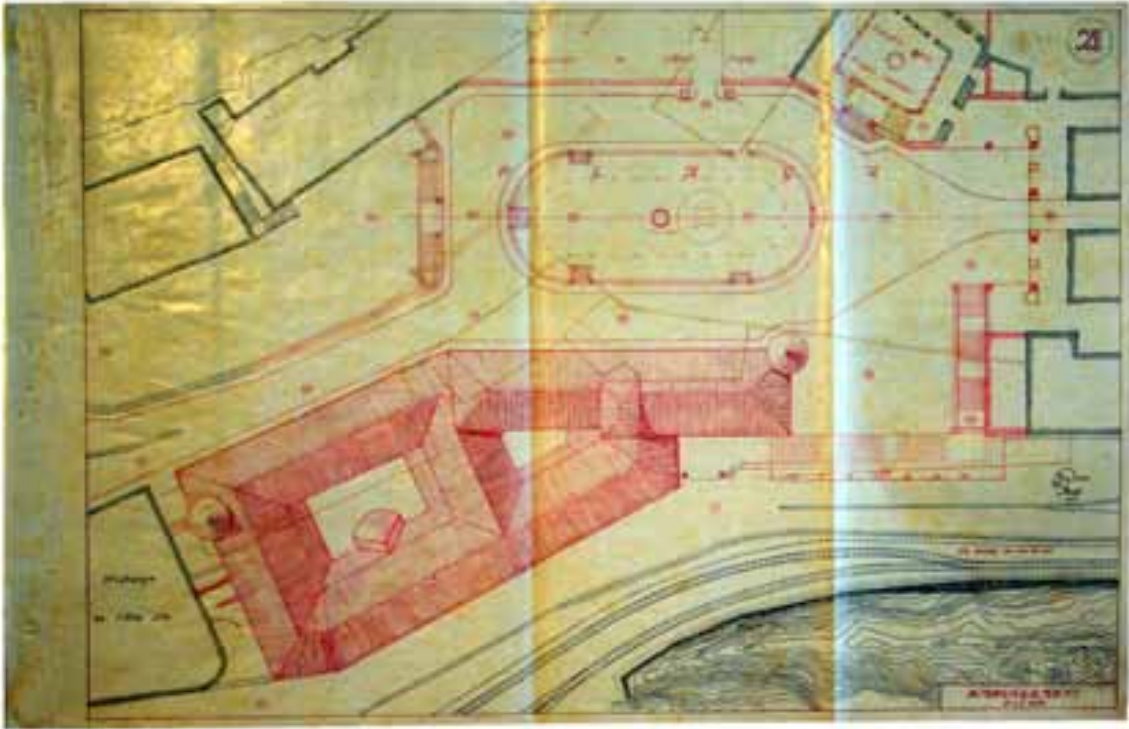


Fig. 24. Planta general del projecte de nova hostatgeria -i plaça- a Montserrat de Josep Maria Pericas, 1918 (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, PER-1918-D00-D08).



Fig. 25. A dalt, portada del dossier del projecte; a l'esquerra, alçat general, 1918 (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, PER-1918-D00-D08).



Fig. 26. La plaça no només es feia servir per a les processions i els rituals sagrats i/nacionals, sinó també com a mercat; com si es tractés de la plaça d'un poble.

A les fotografies, el mercat a la plaça del monestir; al costat de les runes del claustre gòtic, encara amb pedres amuntegades (Arxiu Fotogràfic de Montserrat).

el caràcter de “casa pairal” i el de palau ricament decorat, en ordre clàssic, és clar, d’acord amb la funció social i representativa de Montserrat. Una imatge que la comunitat també havia fet seva, i que encaixava perfectament en els aires de millora i enriquiment, de renovació cultural i també física, que volia instaurar l’abat Marcet (Gusi, 1975:93-101; Massot, 1979:78-106; Laplana, 2001:189-192). En qualsevol cas, però, el projecte de Sagnier va ser desestimat, i va ser necessari trobar un nou arquitecte que estigués disposat a assumir el repte que significava reordenar Montserrat i definir la seva imatge.

Amb aquest objectiu va ser proposat un jove arquitecte, Josep Maria Pericas¹³, que ja havia treballat a Montserrat projectant el 1906 –just acabar el seus estudis- la capella de la Puríssima –l’última que es va moblar. Malgrat la seva joventut, Pericas ja treballava llavors com a arquitecte diocesà de Vic a les ordres del bisbe Torras i Bages –tan influent a Montserrat- amb qui l’unia una estreta relació, i qui, amb tota probabilitat, va proposar el nom de Pericas a l’abat Marcet. D’aquesta manera, el 23 d’agost de 1915, el jove arquitecte va escriure a l’abat comentant que estava a la seva disposició per parlar “de lo que estime convenient.” I l’any següent, el 1916, la “Revista Montserratina” ja es feia ressò de que “la obras que se realizan junto al ofertorio (sic) de la Comunidad adelantan notablemente y dejan ver ya en silueta lo que serán las futuras oficinas monásticas, todo bajo la dirección del genial arquitecto Sr. Pericas” (citat per Massot, 1979:103). El redactor anònim de la revista es refereix als edificis que es troben a continuació de les cel·les de “Sant Josep” construïdes per Villar sobre les runes de l’antic monestir medieval. Una obra discreta, conservada encara avui, que va ser respectuosa amb la de Villar –un dels seus professors a l’Escola d’Arquitectura de Barcelona- i que va consolidar encara més la traça medieval i la tensió entre aquesta i l’*eix monumental*. Com afirma Laplana (2001:196) l’arquitectura i els projectes de Pericas “eren més factibles, tenien la severitat de les construccions de pedra però tenien la gràcia de lligar amb l’arquitectura civil tradicional: un gran ràfec amb arcades cegues a sota, finestres geminades als pisos inferiors i, lligant dos edificis, una torre acabada amb merlets.” En definitiva, eren més propers a l’arquitectura d’una masia rica.

D’aquesta manera, si bé Pericas se’n va sortir amb èxit –i en opinió dels monjos- de les petites intervencions, això no volia dir ni molt menys que també tingués èxit en la definició d’un pla general per al monestir-santuari. De fet, no sabem del cert si el va arribar a definir, però gràcies a un projecte d’hostal presentat per l’arquitecte¹⁴ l’any 1918, i conservat a l’Arxiu d’Arquitectura de Montserrat, podem arribar a establir una aproximació força definida a aquest suposat projecte general. Així, en el plànol d’emplaçament d’aquest hostal, Pericas va plantejar la possibilitat de refer les cel·les de Sant Josep, de completar el claustre gòtic i alhora d’obrir-lo a la plaça a través de tres arcs, així com la estructuració de la nova façana del monestir en dos cossos d’igual amplada: el més proper al claustre gòtic enfonsat respecte el més allunyant; de manera que aquest darrer, juntament amb el claustre gòtic reconstruït definien una entrada profunda a l’atri de l’església. Una solució molt propera a la que ja havia plantejat Villar prèviament. Però si la plaça proposada per Villar poc tenia a veure amb la

13. Sobre Pericas, veure Claperols (1980), Pladevall (1980) i Bover (1980).

14. Arxiu d’Arquitectura de Montserrat. Topogràfics PER-1918-D00, PER-1918-D01, PER-1918-D02, PER-1918-D03, PER-1918-D04, PER-1918-D5, PER-1918-D06, PER-1918-D07, PER-1918-D08 i PER-1918-D0I.

culminació d'un recorregut de pelegrinatge, la proposada per Pericas encara en tenia menys, ja que era encara molt més propera a la plaça major de qualsevol poble petit. Era doncs un espai adequat per al mercat, la tafania i les activitats de lleure dels peregrins que ocupaven les cel·les; però molt inadequat com a espai ritual i processional. Encara que, insistim, aquestes decisions tan sols estaven esbossades en el plànol d'emplaçament. Però tot i així, el més dubtós era justament l'objecte concret del projecte: un descomunal edifici d'hostatges que Pericas proposava construir sobre el mateix espai en que ho havien proposat prèviament tant Villar com Sagnier. Encara que, a diferència d'aquest, Pericas va proposar aixecar fins a una altura màxima de nou plantes on, al voltant de dos patis interiors, s'articulava un programa complex on s'hi barrejaven cel·les, habitacions més pròpies d'hotels i safareigs. De fet, el volum de l'edifici proposat era tan gran que s'apropava a 25 metres de la façana del monestir, reduint en gran part la qualitat de balcó sobre el paisatge que posseïa la plaça del monestir. Malgrat aquest fet, l'arquitecte va situar una miranda per la contemplació de les vistes en un part d'aquest espai lliure entre els hostatges i el monestir. I a sota d'aquesta, va col·locar unes escales que unien la cota superior de la plaça amb la carretera i amb l'estació del cremallera; destruint d'aquesta manera també –com en la proposta de Sagnier– el recorregut processional que l'aproximació i l'accés al santuari posseïen.

El gran edifici, volumètricament constituït per dos grans cossos articulats per dos torres i per diferents tribunes i sortints, en alçat s'estructurava en tres nivells. A la part baixa, propera a la carretera d'accés, se situava un gran sòcol de pedra de tres plantes d'altura amb finestres excavades que semblava voler establir una certa continuïtat amb l'obra del claustre dels enginyers militars. A sobre d'aquest primer sòcol petri s'aixecaven dos grans cossos contundents amb tribunes que semblaven evocar l'arquitectura d'una masia rica i poderosa. Dos volums articulats per una torre circular que sembla voler sortir entre els dos, i rematats per un tercer nivell que s'havia de definir com un gran ràfec i una petita galeria continua amb arcades de poca alçada. Finalment, la col·locació de tres grans galeries formades per tres arcs romanitzants a la part alta del volum d'un dels volums emfatitzava encara més la imatge de masia que ressonava en tot el conjunt. En definitiva, un projecte com el de la Casa Pericas que el mateix arquitecte va aixecar al número 389 de la Diagonal de Barcelona. Una arquitectura urbana, rica i digna, però amb ressonàncies rurals, com si d'una "masia rica" es tractés.

Malgrat aquestes virtuts el projecte va fer dubtar l'abat Marcet per la seva contundent volumetria, fins al punt que va demanar un informe de valoració del projecte¹⁵, probablement amb l'objectiu de guanyar temps i de meditar la introducció de possibles canvis en la proposta de Pericas. L'informe, a més de qüestionar "l'excessiva" volumetria, afirma que el projecte està incomplet, i que té deficiències importants, com la falta d'una memòria i d'un pressupost acurats. Però, en qualsevol cas, la situació de Pericas a Montserrat es va precipitar abans de que tinguem constància de que l'abat prengué una decisió respecte d'aquest projecte.

“UNA OBRA URGENTE”

Montserrat anava esdevenint cada vegada més una realitat més complexa com a resultat de l'impuls que l'abat Marcet, en sintonia amb l'esperit noucentista de l'època, va donar a la vida intel·lectual i

15. L'informe es conserva a l'Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, topogràfic PER-1918-D01.



Fig. 27. Primeres postals dels fragments d'arquitectura "històrica" de Montserrat, editades en la mateixa sèrie dedicada als seus nous museus, principis del segle XX (Col·lecció Garcia Fuentes).

cultural de la comunitat montserratina des de l'inici del seu abadiat. D'aquesta manera, al costat del Montserrat popular de les festes, de les peregrinacions i de l'excursionisme, es va aconseguir consolidar també un Montserrat centre de cultura i d'erudició –fonamentalment catalanes, és clar. Les ambicions de lideratge cultural de la comunitat monàstica eren àmplies, i anaven des de les ciències bíbliques a les ciències naturals, o la creació d'un Museu Bíblic, d'una Pinacoteca i d'un Museu de prehistòria de Montserrat, passant per un profund interès en la renovació de la litúrgia de l'Església contemporània -tal i com ho demostra la celebració del Primer Congrés Litúrgic de Montserrat l'any 1915- o per la intensa activitat de la biblioteca i les publicacions que s'editaven des de Montserrat en aquells anys, intensificada amb la reobertura de l'impremta del monestir; no cal que insistim més en allò que altres ja han insistit (Massot, 1979:72-106; Laplana, 2001:189-192) ni en el que tractarem més endavant. Tan sols apuntarem que aquest impuls, com ja hem fet referència i en continuarem fent, també es va concretar en el cultiu d'estretes relacions amb les figures de referència del món de la cultura catalana, espanyola i en alguns casos internacional; així com en la catalanització de la vida interior de la comunitat, que es va produir justament en aquest moment (Massot, 1979:81).

Totes aquestes iniciatives, en especial la referent als museus, a l'igual que el panorama, els miradors o els monuments aixecats a la muntanya de què ja ens hem ocupat, estan relacionades directament amb la teoria d'Alain Roger i amb el seu èmfasis en entendre la pintura, l'art, en definitiva, com el gran constructor i divulgador de mirades sobre el paisatge; però també com a constructor de narracions, d'història. I, en aquest context, liderar aquestes iniciatives equivalia a controlar, si més no en una gran proporció, gran part del capital simbòlic que les constants tensions que tenien lloc al procés de construcció del Montserrat modern al llarg del segle XIX havien anat incrementat. Controlar els mediadors que permeten la interacció de molts grups socials permetia controlar també la lectura que se'n feia del paisatge i de Montserrat; o el que és el mateix, equivalia a definir tant les narracions que s'associaven a la muntanya com la seva divulgació -tornarem sobre aquest tema. En definitiva, una activitat cultural intensa i ambiciosa que no només era necessària per construir la pròpia identitat de la comunitat de monjos, sinó també per definir la seva imatge i la seva projecció exterior. I per





Fig. 28. Més postals dels pocs fragments d'arquitectura "històrica" de Montserrat que es conservaven -les pedres gòtiques del claustre arruïnats i les de la portalada romànica- editades en la mateixa sèrie dedicada als seus nous museus, principis del segle XX (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 29. Els capitells del claustre gòtic i un dels seus portals, en la sèrie dedicada als museus montserratins, principis del segle XX (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 30. Sèrie de postals dedicada als seus nous museus de Montserrat -bíblic, prehistòria i ciències naturals, pinacoteca, lapidari- organitzats a principis del segle XX per la comunitat de monjos (Col·lecció Garcia Fuentes).

això, també calien –cada vegada més- espais adequats i representatius que ho fessin possible –com la biblioteca o el museu. Noves necessitats que afegien encara un grau més de dificultat i d'expectatives a la discussió al voltant de la imatge de Montserrat i de la ordenació general del monestir-santuari. Ho explica amb claredat el redactor anònim de la “Revista Montserratina” l'any 1916 en un article titulat “Montserrat. Una obra urgente” amb l'objectiu de donar resposta a una proposta apareguda a la premsa suggerint la creació d'un museu a Montserrat:

“Tiempo ha que se estudia la manera de mejorar en todos sentidos y desde todos los puntos de vista nuestro Montserrat y no se han escatimado los sacrificios de todo género para lograrlo en lo posible: cuatro lustros se ha trabajado ya en ello, con celo y entusiasmo, desde el tiempo del Rmo. P. Abad Muntadas, que inició la restauración del Monasterio y Santuario. La misma idea de disponer y colocar en otras condiciones los Museos y Bibliotecas no es nueva para nosotros, y ha sido objeto preferente de estudio por parte de personas muy entendidas e interesadas en el bien de este Santuario, cuya misión en Cataluña es la de ejercer un poderoso influjo en todos los órdenes: en el intelectual no menos que en el religioso. Se desea indudablemente completar y poner más al alcance del público lo que ahora llamamos solamente principio de Museos, pero que esperamos merecerá con el tiempo este honroso título. [...] Estamos íntimamente persuadidos de que no se pueden efectuar las obras y mejoras relativas a los museos, sino en combinación con el plan general de restauración de Montserrat, que no está aún totalmente precisado en sus detalles, y sobre todo en combinación con la restauración de la fachada del Monasterio: sólo cuando esta se lleve a cabo podrá disponerse de local suficiente y en condiciones de ser habilitado para museos y aun biblioteca, de suerte que por una parte sean más accesibles al público y por otra se hallen inmediatamente unidos y en comunicación interior con el Monasterio”.

Calia, doncs, trobar un arquitecte que fos capaç d'articular aquesta complexitat i de sintetitzar les demandes i les necessitats de tots aquells que es sentien representats a Montserrat –i especialment les de la comunitat de monjos i sobretot les de l'abat Marcet; que al cap i a la fi, era qui decidia- en un projecte general d'ordenació de Montserrat. Per què, el que calia no era no només construir arquitectònicament el Montserrat modern, sinó que també calia consolidar el seu imaginari, la manera de mirar Montserrat de la societat catalana, d'acord amb el pensament de l'Església catalana i de la comunitat de monjos, ja que, com diu l'anònim redactor de la “Revista Montserratina”, la missió de Montserrat “en Cataluña es la de ejercer un poderoso influjo en todos los órdenes: en el intelectual no menos que en el religioso”; i aquesta era, sens dubte la veritable “obra urgent”. Una “obra urgent” que també necessitava, evidentment, una expressió arquitectònica.

XIII

Puig i Cadafalch

L'octubre de 1917, mentre Pericas encara treballava en el projecte d'hostals i de la façana, i pocs mesos després de la mort del llavors president la Mancomunitat de Catalunya, Enric Prat de la Riba, el que aviat seria el successor de Prat en el càrrec, l'arquitecte Josep Puig i Cadafalch, treballava en el projecte d'ampliació de la biblioteca del monestir.¹ Desconeixem els detalls de l'encàrrec, ja que no es conserven documents relatius a aquest afer degut a que –segons la tradició oral de comunitat montserratina- l'abat Marcet va cremar tot el seu arxiu personal el juliol de 1936, just abans d'exiliar-se a causa de la Guerra Civil Espanyola. Sembla ser, però, que va ser el mateix P. Abat Marcet qui va encarregar el projecte a Puig i Cadafalch (Tarín-Iglesias, 1955:94); però també sabem gràcies al testimoni escrit del P.Gusi que Puig no va cobrar res, ja que “aquestes obres [...] les dirigí gratuïtament l'aleshores president de la Mancomunitat, l'arquitecte Puig i Cadafalch, com les del refetor i claustre romànic” (Gusi, 1975:97). En qualsevol cas, no era la primera vegada que Puig treballava a Montserrat ja que, com hem vist, el 1901 va projectar el tercer misteri de goig del camí del Rosari Monumental, i encara el 1904 va projectar una estació –no construïda- per al cremallera de Montserrat al peu de la muntanya (AAVV, 1989:172). Però la aquesta reforma de la biblioteca sí va ser la primera vegada que Puig va treballar com a arquitecte per a l'abat Marcet.

Puig comptava llavors cinquanta anys i era un prestigiós arquitecte, un polític importantíssim, un erudit arqueòleg i un historiador ambiciós per situar Catalunya, especialment la seva cultura i la seva història, dintre d'un context universal on es pogués equiparar a les grans cultures contemporànies. La seva contribució a la invenció del romànic català és potser l'exemple més conegut i més evident d'aquest desig.² I a més a més, Puig era també un fervent catòlic interessat per qüestions d'art sacre i de litúrgia, tal i com es va fer palès a la seva ponència al Primer Congrés Litúrgic de Montserrat de 1915.

1. “hemos tenido este mes la visita de los renombrados artistas, el arq. sr. Josep Puig i Cadafalch, venido para el estudio de un proyecto de renovación, ampliación de la biblioteca del Monasterio” escribia Ignacio Ma. de Alòs a la crònica del 31 d'octubre de 1917. “Revista Montserratina” XI (1917: 510).

2. Sobre aquest tema i Puig i Cadafalch, veure especialment els treballs de Xavier Barral; per exemple, Barral 2009.

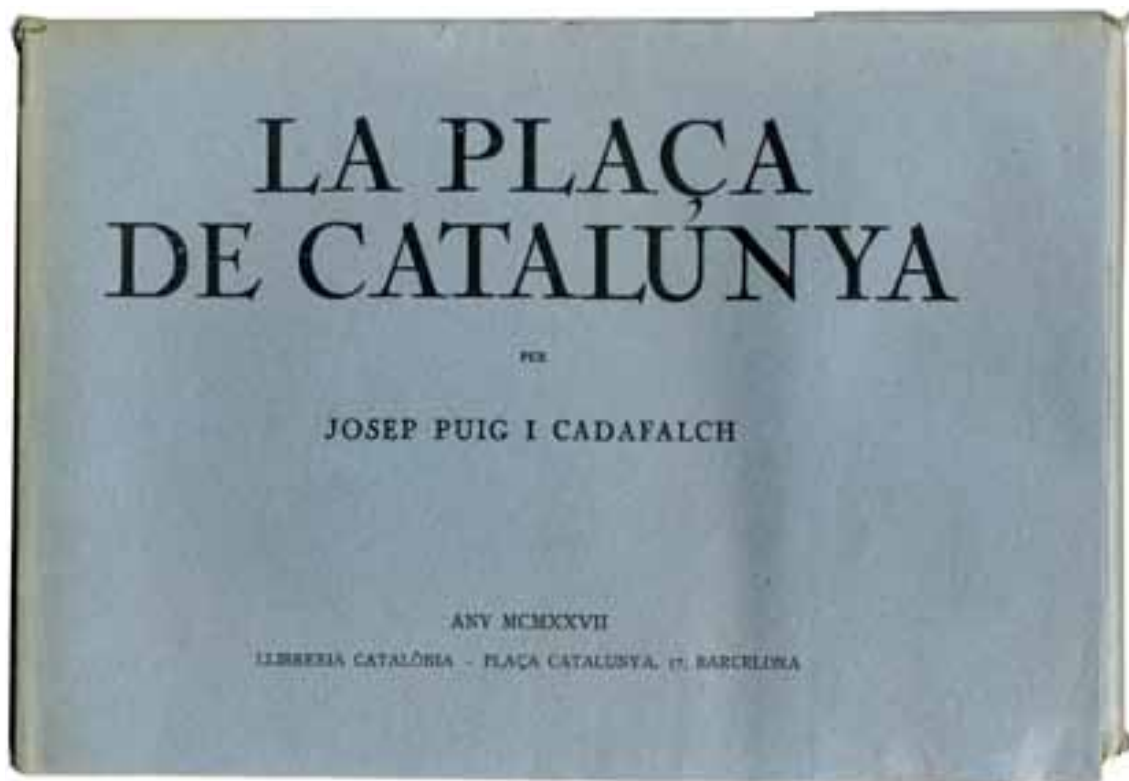


Fig. 1. Coberta de "La Plaça de Catalunya" de Josep Puig i Cadafalch, 1927 (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 3. Puig i Cadafalch en la conferència que va impartir al Cercle Artístic sobre l'arquitectura de Gaudí l'any 1934. Puig sempre va intentar estar al dia de tot allò que tenia a veure amb l'arquitectura, tal i com ho evidència la cita i la crítica a Le Corbusier que va fer en aquesta conferència, tot comparant les seves idees amb les de Viollet-le-Duc, Gaudí: i amb el seu propi pensament (Col·lecció Garcia Fuentes).

No és estrany, doncs, que la seva reaparició com a arquitecte a Montserrat, sumada a la mort del bisbe Torras i Bages el 1916, el gran protector de Josep Maria Pericas, acabés amb el marginament del jove arquitecte, qui l'abril de 1818 va escriure a l'abat "dolgut per sentir-se suprimit com a arquitecte del Monestir". La situació es va resoldre amb l'acomiadament de Pericas i amb l'hegemonia d'en Puig i Cadafalch, que a partir d'aquest moment va esdevenir l'únic arquitecte de Montserrat i el dipositari de tota la confiança de l'abat Marcet i de la comunitat en els temes referents a arquitectura. Aquest insòlit respecte que Puig va aconseguir per part del monestir va ser conseqüència de la seva indiscutible importància contemporània com a polític, arquitecte, arqueòleg i historiador dintre de la societat catalana i fins europea del moment; però tampoc seria aventurat afirmar que en bona part també va ser degut a la influència que va exercir el P. Gusi, qui des del 1921 era "l'autèntic braç dret de l'Abat Antoni M. Marcet" (Massot, 1979:2061), el seu secretari i el responsable de "la direcció artística i àdhuc material de les obres que tenien lloc a bon ritme al monestir i al santuari" (Massot, 1979:263) així com un gran admirador i amic personal de l'arquitecte. Podem fer-nos una idea del grau d'admiració de Gusi, que també va ser professor d'història de l'art d'altres monjos al mateix monestir, envers Puig i Cadafalch si llegim els seus inèdits "Apunts de les lliçons", conservats inèdits a Montserrat, on són constants les referències als escrits de l'arquitecte i a converses mantingudes amb ell. La sintonia intel·lectual, religiosa i de pensament de Puig amb Gusi i amb l'abat Marcet no podia ser millor.

EL PROJECTE ARQUITECTÒNIC COM A "PASTICHE" NARRATIU

Encara que Puig i Cadafalch ha estat objecte de diferents estudis, no és ni molts menys agosarat afirmar que encara manca un treball definitiu sobre la seva arquitectura. És evident que aquest objectiu s'escapa del nostre estudi, però realitzar una aproximació intencionada a la manera en que Puig abordava els seus projectes d'arquitectura ens serà útil per interpretar adequadament la seva proposta per a la construcció del Montserrat modern. I la millor manera de realitzar aquesta aproximació és a través d'un petit text escrit per ell mateix l'any 1927 i publicat en forma d'opuscle amb el títol "La Plaça de Catalunya."³ En ell, Puig va exposar bona part de les seves idees referents a l'arquitectura; alhora que va detallar el procés de disseny que va seguir per a l'elaboració del seu projecte per a la important plaça barcelonina. La contemporaneïtat entre la data de l'escrit i els seus projectes a Montserrat fan encara més interessant la lectura atenta del que Puig explica a l'opuscle.

Les idees i el pensament que l'arquitecte detalla al seu escrit gairebé semblen extrets d'un manual per a realització de projectes, on el resultat final s'aconsegueix després de resoldre una seqüència perfectament establerta de qüestions prèvies. D'aquesta manera, segons Puig i Cadafalch la primera qüestió a treballar consisteix en l'anàlisi del lloc, comprenent en aquest anàlisi tant els condicionants com la determinació de "el que ha d'ésser la Plaça de Catalunya". Així, "per saber el que ha d'ésser és potser necessari saber el que ha estat abans i el que no és encara" (Puig i Cadafalch, 1927:23). Després, un cop "determinat el caràcter que ha de tenir la plaça de Catalunya comença el treball del projectista: primerament cal separar la circulació rodada i la de peu, de manera que llurs vies respectives enllacin

3. Un exemplar de la primera edició d'aquest opuscle, dedicat al P. Abat Marcet i a tota la comunitat de Montserrat, es conserva a la Biblioteca de Montserrat.

amb les vies afluent, i senyalar els llocs de repòs i de passeig donant-los forma i sobretot donant-los mida”; insistint en que ara “el problema és sols de proporció i de mesura” (Puig i Cadafalch, 1927: 27). Una feina on el treball comparatiu constitueix la seva base, ja que “cal saber les dimensions de la nostra plaça i comparar-la amb altres places conegudes” (Puig i Cadafalch, 1927: 28) i per aquest motiu l’arquitecte realitza una ampla cerca de places equiparables arreu d’Europa, i en fa un breu comentari destacant l’aspecte més important pel que li ha interessat aquell exemple.

Fins aquí, tota la feina de l’arquitecte ha estat tan sols observar, raonar els condicionants tècnics i establir proporcions i dimensions a través del raonament lògic i de l’estudi comparat. “¿Hi ha en això art arquitectònic?”, es pregunta Puig; i ell mateix respon que:

“certament hi ha més que la solució d’un problema de geometria seca o enginyeria freda. L’enginyer, com l’arquitecte, posen en major o menor proporció una part d’art en llurs obres; un coeficient d’art major o menor mena gradualment de l’obra brutalment mecànica a l’obra arquitectònica. Una disminució excessiva d’aqueixa part de raonament mena al barroquisme; un augment exagerat mena a l’enginyeria brutal i entre aquestes dues fites hi ha el camp de l’arquitectura. És aquest moment de la concepció d’una obra, un treball de síntesi difícil d’explicar, ple de tanteigs i vacil·lacions de l’esperit, que es reflexen en esbossos imprecisos, convergència de somnis i de fórmules, germanor d’idees inconscients amb resultats precisos de la ciència” (Puig i Cadafalch, 1927: 37)

Una resposta que revela l’interès de Puig en la reflexió i en la investigació al voltant de la creació artística i del procés individual i col·lectiu implicat en aquesta. Una reflexió en la que va aprofundir alguns anys més tard al petit l’assaig “Lleis històriques de la vida dels estils arquitectònics” (1935) incloent cites a diferents tractats d’arquitectura i a estudis de psicologia contemporanis. Però tornem al procés de disseny il·lustrat a través de l’exemple del projecte de Plaça de Catalunya. Un cop resoltes les qüestions materials, “es posa el problema ja en el terreny artístic” o “en un llenguatge més clar, potser menys precís, diria: hem acabat l’estudi i comença la concepció artística, tenim modelada la plaça i manca sols ornar-la.” I tot seguit precisa què entén per això:

“vull dir que acaben les dades que la experiència i la raó exigeixen i comença el problema d’harmonia i de proporció judicades per les idees preconcebudes que tenim dintre el nostre ésser, unes col·lectives, unes individuals, i per la mena d’instint que l’educació artística ha dipositat en la nostra subconsciència” (Puig i Cadafalch, 1927: 38)

És a dir, que el nostre judici i la nostra valoració artística es fruit d’idees preconcebudes, tant individuals com col·lectives, que han sigut inculcades en nosaltres per mitjà de l’educació, i que ens permeten desxifrar el missatge que porten associat i que ha estat definit a través de la cultura. En aquest context, no és estrany que Puig afirmi que l’arquitectura “és un fenomen social humà més complicat que el mateix llenguatge” (Puig i Cadafalch, 1927:42). Però encara que en aquest “terreny artístic”, els detalls

ornamentals s'entenguin com a una convenció social, per a l'arquitecte, aquests "són elements també que la necessitat exigeix" ja que en la seva gènesi "el raonament i la necessitat hi han intervingut"; incloent també les "necessitats espirituals: els monuments commemoratius de les grans gestes; les estàtues" (Puig i Cadafalch, 1927: 38-39). És en aquest moment quan Puig fa ús del mot clau -"estil"- en afirmar que:

"haig de dir que he volgut moure'm dintre d'un estil que és patent en els meus dibuixos; però haig potser de raonar-ho i fer entendre al lector què és la significació d'aquest mot: estil. La tasca fóra més llarga del que el lector voldria, i hauríem de cercar l'explicació en les fonts llunyanes dels orígens. Si hi ha tema difícil per al que es vol dirigir al públic és aquest: l'arquitectura és un art hermètic per als literats, fins per als pintors i escultors i fins per molts arquitectes; ella és un fenomen social humà més complicat que el mateix llenguatge, sense un estol d'estudiosos paral·lels als filòlegs i als gramàtics i als historiadors de la literatura. És llarg d'explicar la gènesi de la forma d'una columna o d'una cornisa o d'un pedestal; segles i segles han cooperat en llur estudi; hi ha en cada una els sediments pausats de les civilitzacions. De vegades no tenen explicació, com no en té sovint una paraula o una fórmula de sintaxi. El símil del llenguatge és el més a propòsit per a donar idea del que és l'arquitectura i la seva gènesi. Ella, com el llenguatge, té en son lèxic lleis orgàniques racionals permanents de composició i faltes de lògica en què les formes són usades contrariant a son significat primitiu. Cada estil és una llengua. L'aportació individual hi col·labora com el literat en el llenguatge, fixant-lo, depurant-lo, ennoblint-lo. L'arquitecte, com el poeta, escriu noves idees o les expressa de nova manera, però al primer ningú no li exigeix, com en els temps moderns a l'arquitecte, que escrigui més d'un llenguatge, ni que inventi noves paraules ni estranyes morfologies. Avui l'arquitecte es troba en el moment crític en què la producció arquitectònica passa d'obra col·lectiva a obra elaborada per la iniciativa individual. Cada arquitecte haurà de parlar un llenguatge de pròpia creació, llenguatge artificial com el volapuk o l'esperanto. Passem també dels canvis seculars dels estils als canvis decenals o quinquenals. L'art arquitectònic, fins ara d'evolució lenta, té el perill d'esdevenir un art efímer, com la moda dels trajos anuals" (Puig i Cadafalch, 1927: 41-43).

D'aquesta manera, per a Puig, l'estil triat és conseqüència dels valors socials que se li atribueixen, no sols localment, sinó també després d'haver estat contrastats a través de l'estudi comparatiu previ. I puntualitza que la seva tria personal hauria estat segurament una altra, però que ha estat aquesta d'acord amb els valors socialment atribuïts a cada estil: "Jo m'he situat en aquest cas entre els antics i he cregut devia projectar dintre un estil, dintre un estil que crec mort, que fa segles, des de l'època romana, que ha perdut son contacte amb l'estructura". Per acabar afirmant que ha resolt tant el projecte com els detalls i l'ornamentació "sense altres raons que les del dibuix mateix; sense possible raonament ni fàcil discussió" (Puig i Cadafalch, 1927: 43). Una afirmació que evidencia clarament

com per a Puig

“no hi ha un llenguatge [un estil] que neixi naturalment, orgànicament i arreladament de l'esperit del poble, del geni nacional, de la tradició local. [...] El llenguatge, la sintaxi clàssica, acadèmica, beauxartiana de la qual fa ús Puig i Cadafalch no és tant el resultat d'una crida moralísticament neoclàssica o romànticament classicista sinó més aviat la lúcida convicció que recórrer a les convencions és la forma més honesta de fer de l'arquitectura una contribució a l'ordre de la societat moderna” (Solà-Morales, 1989:63).

En definitiva, un procés de disseny complex que respon a la multiplicitat i a la complexitat de la realitat, basat en l'observació i en la comparació, en els valors definits socialment i culturalment, i en la còpia o incorporació d'elements provinents tant d'exemples d'arquitectura cultes –ja siguin contemporanis, històrics o també arqueològics– com populars. Un procés positivista conseqüent no només amb la seva educació matemàtica i física –Puig va estudiar Ciències Exactes abans d'iniciar els seus estudis d'Arquitectura– sinó també amb la manera d'entendre l'arquitectura impulsada per Elies Rogent, el seu mestre admirat de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona; si bé amb uns interessos encara més amplis i internacionals que els de Rogent.

En el mètode de projectar d'en Puig i Cadafalch ressonen els manuals de Camillo Sitte i Charles Buls; les obres dels quals eren, segons Puig, “entre nosaltres poc llegides i menys practicades” (Puig i Cadafalch, 1927:27). Però també l'“American Vitruvius: An Architects' Handbook of Civic Art” de Hegemann & Peets. Un llibre que Puig va conèixer de primera mà, juntament amb l'arquitectura americana contemporània durant el viatge que va realitzar a Estats Units l'any 1926 –quan era arquitecte de Montserrat– quan va ser convidat per a impartir conferències a les universitats de Harvard, Cambridge, Massachusetts, Cornell i al Metropolitan Musuem de New York (Jardí, 1975:185-186). Un viatge que –com veurem– va marcar la seva arquitectura de manera important. De fet, la meitat de les fotografies i els dibuixos amb els que Puig va il·lustrar el seu estudi comparat de places a l'opuscle sobre la Plaça de Catalunya –publicat el 1927, un any després del seu viatge americà– provenen del manual d'en Hegemann. El que ens evidencia una pràctica habitual en l'arquitectura de tots els temps, però especialment comuna durant aquells anys, consistent en la “incorporación como collage de elementos tomados de ciertas arquitecturas históricas” i també d'arquitectures populars, sobretot d'aquelles considerades tradicionals; el que ha portat ha Solà-Morales a qualificar l'arquitectura de Puig –exageradament– com “la más desinhibida manipulación de elementos clásicos que se pueda encontrar por Europa en aquellos mismos años” (Solà-Morales, 1989:45). Tot i que cal puntualitzar que l'estètica de l'obra de Puig no és la del collage, que uneix i sobreposa lliurement parts que no tenen res a veure sense amagar en cap moment que el nou conjunt és un conjunt fet per parts, fet de pedaços enganxats; Puig, en canvi, aconsegueix una fusió dels elements més propera a la síntesis, a la fusió, al “pastiche”, que no pas al collage. I d'aquesta manera, l'arquitectura de Puig i Cadafalch es pot entendre com un exercici culte i alhora popular on el projecte es construeix a partir d'establir una densa xarxa de

referències que són treballades a través d'un procés de síntesi, de retallar i de enganxar, però també de fusionar d'acord amb la narració o el missatge que l'obra ha de transmetre als seus visitants i als seus usuaris. Una manera de treballar, doncs, basada en la manipulació d'elements arquitectònics existents, en la seva acumulació i en la seva reorganització d'acord amb un discurs concret. En definitiva, una manera de treballar molt propera a la de Viollet-le-Duc, basada en “no crear, sino analizar, combinar y apropiarse de las formas tradicionales a su disposición” (Viollet citat per Roher, 1989:25), o en la de Sir John Soane; o fins i tot, perquè no, en els processos de construcció narrativa de museus, entre d'altres; i sempre amb l'objectiu de definir una arquitectura local però alhora universal; i amb un caràcter clarament “cívic, urbà i fins institucional” (Solà-Morales, 1989:63).

A aquesta manera d'abordar el projecte d'arquitectura de Puig convé contraposar -realitzant un aclariment il·luminador respecte al nostre cas d'estudi- l'actitud i el mètode que Puig va seguir en la seva feina com a arqueòleg i com a restaurador, en la que va adoptar una actitud

“molt semblant a la que decennis abans havia fet aixecar Quicherat contra els estudis d'Arcisse de Caumont, qualificats de massa descriptius i poc documentats. Jules Quicherat (1814-1882), que va ser primer professor d'arqueologia a l'École Nationale des Chartes de París, va fonamentar el seu mètode sobre quatre punts bàsics: observar, descriure, comparar i datar” (Barral, 2003:26).

D'aquesta manera, i en paral·lel al seu treball com a arquitecte, Puig va desenvolupar una intensa i àmplia activitat com a restaurador de monuments al llarg de tota la seva carrera professional en la que “va adoptar una actitud crítica i va teoritzar sobre les diferents maneres d'entendre la intervenció i la restauració dels monuments, davant els resultats que s'estaven produint des de determinades posicions europees i catalanes” (Lacuesta, 2003: 109). Però no és aquest el moment de valorar ni les seves aportacions al camp de la restauració ni de precisar la relació entre les seves teories i la seva obra realitzada com a restaurador, sovint qualificada de contradictòria.⁴ El que ens interessa subratllar és el fet que les seves intervencions realitzades al monestir de Montserrat entre 1917 i 1936 no són de restauració ni es van plantejar en aquests termes, sinó que van ser netament arquitectòniques. O el que és el mateix, que Puig no va considerar Montserrat com a quelcom que s'havia de restaurar o de reconstruir, sinó com a quelcom que clarament calia construir de nou a sobre d'una inevitable preexistència que havia de ser totalment transformada. Una actitud que s'il·lumina perfectament si contraposem els projectes de Puig per a Montserrat amb la intervenció que ell mateix va realitzar al petit monestir de Santa Cecília, situat a la mateixa muntanya de Montserrat, molt a prop del santuari-monestir, durant els anys 1927 i 1931; el mateixos en que l'arquitecte s'ocupava del problema montserratí que ens ocupa. Per que, en la intervenció de Santa Cecília⁵, Puig va realitzar una restauració estricta i amb una vocació científica exemplaritzant a partir de l'estudi previ de l'obra romànica. Aquest fet no va impedir, però, que la intervenció tingués unes clares connotacions polítiques, culturals i

4. Veure per exemple: Ganau, 1997 o Lacuesta, 2003.

5. Sufragada per Pich i Pon en agraïment després de sortir il·lès d'un accident de cotxe en tornar a Barcelona des de Montserrat (veure, per exemple Gusi, 1975:99).

ideològiques; com evidència, per exemple, la decisió de fer desaparèixer els afegits barrocs i neoclàssics de l'església de traça romànica a favor de la recerca d'un romànic idealitzat que mai va existir. Però en qualsevol cas, el fet d'entendre la intervenció com a restauració va condicionar totalment el mètode de treball i de projecte de l'arquitecte: al no tractar-se d'una obra nova d'arquitectura contemporània, Puig i Cadafalch va basar la seva intervenció en l'estudi científic de l'edifici basat en l'observació, la comparació, la descripció i la datació (Puig i Cadafalch, 1977) així com en la restauració estricta i rigorosa de l'edifici d'acord amb les seves teories i amb el seu pensament; fins al punt que hi ha qui l'ha qualificat l'exemple de Santa Cecília com a "l'edifici que resumeix millor la manera de reconstruir el romànic que tenia Puig i Cadafalch" (Barral, 2003:34). Queda clar, doncs, que el problema del monestir-santuari era un altre: al monestir de Montserrat no hi havia res a restaurar; el que calia era construir el Montserrat modern, i, juntament amb ell, també la seva història.



Fig. 4. A la dreta, fotografia de la inauguració de les obres de restauració de Santa Cecília dirigides per Puig i Cadafalch, 1931 ("Butlletí del Santuari", número 60, 1931). A dalt, el quadre d'Oleguer Junyent "El rei Pere II vetllant Santa Maria de Montserrat", presentat al concurs "Montserrat vist pels artistes catalans" -del que ens ocuparem més endavant (Laplana, 2001:37). Fins i tot els cortinatges són els mateixos en la restauració de Puig i en el quadre de Junyent.



Fig. 5. Plànols de Puig i Cadafalch per a la restauració de Santa Cecília (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, PIC-19XX-008, PIC-1927-001-002); i postal prèvia a la intervenció d'en Puig (Col·lecció Garcia Fuentes).



XIV

Els projectes de Puig i Cadafalch, 1917-1936

El ritme de treball de Puig va ser molt intens, de vegades fins i tot frenètic, com ens mostren les constants variants dels projectes i la quantitat ingent de croquis i plànols que ens arribat; i que són tan sols una petita part de la producció montserratina de Puig i Cadafalch. Durant els seus anys d'arquitecte a Montserrat, Puig va realitzar una quantitat d'obres important i en va projectar un nombre encara més gran. I, malgrat l'aparent incoherència o arbitrarietat que ens pot transmetre una aproximació poc atenta, aquesta feina va suposar un esforç únic –segurament el més gran fet a la història del Montserrat modern- amb l'objectiu de definir una arquitectura i un model arquitectònic amb el que construir el Montserrat modern.

LA BIBLIOTECA

Les intervencions de Puig i Cadafalch com a arquitecte de Montserrat es van iniciar doncs l'any 1917 amb el projecte de reforma de la biblioteca, que en aquells anys es començava a saturar com a conseqüència de la important empenta que li va donar l'abat Marcet, per a qui la biblioteca era una de les prioritats en el seu objectiu de renovar seriosament la vida monàstica i de convertir Montserrat en un centre de cultural de referència (Massot, 1979:81). Els espais que fins aquell moment ocupava l'antiga biblioteca eren petits i foscos; inclosa la seva sala principal i més representativa, moblada en temps de l'abat Deàs¹ amb una prestatgeria perimetral i uns escriptoris que evocaven els *scriptorium* medievals dels antics monestirs. Una idea aquesta, la de la biblioteca del monestir entesa com a *scriptorium*, que, juntament amb la idea de monumentalitzar la biblioteca imitant les dels grans i rics monestirs del centre d'Europa, ens permet comprendre aquesta primera intervenció d'en Puig. Aquesta referència als grans monestirs europeus no és casual, sinó que s'ha d'entendre com a conseqüència de

1. La sala va ser reconstruïda el 1860 com a menjador per al banquet ofert a Isabel II a iniciativa del diputat Vilarubias, pare d'un monjo, que d'aquesta manera s'assegurava que la visita reial deixés beneficis posteriors. I, en efecte, després l'espai es va destinar a biblioteca del monestir, juntament amb altres espais adjacents. Tots ells van ser reformats l'any 1902 per decisió de l'abat Deàs, que ja en aquell moment afirmava que era una "llàstima que aquesta gran sala que s'ha convertit en Biblioteca sigui oscura! Ja es farà amb el temps un o dos lluernaris de vidre a la volta, quan es pugui."

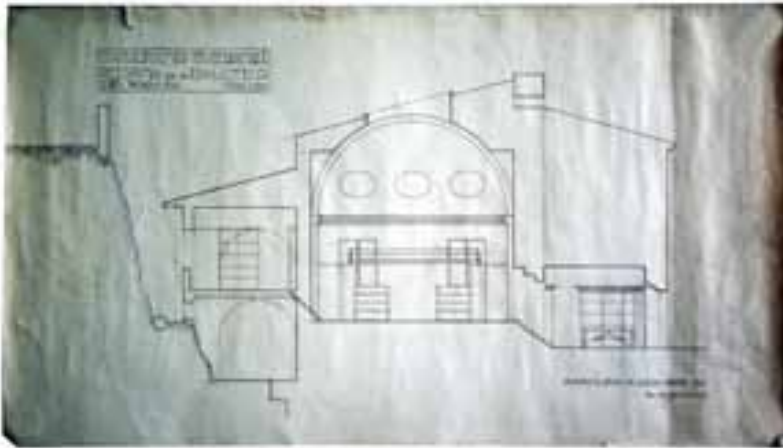


Fig. 1. Plànols de la reforma de la biblioteca del monestir de Puig i Cadafalch, 1917 (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, PiC-1917-001-002).

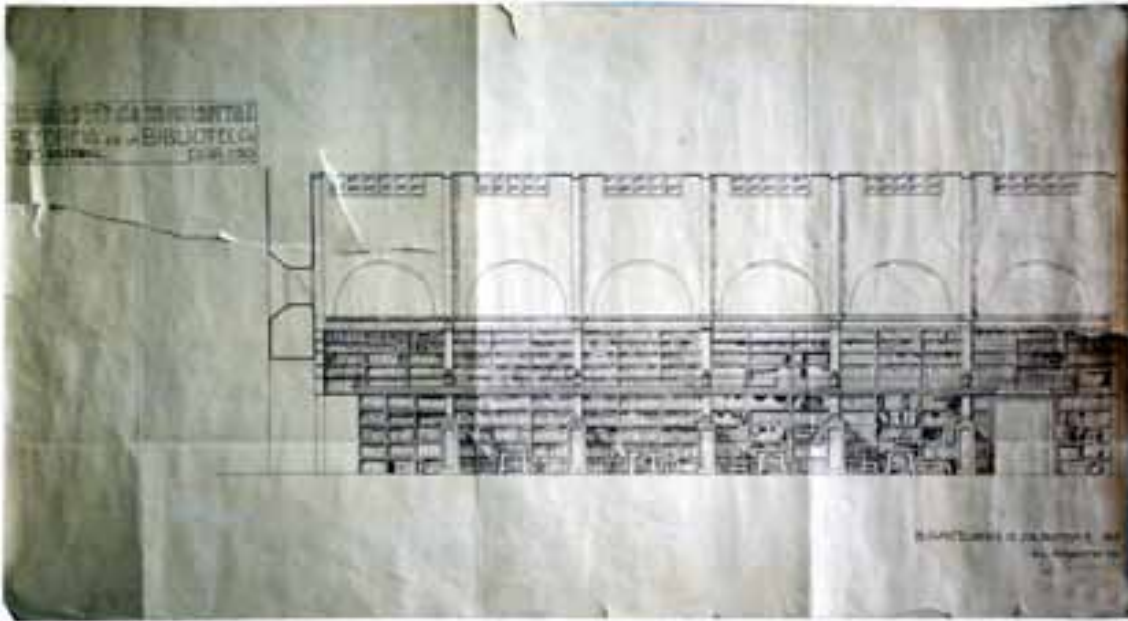


Fig. 2. Coberta de "La congregació benedictina de Montserrat a l'Àustria i a la Bohèmia" d'Anselm Albareda, publicada per l'Abadia de Montserrat, 1924 (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 3. En la fotografia superior, l'espai principal de la biblioteca refet segons el projecte de Puig i Cadafalch; en la inferior, l'antiga biblioteca en el mateix espai (Arxiu Fotogràfic de Montserrat).

la voluntat –que podríem qualificar de noucentista- que tenien tant l'abat Marçet com la comunitat montserratina de convertir Montserrat en un important centre de cultura i d'erudició com ho havien sigut i encara ho eren aquells. Per aquest motiu, no només es van enviar alguns dels monjos joves a estudiar a altres monestirs estrangers, sinó que també es va indagar intencionadament en la història de Montserrat (Albareda, 1931) amb l'objectiu de precisar i exaltar les implicacions de Montserrat en la fundació de monestirs en Àustria i Bohèmia, “un dels capítols més esplèndids de la Història nostrada, reveladors de la força d'expansió formidable que durant una sèrie de segles escampà arreu del món el nom i el culte de Madona Santa Maria de Montserrat” (Albareda, 1924:1). L'afirmació es troba al llibre escrit pel cardenal Albareda –monjo de Montserrat- amb el títol “La Congregació de Montserrat a Àustria i Bohèmia”; és evident doncs, i no cal insistir en la clara voluntat de reinventar la història de Montserrat des dels interessos del present contemporani que hi havia darrera d'aquests estudis.

Tornat a les conseqüències arquitectòniques d'aquests posicionaments pel que fa a les obres de la biblioteca, els condicionants tècnics i de dimensió del projecte, obligaven a treballar amb un pressupost molt ajustat, i en uns espais petits disgregats que consistien en una ala d'habitacions d'un dels pisos de l'atri de l'església, una sala representativa situada en paral·lel a aquestes habitacions però a una cota d'un metre per sobre i que estava coberta amb una volta de rajola enguixada d'uns nou metres d'altura, i d'unes dimensions aproximades de vint metres de llargària per set d'amplada; i, encara, una petit magatzem allargat, situat paral·lel a la sala representativa i a la seva mateixa cota, que cobreix la sortida el camí de sortida al jardí dels monjos. Amb aquests condicionants, la solució de Puig va consistir a proposar una reforma de l'espai de la biblioteca a través del disseny acurat d'un gran sòcol de fusta format per unes noves prestatgeries que van ser fabricades pels mateixos monjos a la fusteria del monestir. D'aquesta manera, no només s'aconseguia que els nous espais, definits per aquests nous mobles, evoquessin els antic *scriptorium* medievals, sinó que, amb el seu precís disseny, també s'aconseguia un resultat monumental gràcies a la sensació de grandiositat que provocava l'estudiada relació de proporcions i dimensions, que provocaven una grandiositat que no es corresponia amb les reduïdes dimensions reals de l'espai.

El mateix Puig va reflexionar sobre aquesta qüestió per escrit, afirmant que “és una il·lusió pensar que la grandiositat augmenti a l'infinit per la creixença de dimensions. [...] La grandiositat no està en relació amb les dimensions reals” (Puig i Cadafalch, 1927: 27-28). Una cura que s'evidencia, per exemple, en la estudiada secció de la sala representativa de la biblioteca i en la definició de l'altura dels prestatges i de la barana del pis superior –molt més baixa del que seria necessari- o, també, en les proporcions dels espais que genera la col·locació d'uns prestatges que són definits i construïts d'acord a un calculat mòdul, que no només va permetre la seva producció seriada i simplificada, sinó que també va permetre controlar “la grandiositat” del resultat. “L'errada en el mòdul en menys, porta a l'obra que sembla migrada i petita; l'errada en més porta a les grans despeses inútils” afirmava Puig i Cadafalch (1927: 41). Però la grandiositat no va ser només una sensació espacial, per que gràcies al modulats que va ser emprat i a la enginyosa duplicació de prestatges aconseguida a la sala representativa –doblant la superfície del mur i fent servir el prestatge com a estructura portant de l'altell, i com a separació intermèdia dels espais de la sala de treball i lectura, també es va aconseguir incrementar

exponencialment la capacitat de la biblioteca.²

En paral·lel a aquesta estratègia general, Puig va obrir sis lluernes a la volta central, una entre cadascun dels arcs torals que estructuraven la sala; i, a la mateixa vegada, va construir a més a més una sèrie de llunetes cegues de dimensions més petites a cada costat de la volta. La reforma també va afectar a la porta d'accés als espais, que va ser monumentalitzada amb la construcció d'un pòrtic de dues columnes jòniques i entaulament toscà. El mateix entaulament jònic que va utilitzar com a remat dels prestatges i de l'estructura principal de la sala representativa; i també el mateix entaulament que inicialment havia de formalitzar la barana de l'altell.³

En definitiva, un exemple de la manera de treballar d'un Puig i Cadafalch que va resoldre amb eficàcia i amb èxit l'encàrrec; encara més si tenim en compte que va dirigir la seva construcció amb comptades visites, donat el ritme de feina febril que va tenir durant aquells anys en que era president de la Mancomunitat. I es que el projecte no només va ser viscut com un èxit per part de la comunitat de monjos, sinó també per aquells que el visitaven; tal i com ho evidencia, per exemple, el comentari de Dom Germain Morin -un conegut erudit benedictí de referència internacional en aquells anys- afirmant que “no havia vist en cap monestir benedictí una biblioteca on es pogués treballar tan bé com a la de Montserrat” (Tarín-Iglesias, 1955:93). L'eficàcia de Puig i Cadafalch no només es feia palesa en els resultats, sinó també en la rapidesa i en la qualitat del seu treball, ja que “poques setmanes després [de rebre l'encàrrec de realitzar el projecte de reforma de la biblioteca] el famós arquitecte presentava els plànols, que foren una veritable revelació” (Tarín-Iglesias, 1955:94). I a més, gratuïtament. No és estrany doncs, que, davant d'aquesta aparició estel·lar, i la pèrdua del seu protector -Torras i Bages- Pericas se sentís “suprimit” com a arquitecte, i que, a partir del 1918 i de manera indefinida, Puig i Cadafalch es va erigir en l'arquitecte de Montserrat -un trajectòria que, com veurem, i de la mateixa manera que la construcció del Montserrat modern es va veure estroncada per la Guerra Civil Espanyola.

UNA PRIMERA PROPOSTA PER A LA FAÇANA DEL MONESTIR

El següent encàrrec que va rebre Puig va ser, com no podia ser d'altra manera, el de projectar la façana del monestir, que -com ja hem vist- era, juntament amb l'ordenació general del monestir, un problema de difícil solució i que ja havia estat llargament discutit. El 1919 la revista “*Analectia Montserratensia*” va fer públic l'encàrrec a Puig del projecte “que tants anys ha que ens preocupa” d'aquesta manera:

“Abans de donar cap cas i de llençar l'idea concreta [de nova façana] i creient que aquell dia Catalunya sencera voldrà esser representada i contribuir a l'empresa entretant nosaltres que dedicarem el nostre esforç a la construcció de noves cel·les

2. Tarín Iglesias (1955:94) xifra la capacitat de la biblioteca projectada per Puig en 50.000 volums, “xifra realment fantàstica per a aquells anys” en que la biblioteca va ampliar els seus fons de manera significativa gràcies a les ocasions que oferien “els llibreters dels països bel·ligerants, d'Alemanya principalment” (Gusi, 1975:97) compres gestinades pel bibliotecari P. Antoni Tobella amb el patrocini de l'abat Marcet (Massot, 1979; Laplana, 2001; Roure, 2007).

3. Així es pot veure en els plànols conservats a l'Arxiu d'Arquitectura de Montserrat (PiC-1917-001 i PiC-1917-002) i al croquis conservat a la Biblioteca de Catalunya.

per als romeus, la Comunitat ha volgut encomanar a l'eminent arquitecte en Josep Puig i Cadafalch l'estudi i dibuix del que deuria ésser la façana; important, ço mateix, l'urbanització de la plaça i la resolució del problema que plantejen els Claustres Gòtics i l'antigua Portalada Romànica de la primitiva església." (*Analecta Montserratensia* III, 1919:394).

D'aquest anunci cal destacar d'una banda, la consciència, ara ja estesa –tal i com evidencia l'anonimat del redactat- de que el problema de la façana del monestir -que, sense cap dubte, ha de ser "monumental" i "grandiosa"- està lligat al problema de les places, "avui irregulars", i al del claustre gòtic i la porta romànica. Cal doncs un projecte general, però només es demana a Puig un projecte de façana. L'excusa que s'exposa és que el projecte de façana –i entenem que també el de l'ordenació general- sempre ha estat "aplaçat, per mor de la construcció de noves hostatgeries que en pocs anys hem doblat". Un argument cert, però que també va servir per amagar la dificultat i la desorientació que existia al voltant de la qüestió. Una desorientació que, malgrat les discussions en marxa i les primeres temptatives a les que ens hem referit, com veurem, encara trigaria un temps a desaparèixer.

D'altra banda, de l'anunci també cal destacar la consciència que "la Comunitat" tenia ja en aquest moment sobre el fet que el problema d'aquesta façana, de la definició de la imatge del Montserrat modern, no era un problema privat, sinó que "Catalunya sencera voldrà ésser representada i contribuir a l'empresa"; la idea de que Montserrat –la muntanya i el santuari-monestir- era la "Casa Pairal de tots els catalans", és a dir, Catalunya mateix, era més present que mai. Convé precisar, però, que aquesta equiparació, més que amb Catalunya mateix, és amb la idealització d'aquesta que tenien tant l'Església catalana contemporània com la comunitat montserratina. I a través d'aquest fet, l'aspiració a estendre la influència moral de Montserrat sobre tots els catalans també era més intensa que mai –pensessin el que pensessin tots ells, i ho volguessin o no. La identificació entre Montserrat, la Verge, Catalunya, el seu territori, i tots els catalans, ja estava consolidada. El miracle al que es referia Maragall era més real que mai.

D'aquesta manera, l'any següent, el 1920, la mateixa "*Analecta Montserratensia*" va publicar dues imatges de la proposta de Puig i Cadafalch, que seguia d'una manera força fidel la que havia fet August Font l'any 1913, amb el seu model a mig camí entre la "casa pairal" o la masia i el palau –però ara ja decididament enriquit. De fet, entre els dibuixos i croquis d'aquest treball, conservats a la Biblioteca de Catalunya, es troba la imatge que Font va utilitzar com a base del seu fotomuntatge. I encara, en un dels primers croquis d'estudi de la façana dibuixats per Puig, el deute amb la proposta de Font és evident. Però les diferències amb aquesta també. Així, si el croquis d'un Font d'edat avançada, proposava una façana amb ressonàncies de masia i una certa estructura d'ordres clàssics, ara, el projecte de Puig era netament clàssic; i no podia ser d'altra manera després del concurs de l'edifici de correus i telecomunicacions de 1911, en el que l'arquitecte, plenament immers en l'ideari noucentista, va acceptar definitivament el classicisme com al necessari llenguatge monumental de tota nació moderna: adonant-se així que un edifici representatiu i monumental, nacional, no podia ser definit en una arquitectura medieval, sinó que aquest només era possible en una arquitectura de



Fig. 4. Imatge de la primera versió del projecte proposat per Puig, publicada el 1920 a "Analecta Montserratensia" (Biblioteca de Catalunya).



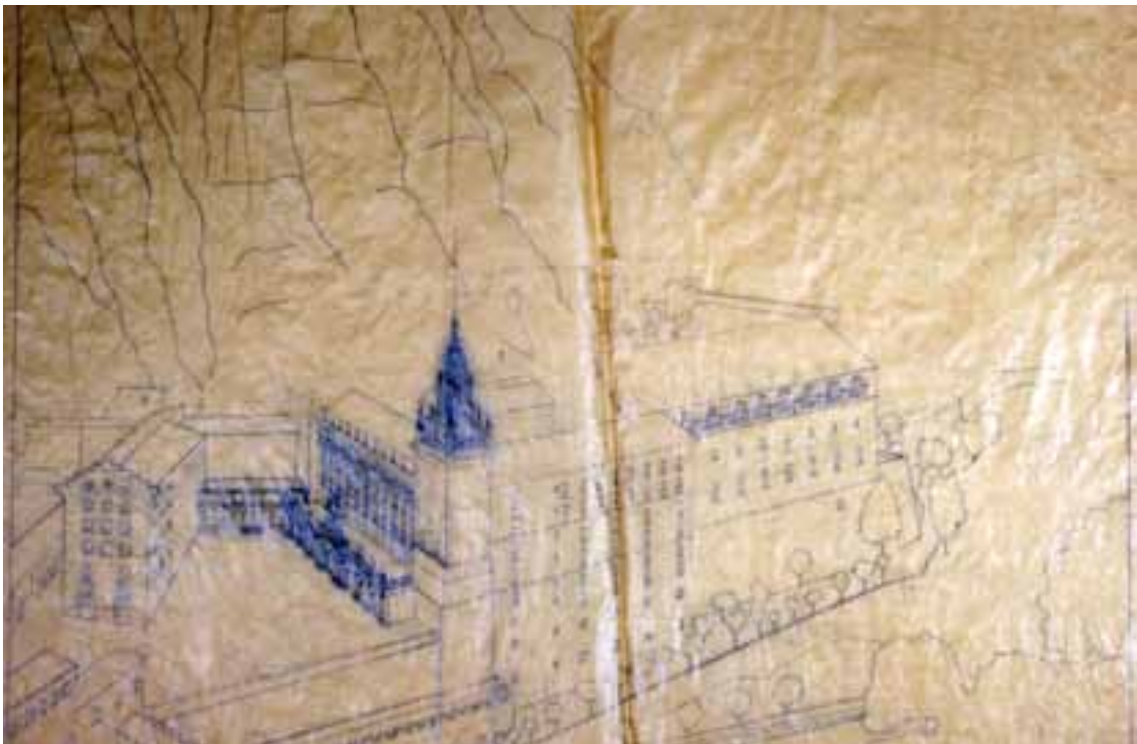
Fig. 5. Dibuix a llapis -preparatori- de la imatge publicada el 1920 a "Analecta Montserratensia" (Biblioteca de Catalunya, Arxiu Gràfic); a sota, croquis per a la façana de Puig i Cadafalch (Biblioteca Nacional de Catalunya, Arxiu Gràfic).





Fig. 6. Imatge general de la primera versió del projecte proposat per Puig, publicada el 1920 a "Analecta Montserratensia" (Biblioteca de Catalunya).

Fig. 7. Dibuix a llapis -preparatori- de la imatge publicada el 1920 a "Analecta Montserratensia"; en el que Puig mostra clarament com la seva preocupació principal va ser la nova façana, tant pel que fa a les seves torres com a l'articulació amb el claustre gòtic (Biblioteca de Catalunya, Arxiu Gràfic).



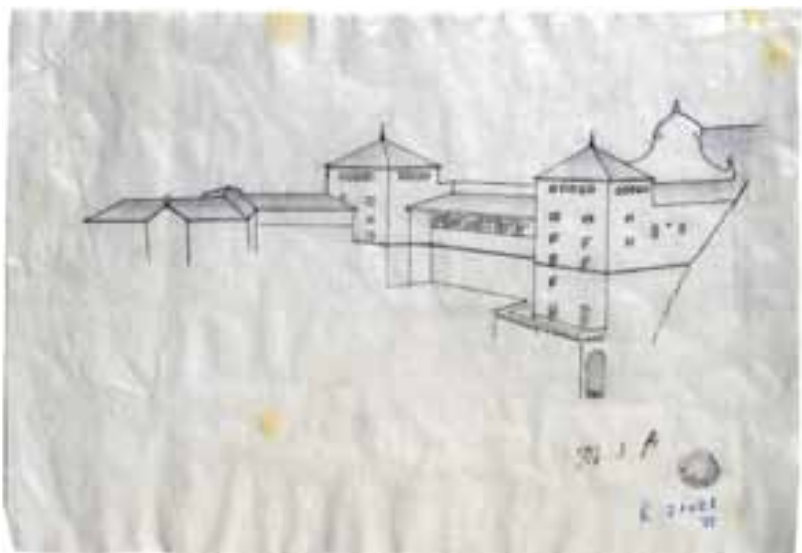


Fig. 8. A l'esquerra, primer croquis per a la façana de Montserrat de Puig (Biblioteca Nacional de Catalunya, Arxiu Gràfic).



Fig. 9. Alguns dels abundants croquis de torres per al projecte de Montserrat; a l'esquerra, croquis general per a la nova façana, en el que també es proposa la reconstrucció de l'antic claustre gòtic (Biblioteca Nacional de Catalunya, Arxiu Gràfic).

Fig. 10. A baix, croquis per a la façana del monestir; a la dreta, croquis en planta i estudi de l'articulació de la nova façana amb l'ala del claustre gòtic conservada (Biblioteca Nacional de Catalunya, Arxiu Gràfic).

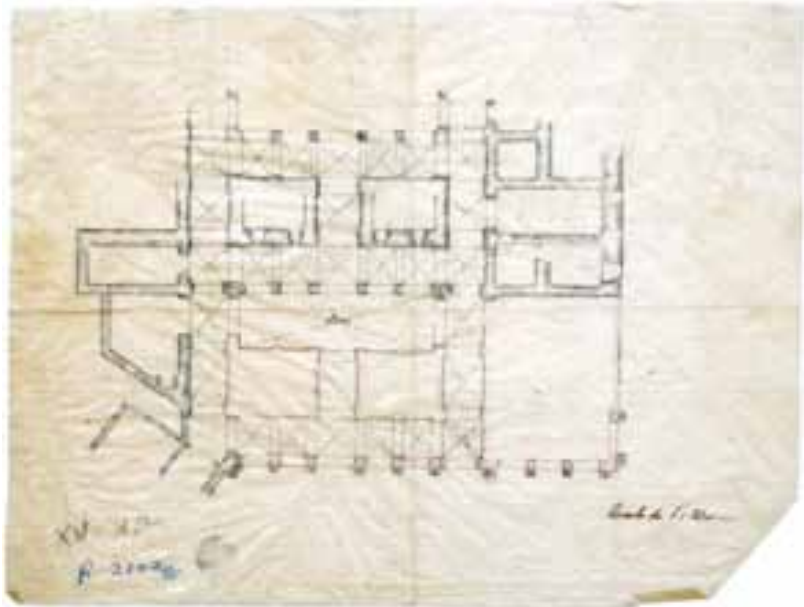
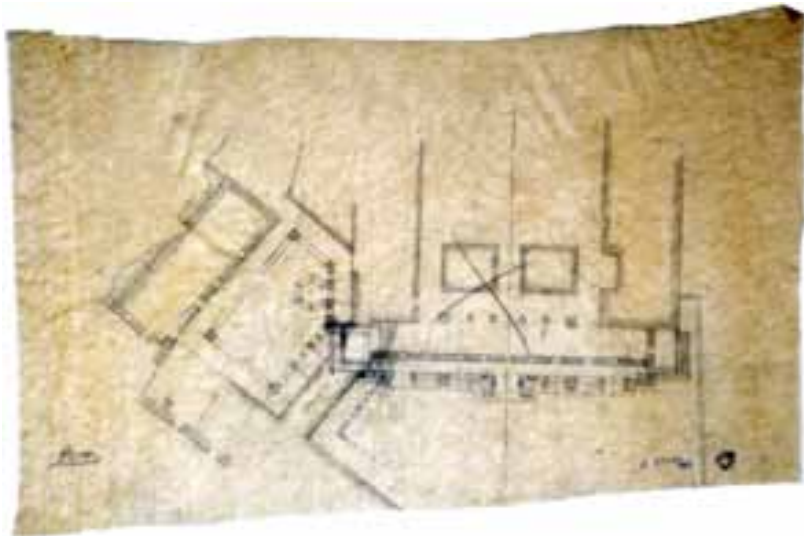


Fig. 11. Diferents croquis d'estudi de la planta de la nova crugia de façana i de la seva articulació amb l'existent (Biblioteca Nacional de Catalunya, Arxiu Gràfic).

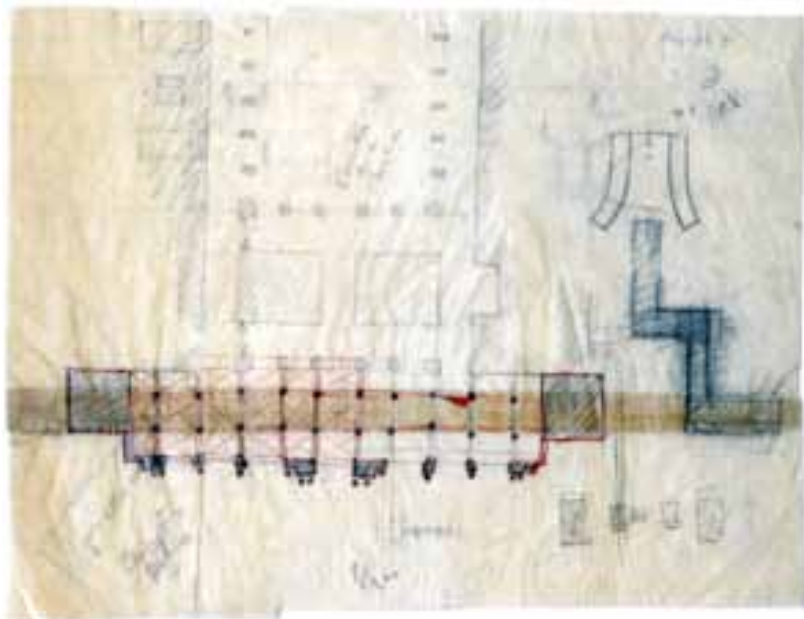


Fig. 12. Croquis d'estudi de la planta de la nova crugia de façana i de la seva articulació amb l'existent (Biblioteca Nacional de Catalunya, Arxiu Gràfic).

llenguatge i estils clàssics (sobre aquest tema, veure molt especialment Rovira, 1987; 1987a).

D'aquesta manera, un cop l'interrogant sobre què havia de ser la façana de Montserrat estava aclarit, calia concretar la proposta, tècnicament i amb mides, d'acord amb el mètode de treball d'en Puig. D'aquesta manera, i malgrat aquesta semblança inicial amb la proposta de Font, els següents croquis mostren l'evolució del projecte i, per tant, les preocupacions de l'arquitecte. Així, sobre la base definida per Font, els problemes no resolts que ara s'havien d'afrontar van ser fonamentalment els dos que els dibuixos de Puig il·lustren perfectament. D'una banda, la definició del porticat central d'accés -seguint models classicistes, és clar- i el seu encaix amb l'ala del claustre gòtic que es conservava; així com amb la nova torre que havia de situar-se en un lloc molt proper; i de l'altra, la definició de les dues torres bessones situades una a cadascun dels extrems de la façana.

Pel que respecta al primer problema, Puig va conservar l'esquema general de Font i l'ordre toscà del porticat d'accés, però de seguida va comprovar que si volia aconseguir una bona articulació entre la nova façana i el claustre gòtic era necessari avançar el porticat. Els primers croquis ens mostren diverses proves al respecte, en algunes va temptejar fins i tot la possibilitat de reconstruir tot el claustre gòtic i de dotar-lo d'una façana més o menys neutra; en d'altres, també va provar la possible construcció d'una crugia doble paral·lela a l'existent i ventilada amb un pati interior; però finalment, es va decidir per l'avançament del porticat respecte al pla de la façana, definint d'aquesta manera una planta baixa avançada que havia de definir un ampli espai estructurat per varies línies de columnes en el que semblen ressonar les antigues *stoa* gregues o les basíliques romanes. D'aquesta manera, a través del porticat avançat, Puig aconseguia l'articulació de la façana del monestir amb el claustre gòtic existent tot fent coincidint l'entaulament toscà amb el forjat del primer pis del claustre gòtic. El nou porticat s'alliberava així de la relació directa amb la façana del monestir i podia tenir l'altura convenient per al perfecte dimensionament de la façana; per aquest motiu es va projectar alineat i en continuïtat amb l'ala del claustre gòtic per un costat, i per l'altra, com un volum de pedra avançat. El pis superior del claustre gòtic se situava avançat respecte la façana del monestir, que es retirava endarrere i s'articulava visualment a través dels marcs de pedra de les obertures del primer pis de la nova façana, projectats amb la mateixa alçada que el pis superior del claustre gòtic, que juntament amb el frontó central on se situa l'escut de Montserrat i una mena de gerros-pinacles, acabaven de precisar la relació entre ambdues façanes. Però en les propostes de Puig hi ha un canvi de programa important respecte de Font: el primer pis ja no correspon a la gran sala d'actes, sinó al "Museu"; al que s'accedeix, d'igual manera que al saló d'actes o "sala de festes" —situat ara al segon pis— per mitjà de dues noves escales situades als nuclis preexistents de l'atri de l'església.

Pel que fa a les torres, i tal i com mostren els seus croquis, Puig i Cadafalch va canviar el seu disseny reiteradament i en múltiples ocasions, valorant diferents solucions, sovint fins i tot en un mateix dibuix; fet que evidencia un grau d'indecisió i de dubte important. No obstant aquest dubte, però, totes les torres proposades per Puig són torres clarament molt més esveltes i altes que les proposades per Font o Pericas, i totes elles són torres més properes a campanars, estructurades telescòpicament mitjançant la superposició i articulació de diferents nivells. I en totes les variants considerades s'estructuren de manera semblant: els primers tres nivells —fins a la meitat de l'altura

del cos central de la façana- es defineixen amb tres nivells telescòpics de pedra llisa als que després se superposa un estrat, d'una altura aproximada igual a la d'aquests, definit per tres pilastres toscanes i entaulament, a sobre del qual se situa una última superposició de cossos que són els que canvien constantment a les probes. En alguns d'ells ressonen referències a la torre del rellotge de la catedral de Santiago de Compostela –tot i que menys abarrocada; en d'altres propostes, en canvi, ressonen les torres de l'Escorial, així com les que, més tard, el mateix Puig també va utilitzar a Montjuic, que són de difícil genealogia (Solà-Morales, 2003: 63). En qualsevol cas, però, tots ells eren models per comparar entre ells, d'acord amb la importància que per a l'arquitecte posseïa el treball a partir de l'establiment de comparacions.

Però aquesta primera resposta ràpida de Puig i Cadafalch, dibuixada amb traç ràpid, esquemàtic, i en algunes parts fins infantil, encara mostra dos aspectes importants que seran desenvolupats a partir d'aquest moment. En les dues imatges publicades el 1920 no només es fa evident, també, i d'acord amb la proposta d'August Font, la proposta de supressió de les grans escales que Villar, Sagnier i Pericas van proposar construir entre la cota del monestir i la carretera d'accés al santuari, sinó que Puig va anar més enllà i va proposar la definició d'una gran plataforma davant de la nova façana del monestir que s'aboqués al paisatge a manera de gran balcó que havia de definir-se com un gran mur cec amb l'objectiu de consolidar la via d'accés. De fet, Puig va arribar a incloure alguns personatges “endomingados” que contempen el paisatge en un dels seus dibuixos. I encara més, va proposar una incipient reordenació de l'entorn immediat a la façana, com la supressió del frontó escalonat de l'edifici de cel·les de Sant Josep, ara ja sense sentit degut al canvi arquitectònic proposat a la façana del monestir, que ja no es defineix com un frontó escalonat; o la necessària remodelació de la coberta de l'església i dels dos pisos situats sobre les naus laterals d'aquesta –que amenaçaven “ruïna” des de feia anys.⁴ La solució de Puig en aquesta primera proposta ràpida per la teulada de l'església consistia en la substitució de la coberta existent per una d'igual –de teula i a dues aigües, com si d'una gran “casa pairal” es tractés- així com en l'obertura d'una galeria en els pisos superiors que havia de possibilitar l'entrada d'una llum matisada a través dels òculs de la nau central de l'església –llavors clausurats- totalment respectuosa amb el cuidat dispositiu arquitectònic que era la relació entre l'espai interior de l'església i el cambril.

EL NOU CLAUSTRE

Tant la construcció de la biblioteca com el projecte de façana encarregat a Puig i Cadafalch, no responen a un programa d'obres o de projectes perfectament traçat des d'un inici; ja que sembla ser que “el pare Marcet començà el seu abadiat sense anunciar un pla de govern, concretament sense un pla d'obres”. Així mateix li explicava l'abat al P. Gusi, el seu secretari i encarregat d'obres i projectes: “Sí, P. Gusi, és veritat que no tinc plans preconcebuts, millor dit, el meu pla és no tenir plans, de refiar-me de la Providència que em dóna a entendre el que cal fer i em facilita l'oportunitat de realitzar-ho” (Gusi, 1975:95). D'aquesta manera, malgrat la consciència de la necessitat d'abordar els problemes

4. Nota sobre Altès....

de Montserrat i d'afrontar la seva ordenació general, aquests projectes responien més als problemes específics que l'ús dels edificis feia necessari resoldre que no a un projecte global curosament meditat. De fet, aquest anhelat projecte general encara va trigar uns anys a definir-se.

Però aquesta manca de “plans preconcebuts” no volia pas dir que Puig ignorés el problema. Per que, com veurem tot seguit, va ser precisament a través d'aquest projectes parcials que Puig i Cadafalch va desenvolupar progressivament una visió força general i totalitzadora del que havia de ser Montserrat al seu entendre.

Entre els motius que expliquen la demora del projecte d'ordenació general no només cal considerar la seva dificultat; sinó que també trobem, sens dubte, la instauració de la dictadura de Primo de Rivera l'any 1923; un canvi de règim que va alterar completament el context polític català i espanyol contemporani fins el 1930. D'aquesta manera, si durant l'etapa de la Mancomunitat -i encara més en els anys en que va ser presidida per Puig i Cadafalch- la sintonia del govern, especialment el català, amb la comunitat de Montserrat va ser molt intensa; el nou context polític, en canvi, va representar per a Montserrat

“un parèntesi ombrívol en el desenvolupament de les aspiracions catalanistes, tant de dreta com d'esquerra [... En altres paraules, aquest va ser un període] tràgic –i a vegades tragicòmic- per a Montserrat, que des de feia anys era considerat el cor de la Catalunya cristiana” (Massot, 1979:112).

No és estrany, doncs, que durant la dictadura la discussió al voltant de la façana i la imatge exterior de Montserrat es reduís d'una manera important –tot i que sense que s'arribés a aturar, com veurem- i que es prioritzessin els projectes d'espais interiors; d'altra banda no menys necessaris per a la tan desitjada ordenació general. De fet, alguns d'aquests projectes es van iniciar poc abans del cop d'estat –com el claustre. Però no tot va ser contrari als interessos montserratins, ja que si bé el nou règim de Primo de Rivera va suprimir la Mancomunitat el 1925, també va bandejar totalment –i immediatament- a en Puig, com a polític i també com a arquitecte; i això malgrat el seu suport inicial a la dictadura. Per aquest motiu, després de 1923 Puig es va centrar a fons en els seus projectes de Montserrat, que representen pràcticament la seva única feina com a arquitecte durant aquells anys. Una feina que va compaginar amb un intensa vida de congressista i conferenciant internacional que el va portar l'any 1926 –com ja hem vist- fins als Estats Units, a les universitats de Harvard, Cambridge i Massachusetts, en el que Jardí (1975:173) ha qualificat “l'exili interior i projecció internacional”.

En efecte, durant els primers anys de la dictadura de Primo de Rivera, els projectes a Montserrat es van centrar en l'estructuració interior del monestir, que també patia dèficits importants, especialment pel que feia als espais comunitari; com per exemple el refector, la sala capitular, o l'inexistent claustre. Espais que són utilitzats diàriament per la comunitat, però que també són importants en la construcció de la seva identitat i, en definitiva, en la definició de la imatge de qualsevol monestir; en especial el claustre. No és estrany, doncs, que la seva construcció representés un dels anhels de la comunitat i de l'abat Marcet, i que estiguessin entre la seva llista de prioritats.

Aquesta successió gairebé impulsiva de projectes no ens ha de portar a pensar que es tracta de projectes inconnexos entre ells, sinó tot el contrari. Com es pot esperar de la personalitat metòdica de Puig i Cadafalch, en els croquis sovint s'encaixen els diferents projectes, si bé tan sols indicant les connexions entre ells; aquest fet, però, també evidencia que totes les intervencions se situen pràcticament al voltant del mateixa zona del monestir, desvelant així la seva importància per a l'estructuració del conjunt dels edificis; es tracta de la complexa zona compresa entre la façana del monestir i la trobada d'aquesta amb l'edificació de l'eix monumental, l'edificació de l'eix romàntic, i les restes del claustre gòtic, que serà l'element arquitectònic de més difícil integració. Així, entre 1923 i 1927, Puig va treballar intensament en el projecte i la construcció del nou claustre, en el nou refetor i en l'escala del claustre. Tres projectes que van estructurar fortament els espais interiors del monestirs i que van servir per articular definitivament, i en el que respectava a la part no visible exteriorment, l'edificació de l'eix monumental amb els petits edificis situats contra la muntanya que estaven alineats segons l'eix romàntic. Una articulació que girava al voltant del nou claustre, el primer d'aquests projectes que es va projectar i construir. Una vegada més, la idea de construir un claustre per a la comunitat no era nova, ja havia sigut proposat per Villar i per Sagnier en les seves propostes d'ordenació de la zona central del monestir; per que, com sembla lògic, la seva construcció s'entenia com a necessària per part de la comunitat des de feia temps, ja que la vida al monestir gira entorn al claustre. D'aquesta manera, Puig i Cadafalch, com Villar o Sagnier, va proposar la seva construcció en la zona compresa entre l'ala del claustre gòtic i l'antic refetor —el mateix del monestir antic; el qual, recordem, s'havia salvat de la destrucció degut a la seva posició i la seva estructura. Però la seva solució és molt més hàbil que la dels altres arquitectes, ja que després d'alguns primers temptejos, Puig va aconseguir projectar un claustre d'aparença regular; i, per tant, molt més proper a un claustre canònic. És a dir, molt més proper al claustre idealitzat que imaginava la comunitat montserratina. Així, si les propostes de Villar o de Sagnier no van aconseguir la organització d'un claustre regular a causa dels condicionants geomètrics de la zona i de les petites dimensions, Puig en va treure partit i va aconseguir la definició d'un claustre impecable.

Semblava clar, doncs, què s'havia de construir un claustre: el centre al voltant del qual havia de girar la vida de la comunitat de monjos. Els condicionants també ho eren: l'espai delimitat entre la part posterior del claustre gòtic i l'antic refetor, així com els diferents nivells a què es trobaven els forjats i les plantes dels edificis que s'abocaven a aquesta zona; d'una banda els edificis de l'eix romàntic, i de l'altra, l'obra dels enginyers militars que definia l'atri de l'església —és a dir, l'eix monumental. D'aquesta manera, la solució proposada definia un nou claustre en dos plantes construït sobre l'enderrocament d'alguns petits edificis existents de fàbrica precària i de baixa qualitat. El nou claustre es va aixecar en aquest espai, a sobre d'uns soterranis, i situant la seva planta baixa al nivell de l'antic refetor; un nivell sensiblement més elevat que el de la plaça de davant del monestir —quasi set metres- i que el del claustre gòtic —al voltant de cinc metres sobre aquest; a la recerca del sol de sud. Així, el nou claustre es va definir idealment com un rectangle, però l'abrupta trobada amb l'edificació de l'atri de l'església, que no permetia l'encaix de la forma rectangular, va obligar a escapçar un dels seus vèrtexs; pel que la forma resultant final va ser la d'un trapezi. Però Puig va ser hàbil, i va ubicar

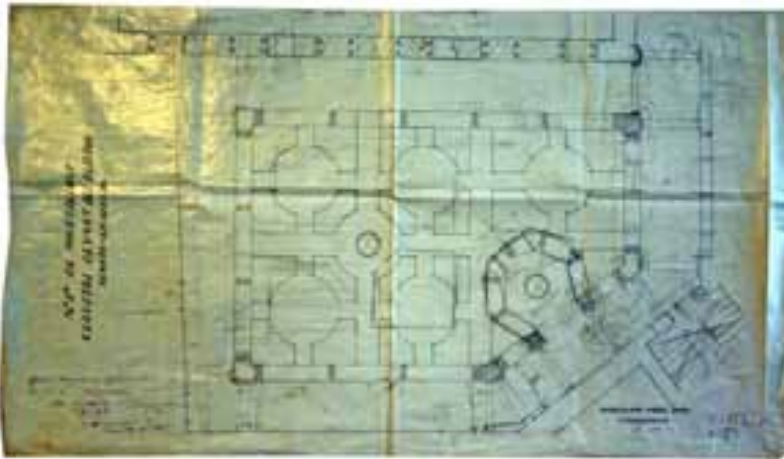


Fig. 13. La planta del nou claustre dibuixada a tinta, i amb anotacions i correccions d'obra a llapis (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, PiC-1923-001).

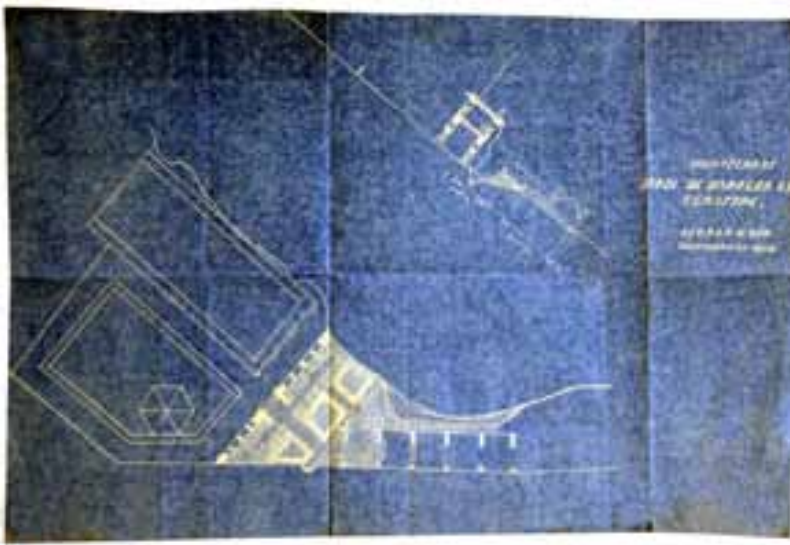
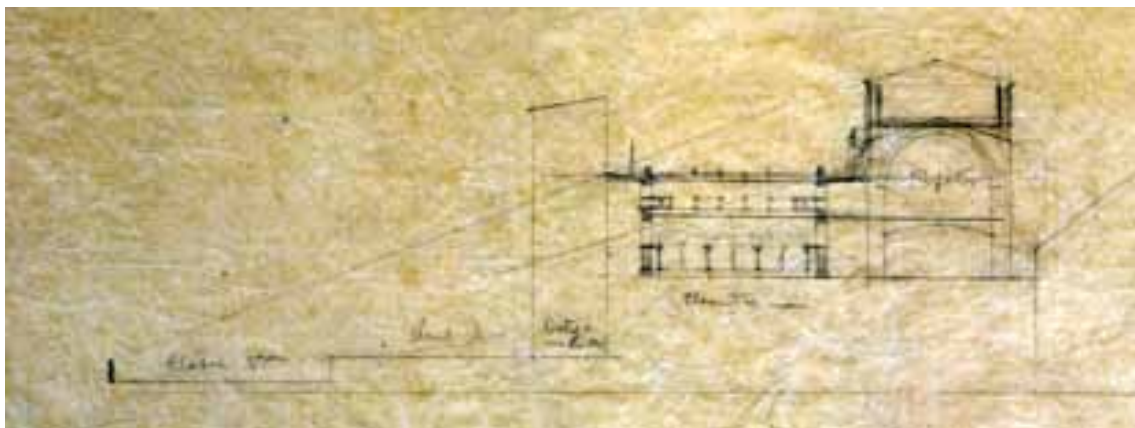


Fig. 14. A l'esquerra, plànol de detall dels paviments del jardí contigu al nou claustre, i esquema de visuals; a dalt, detall de la relació entre l'arquitectura del nou claustre, la muntanya i els jardins (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, PiC-1926-011, PiC-1927-005).



Fig. 15. A l'esquerra, fotografia, abans de les obres, de la zona posterior a l'ala de l'antic claustre gòtic on es va aixecar el nou claustre (Arxiu Fotogràfic de Montserrat); a la dreta, detall de l'esquema de vistes dels desnivells del nou claustre (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, PiC-1926-011); a baix, croquis de desnivell i de control visual del nou claustre respecte les noves plaçes del monestir (Biblioteca Nacional de Catalunya, Arxiu Gràfic).



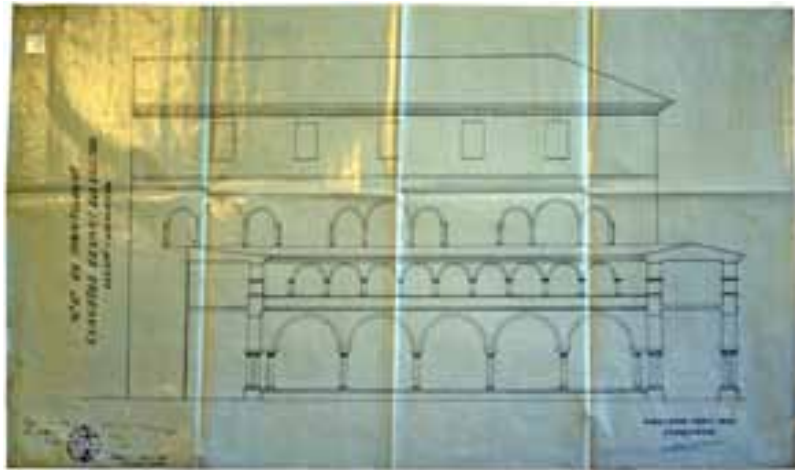


Fig. 16. Primera proposta per al nou claustre de Montserrat (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, PiC-1923-002).



Fig. 17. Altres estudis i propostes per al nou claustre, més properes a les construïdes finalment (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, PiC-1925-017, PiC-1925-021, PiC-19XX-020).

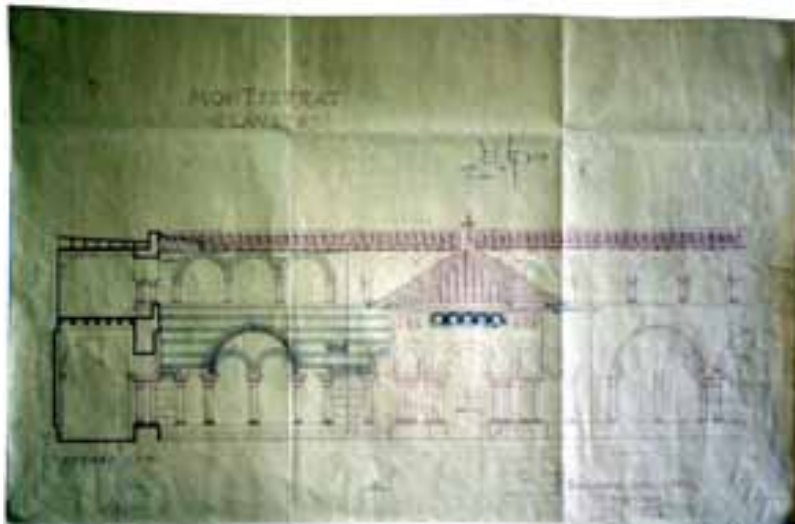


Fig. 18. El nou claustre en construcció (Arxiu fotogràfic de Montserrat).



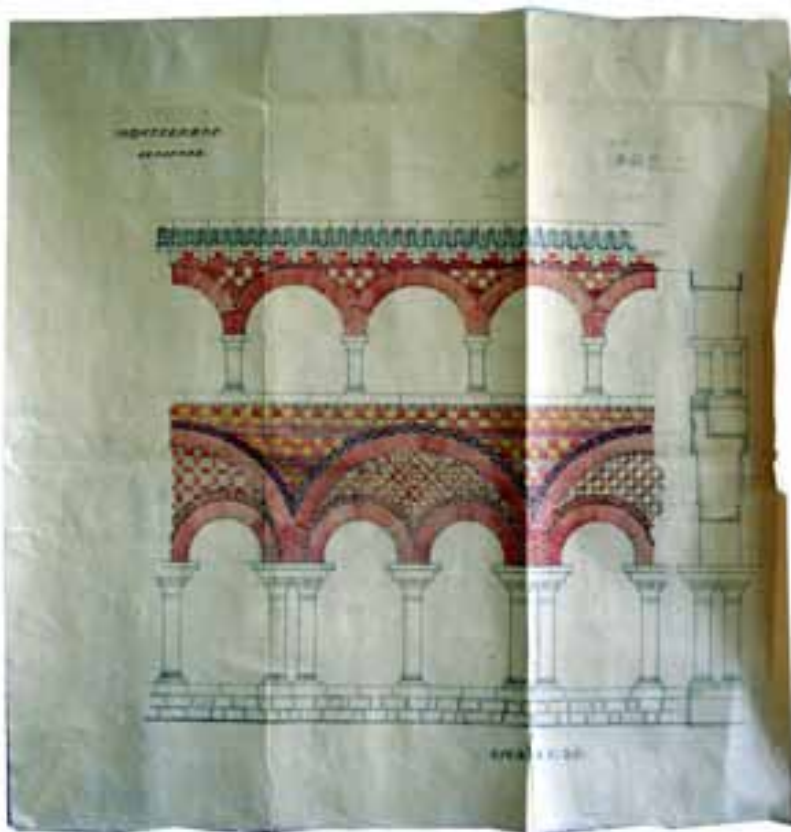


Fig. 19. Alçat aquarel·lat del nou claustre de Montserrat (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, PiC-19XX-011).



Fig. 20. A l'esquerra, l'oli "Júlia en el claustre del monestir de Sant Benet del Bages" de Ramon Casas, 1925; el monestir havia estat restaurat per Puig i Cadafalch el 1907 com a casa d'estiueig per als Casas. A la dreta i a dalt, dos postals del nu claustre "romànic" de Montserrat; fins i tot la decoració sembla imitar el model de Sant Benet (Col·lecció Garcia Fuentes)



un voluminós temple rentamans –pràcticament tan alt com els dos pisos del nou claustre- en el costat escapçat, manipulant d'aquesta manera tant la percepció interior com exterior de l'espai del claustre; i aconseguint crear la il·lusió de regularitat del conjunt.

D'acord amb el pensament de Puig i Cadafalch, la resolució del problema del nou claustre es va basar en un primer moment en l'anàlisi i en un rigorós control dimensional del nou claustre i de les seves proporcions; així es pot veure en els seus croquis, que curiosament dibuixen les visuals per assegurar-se que el nou claustre no és visible des de l'exterior, per exemple. Cal afegir que, a més a més d'articular interiorment el conjunt d'edificacions existents, el nou claustre també defineix la relació d'aquestes amb la muntanya i amb la sortida al jardí a través de l'obertura d'un dels seus costats, d'una banda; i, de l'altra, a través de la curiosa i estudiada relació –de materials, detalls constructius, desnivells i visuals- que el nou claustre establia amb les imponents roques de la muntanya que s'enfilaven a les seves immediacions.⁵ Resolt el programa i precisades les dimensions del nou claustre en funció dels condicionants tècnics i del programa, només calia triar l'estil en que es construiria la seva arquitectura. En la primera proposta⁶ Puig va proposar resoldre la nova arquitectura en un estil ambigu, situat a mig camí entre les proporcions brunelleschianes tan de moda en aquells anys i un romànic idealitzat, tal i com ho delaten, per exemple, les columnes aparellades a manera d'un claustre romànic. Una doble lectura que deuria resultar apropiada per a Puig, però que a la comunitat, i especialment l'encarregat de les obres i secretari de l'abat Marcet, el P. Gusi no li va semblar; de manera que l'arquitecte aviat va tornar a definir el projecte amb un nou estil. Evidentment, en estil romànic. El fet coincideix aproximadament en el temps amb l'encàrrec –“patrocinat” pels monjos de Montserrat- fet a Rubió i Tudurí⁷ per a la construcció del monestir de Montserrat a Pedralbes, en el que -com ja hi hem fet referència- “els frares” van demanar a través del P. Gusi, descrit per Rubió com “un jove ros, molt atent, que s'ocupava, a més dels negocis de l'església, d'arquitectura”, que el projecte es definís amb una arquitectura “medieval, perquè els benedictins s'havien creat en èpoques medievals” (Rubió i Tudurí, 1978: 26). I, evidentment, el cas de Montserrat –en el que també Gusi era el monjo encarregat de les obres- no va ser diferent. De fet, aquest posicionament no fa més que delatar l'evidència de que la construcció simbòlica de l'església catalana al voltant del romànic havia arrelat entre el clergat català (Lahuerta, 1999: 224-253) i també, evidentment, entre els monjos de Montserrat, molt ben relacionats amb aquests.

Per descomptat, aquesta preferència no va provocar maldecaps a Puig i Cadafalch, que ràpidament va adaptar el projecte d'acord amb el gust romànic dels seus clients a través dos estratègies. La primera, canviant les seves proporcions generals de les arcades mitjançant la inclusió d'un nou pilar doble dintre de cada arc; aconseguint així que les proporcions del conjunt no fossin tant brunelleschianes sinó més properes a les d'un claustre romànic català. En concret, a les del claustre del monestir de Sant Benet del Bages, el claustre romànic conservat més proper a Montserrat -i restaurat

5. Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, topogràfic PiC-1926-009 i PiC-1926-011.

6. Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, topogràfic PiC-1923-001 i PiC-1923-002.

7. En projecte també hi va participar, més tard, Duran i Reynals.

parcialment pel mateix Puig el 1907.⁸ Aquest fet evidencia novament l'estudi comparatiu d'exemples arquitectònics de referència com a instrument de projecte; o en paraules d'un amic de Rubió i Tudurí, "Mira: Copiar, Copiar, Copiar, són los tres Principios de la Arquitectura" (Rubió i Tudurí, 1978: 28); es tractava, però, de copiar bé. La segona estratègia utilitzada per Puig i Cadafalch amb l'objectiu d'accentuar el caràcter romànic del claustre va consistir en una meditada utilització dels materials i de la decoració. D'aquesta manera, després de desestimar algunes proves per a la construcció amb carreus de pedra del nou claustre romànic,⁹ Puig va decidir construir el nou claustre amb maons;¹⁰ i encara va donar una volta més a aquesta decisió aplicant una decoració de terra cuita perfectament modulada¹¹ combinada d'acord amb diferents estudis ("J. Puig i Cadafalch..." 1989: 180-182). Perquè aquests temes d'ornamentació, en paraules del mateix Puig "tenen també proporció i tenen mida" i estan també perfectament modulats, ja que "l'errada en el mòdul en menys, porta a l'obra que sembla migrada i petita; l'errada en més porta a les grans despeses inútils" (Puig i Cadafalch, 1927: 39-41).

Però com la decoració bizantina del claustre delata, "més que en el romànic, Puig i Cadafalch s'inspirava en les arrels del romànic, en l'art siríac i de l'Àsia Menor dels segles V i VI, de Turnamin i d'Alahan, però utilitzant com a material principal el maó disposat ornamentalment" (Laplana, 2001: 200-207). Aquest interès no és casual, a més de l'evident referència a l'origen del monaquisme, la referència bizantina està estretament relacionada amb una de les recerques que van ocupar Puig durant aquells anys, i que va exposar el 1924 "en el I Congrés Internacional d'Estudis Bizantins, en la sessió inaugural del qual [...] parlà de la influència bizantina a la península ibèrica amb referència a l'arquitectura" (Jardí, 1975: 179). No cal insistir massa en com aquesta simbologia associada al romànic i al bizantí, tant en termes religiosos com catalanistes, convertia la seva tria en la més apropiada d'acord a les necessitats i a les ambicions de la comunitat montserratina, considerant que el claustre s'entén com el centre de la vida interior del monestir; i per aquest motiu, així com també per la seva situació amagada des dels espais exteriors -des dels quals no era visible- no necessitava de l'aparença pública i monumental que sí requeria la imatge exterior del conjunt d'edificis montserratí.

EL NOU REFETOR

L'activitat de Puig i Cadafalch a Montserrat durant aquests anys va ser frenètica. En paral·lel al nou claustre, també va construir el nou refetor, un pis d'habitacions a sobre d'aquest, i l'escala del claustre. Projectes articulats entre ells i amb altres petites intervencions. No insistirem més -ja ho hem fet prou- en el procés de disseny de Puig; però sí notarem un aspecte del nou refetor que ens aportarà una nova pista de lectura important. El nou refetor va ser construït afegint un nou pis sobre l'antic refetor medieval; situat, com ja hi hem fet referència, en el costat nord del nou claustre, contra la muntanya; amb la que, a diferència de l'antic, i tal i com ho va fer el nou claustre, va establir una estreta relació

8. El monestir de Sant Benet de Bages va ser adquirit per la mare del pintor Ramon Casas, amic de Puig i Cadafalch, que intervingué l'edifici amb l'objectiu de restaurar-lo parcialment i d'acomodar-lo com a casa d'estiueig dels Casas.

9. Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, topogràfic PiC-19XX-020.

10. Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, topogràfic PiC-1926-021.

11. Arxiu Històric COAC, Fons Folguera, Monestir de Montserrat.



Fig. 22. A dalt i a la dreta, l'antic i fosc refetor del monestir (Arxiu fotogràfic de Montserrat).



Fig. 23. A la dreta, el nou refetor del monestir de Puig i Cadafalch, obert als dos costats, al nou claustre per un costat, i a la muntanya -a escassos centímetres- per l'altre; i amb el diorama al fons. A baix, el diorama del Sant Sopar a l'antic refetor, amb una taula plegada per la falta de dimensió, i .més ample- la mateixa representació en el diorama del nou refetor, 1925. (Arxiu fotogràfic de Montserrat).



Fig. 24. Alguns dels sepulcres i les pedres "històriques" traslladats per Puig i Cadafalch de l'atri i altres dependències al nou claustre "romànic", 1923-1927 (Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons fotogràfic Salvany; Laplana, 2001:42).





Fig. 25. Dues postals del claustre "romànic" vestit amb sepulcres i pedres "autèntiques" provinents d'altres espais del santuari-monestir (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 21. Puig i Cadafalch durant una visita a les obres del nou claustre; a dalt, fotografia de la construcció del no claustre, 1923-1927 (Arxiu Fotogràfic de Montserrat)..

visual. L'esquema general responia al d'un refetor monacal canònic, i es va definir en estil romànic, evidentment. Però això ja ens ho podíem imaginar; és el fruit de combinar el mètode de Puig amb els desitjos i les ambicions dels seus clients.

Ens fixarem en un detall del nou refetor construït per Puig, avui inexistent,¹² però del que tenim constància a través d'algunes fotografies. Es tracta d'un gran diorama format per escultures de mida real que representaven un Sant Sopar; els únics elements del refetor que clarament no van ser projectats per Puig i Cadafalch, que no només va projectar l'espai, els materials d'acabats i la seva decoració, sinó també tot el mobiliari. El diorama, de poca qualitat, era l'ornament principal de fosc antic refetor. Per aquest motiu "l'abat Marcet va fer que Puig i Cadafalch l'inclogués al fons del refetor en una mena de balconada darrera d'una trífora" (Laplana, 2009:89). El detall és important, aquell diorama formava part de l'imaginari col·lectiu de la comunitat, i per tant de la seva memòria; de la seva identitat. Per aquest motiu la seva integració en l'espai del nou refetor va significar la pervivència d'aquesta memòria de l'antic refetor en l'espai del nou.

Aquesta estratègia de recontextualitzar materials i pedres antigues també va ser utilitzada per Puig en la construcció del nou claustre, al que va traslladar pedres i tombes medievals que es conservaven a l'atri de l'església.¹³ D'aquesta manera, l'arquitecte no només aconseguia vestir els murs del nou claustre, sinó que mitjançant la col·lació d'aquestes pedres autèntiques també aconseguia evocar amb més intensitat l'origen medieval del monestir en l'espai que havia de constituir el seu epicentre interior; i, alhora, aconseguia activar les memòries –tant individuals com col·lectives– d'aquells que les veien. La perfecció i l'èxit de l'estratègia va ser tal que totes les postals que es van editar -i, de fet, també les que encara s'editen en l'actualitat- es van referir al nou claustre com a "claustre romànic de Montserrat". Així, per exemple, just després de la seva inauguració l'any 1928, en el número de desembre de la revista "D'ací i d'allà" es va publicar un breu comentari anònim en el que s'elogiava l'obra de l'arquitecte, afirmant que

"tot i ésser nou no ho sembla. Té a primera vista tot el tirat dels claustres catalans romànics: Sant Cugat, Tarragona, Girona, Poblet, Sant Pau del Camp... Quan un hom s'hi fixa, veu que el material en què estan construïts els moderns claustres montserratins no és pas el mateix que el d'aquells... Els segles no s'escolen en va. La pedra és avui el que era fa vuitcents anys, però els picapedrers, ai, són tota una altra cosa! És per això que els capitells de Montserrat no poden rivalitzar en riquesa escultòrica amb els de les grans èpoques del Cister i que la rajola fa la seva aparició en les voltes."

Un comentari que recorda el que cinc anys més tard va fer el reporter John E. Long per a "National

12. El diorama, juntament amb un altre que estava ubicat a l'exterior, sobre la trona del lector, i visible des de l'interior, va ser retirat el 1946. El balcó va ser tapat i Josep Obiols va pintar-hi un fresc (Laplana, 2009: 89-93).

13. En aquesta ubicació es poden veure, per exemple, a les fotografies de Montserrat del fons Salvany de la Biblioteca de Catalunya, pressos abans de les obres del nou claustre.

Geographic” –al que més endavant ens referirem.¹⁴ Però, a diferència d'aquell, l'anònim reporter del “D'ací d'allà” acabava elogiant l'obra montserratina, i sobretot el seu arquitecte, ja que

“val a dir, però, que aquesta inferioritat dels materials fa més excel·lent la traça de l'arquitecte el qual, gràcies a la perfecció de l'estructura i a l'harmonia de les proporcions, ens dóna, íntegra, la sensació de recolliment i de dignitat que tenen els vells claustres.”

Una sensació intensificada, sens dubte, per l'esforç de recreació d'un temps passat idealitzat que mai va existir; però que ara es feia més evident que mai a través d'aquestes pedres “autèntiques” situades en un nou entorn històric a mida “construït” al segle XX.

LES PLACES I EL PROJECTE GENERAL

Però alhora, i mentre construïa aquests projectes, Puig també va continuar treballant en l'ordenació general de Montserrat. De manera que, com afirmava el crític anònim del “D'ací i d'allà”, “lentament i discretament, sota la direcció de l'eminent arquitecte Josep Puig i Cadafalch, el venerable monestir es transforma.” Així, el mateix 1925 Puig va presentar una nova proposta de façana que era pràcticament igual a la de 1920, però ara amb l'acabament de les torres que també va utilitzar a Montjuïc. La indecisió al respecte era tan clara com la barreja de solucions entre un projecte i un altre. Fins que poc temps més tard, a finals de 1925, l'arquitecte va presentar per primera vegada un dibuix general del monestir consistent en el seu alçat lateral. Sencer, a escala 1/200, des dels absis i l'escolania, fins a l'edifici de cel·les de “Nostra Senyora”, passant per la basílica; és a dir, tots els edificis del conjunt o recinte sagrat. La importància d'aquest document no només és deguda a que va ser la primera vegada en que es va dibuixar un projecte general de reconstrucció del conjunt d'edificis, sinó també a que el projecte va ser signat i aprovat pel P. Abat Marcet i pel Capítol Provincial; i perquè, amb pocs canvis, va ser el projecte utilitzat a partir d'aquest moment com a referència per a tots els projectes i millores parcials. Pel que, finalment, semblava que s'havia aconseguit definir un projecte general.

En efecte, aquest alçat general constitueix el primer document de tot el procés de construcció del Montserrat modern on es proposa una nova ordenació general del conjunt; i significa, per tant, un moment clau en la seva concepció arquitectònica. No és necessari insistir més en els condicionants i les necessitats d'espais, ni en la recerca d'una necessària imatge de Montserrat que fos capaç de respondre a la complexitat simbòlica que s'havia construir al seu voltant. Montserrat era entès com “la casa pairal de tots els catalans”, però també com “el palau de la Regina de Catalunya” i també com “el santuari nacional de Catalunya”. Ens hi hem referit àmpliament. Dels condicionants del lloc, tan dimensionals, com topogràfics, com la manera d'entendre la muntanya –com a monument en sí mateixa, o bé com paisatge sagrat que l'arquitectura havia d'accentuar- també ens hem ocupat; com també ho hem fet de les ambicions de la comunitat montserratina i de l'abat Marcet. Els primers

14. Sota el subtítol “About it all the air of antiquity”, John E. Long afirmava que “most of the present buildings are comparatively new”, però tot i així, “so faithfully have the monks followed the lines of the older parts of the Monastery in making additions that even the new garage, for modern pilgrims who come by motor, has an age-old air of permanence.” (Long, 1933: 125)



Fig. 26. L'alçat general proposat per Puig i Cadafalch el 1926 (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, PiC-1926-014); a sota, postal contemporània del mateix alçat, i una altra imatge del projecte de Puig (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 27. Figura i explicació dedicada al monestir de Melk publicada en el "The American Vitruvius: An Architect's Handbook of Civic Art" de Werner Hegemann i Elbert Peets, 1922 (Edició en facsimil en castellà 1992:27); postals del monestir editades a principis del segle XX (Col·lecció Garcia Fuentes).

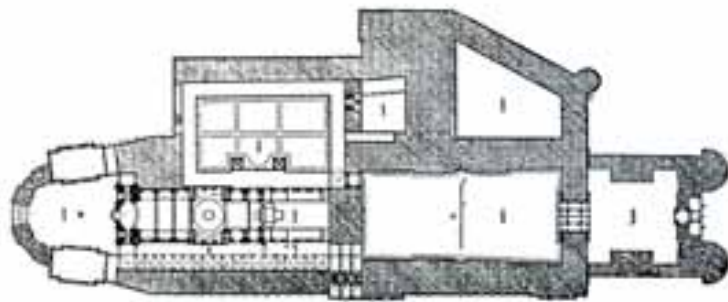


FIG. 105—MELK. MONASTERIO EN AUSTRIA.



FIG. 106—MELK. VISTA DESDE EL DANUBIO.

La planta del antepatio de la iglesia (construido entre 1702 y 1726 por Wanzlauer) tiene semejanzas con las del Campidoglio y Pienza. Desde la fachada principal se disfruta de una panorámica de los alrededores encuadrada por un arco bastante alto que sugiere una ventana palladiana. (Vista de W. Funder; planta de C. Guritt.)



passos que seguia Puig i Cadafalch en el seu mètode de projecte condensen totes aquestes discussions. Manca l'estudi comparatiu i la concreció final del projecte, inclosa la definició de l'estil o llenguatge –tal i com s'hi refereix Puig.

Però, existia un model arquitectònic comparable amb el que havia de ser Montserrat? Amb els seus problemes? I sobretot, amb allò que s'esperava del nou projecte, en definitiva, del Montserrat modern? La resposta no era tan clara com quan es formulava sobre el problema de la Plaça de Catalunya. Però sí, existien alguns referents que van ser utilitzats per Puig i Cadafalch i que ara ja estaven destil·lats pels anys que feia que s'ocupava del projecte. D'aquesta manera, i per manca de relació, el primer referent de la torre del rellotge de la catedral de Santiago de Compostela va ser descartat definitivament; i alhora es va reforçar el referent de l'Escorial, que a l'igual que Montserrat posseïa una simbologia múltiple i complexa, ambigua entre l'edifici religiós i l'edifici civil, alhora monestir i palau; aquell dels reis d'Espanya, o de l'imperi espanyol; i aquest, de la reina de Catalunya, o de l'imperialisme català (Ucelay, 2004). Però encara hi havia més referents. Per descomptat, els grans santuaris clàssics, com Delfos, per exemple, que tant servien com a referent pel que feia a l'ordenació general dels volums, com per al recorregut processional o per l'estreta relació que el santuari grec establí en el paisatge on s'aixecava. No oblidem les constant cites sobre arquitectura clàssica d'en Puig (per exemple, 1927:44),¹⁵ el vincle de Puig amb l'escola d'arqueologia francesa –que llavors treballava

15. “les sis entrades eren assenyalades per grans columnes jòniques amb faixes d'alts relleus, com les de l'Artemision d'Ephes [...]” (Puig i Cadafalch, 1927: 44)



Fig. 28. Seqüències d'aproximació al santuari-monestir. A dalt, realitzada amb dibuixos d'en Puig i amb fotografies; i a baix, amb fotografies de la maqueta del projecte general (Arxiu Fotogràfic de Montserrat i Col·lecció Garcia Fuentes).



intensament en les excavacions del famós santuari grec- o la implicació de Puig en les excavacions d'Empúries durant aquells anys. Ni oblidem tampoc la presència que Delfos tenia en l'imaginari contemporani, "Delfos és la ciutat sagrada de Grècia, i en aquest sentit s'oposa a Atenes, que és la ciutat civil" (Genís, 2006: 241). I encara un darrer referent pres del "Civic Art" de Hegemann, el mateix manual de projecte del que –recordem- Puig havia copiat més de la meitat de les imatges amb les que va il·lustrar el volum de comparacions del seu opuscle dedicat al projecte de la Plaça de Catalunya. Així, si fullegem les pàgines del famós manual americà, ens trobarem tan sols un gran monestir, el de Melk, a Àustria; un monestir i una arquitectura que ressonen intensament al projecte de Puig i Cadafalch per a Montserrat; no és casual. El monestir de Melk va ser destruït l'any 1700 com a conseqüència d'un gran incendi, una circumstància aprofitada per l'abat d'aquell moment, Dietmayr, per reconstruir-lo també exteriorment, definint d'aquesta manera la seva imponent arquitectura barroca. El monestir, de grans dimensions, i situat a sobre d'un turó proper al riu Danubi, s'estructura en un gran cos horitzontal de grans dimensions i de petites finestres; en definitiva, de manera monumental. I d'aquest gran volum només sobresurt lleugerament el volum de l'església i especialment les dues torres bessones de la façana d'aquesta i la seva cúpula. Destaca un petit mirador, situat davant de la façana de l'església, destinat a la contemplació de les espectaculars vistes del paisatge que l'envolta. Però malgrat les diferències, no només l'arquitectura de Melk i la seva relació amb el paisatge servien de referent per a Montserrat, sinó també la seva llarga història d'importants vinculacions polítiques i culturals (veure per exemple,

Garberson, 2009:220); i, encara, recordem novament com l'abat Marcet i la comunitat monàstica s'emmirallaven en els grans monestirs d'Europa central. Amb aquestes referències presents, sumades al pensament urbà de Sitte, Buls, i a l'aproximació de Choisy, entre d'altres, Puig i Cadafalch va definir el seu projecte general per a Montserrat; el qual, una vegada més, no va ser un "collage" d'aquests referents, sinó una elaboració on aquests es confonien i fusionaven entre ells per definir quelcom nou on hi ressonaven tots.

Però tornem al primer dibuix general que va presentar Puig. El document que representava el projecte general per al nou Montserrat era un alçat lateral. És a dir, Puig va considerar que aquest alçat era l'element que podia singularitzar el conjunt montserratí de manera més efectiva. El paral·lelisme amb Melk és il·luminador també en aquest aspecte, ja que és també l'alçat lateral del monestir, on es retallen la cúpula i les torres sobre l'horitzontalitat del conjunt, una de les característiques que singularitzen el conjunt austríac. Però Montserrat no està situat a sobre d'un turó, sinó a sobre d'una plataforma que ocupa un nivell situat a tres quarts de l'altura de la muntanya, i es col·loca contra una gran paret de pedra –quasi vertical– que el recull de manera gairebé vaginal; de manera que el monestir-santuari s'hi situa no a sobre de la muntanya, sinó al seu recés. L'arquitectura, doncs, es retalla contra la muntanya, i puntualment, segons el punt de vista, també contra el cel. Tal i com succeïa al misteri del camí del Rosari Monumental projectat per Puig i Cadafalch, on l'arquitectura accentuava el valor sagrat de la muntanya, de la natura, tot revelant i accentuant aquest caràcter; però sense confondre's ni fusionar-se amb ella, com intentava Gaudí. Un mecanisme, doncs, que permetia establir una tensió entre l'arquitectura, la gran paret de pedra que s'eleva al seu costat, i les vistes al paisatge. I, un mecanisme i una situació semblants a la del santuari de Delfos, al que, com a Montserrat i com a tants d'altres santuaris, s'hi accedeix a través d'una via processional ascendent. Ja hem fet referència a com Puig va decidir evitar la ubicació de la gran escala que Villar, Sagnier i Pericas proposaven al peu de la nova façana del monestir. El motiu d'aquesta decisió va ser, sense cap mena de dubte, la consolidació del recorregut processional d'accés que és tan important en el ritual d'aproximació i d'accés al monestir-santuari, ja que allargant el camí d'accés s'aconseguia establir una seqüència de punts vista projectats, controlats, que preparaven anímicament al visitant alhora que dilataven en el temps del peregrinatge i enriqueïen l'experiència de l'aproximació. El recorregut era, doncs, objecte de projecte, tant en l'espai com en el temps; tal i com Choisy ja havia fet evident a través de l'exemple de l'Acropolis d'Atenes. Un mecanisme que Puig va utilitzar en el seu projecte montserratí, com també ho demostra la estudiada seqüència de vistes que va preparar acompanyant el projecte.¹⁶ En aquestes es mostra la seqüència ascendent al monestir a través del camí d'accés –que en l'últim tram transcorre paral·lela al traçat del cremallera– fins a l'entrada situada davant la nova façana del monestir. D'acord amb aquesta seqüència, després de veure el santuari des del darrera en contra picat des de sota, es passaria pel seu costat tot resseguint el mur perimetral del recinte sagrat –on, com en els santuaris clàssics, s'hi instal·laven garatges i altres serveis profans– fins a l'altre extrem del recinte del santuari, on, contra la muntanya, estava situada la porta d'accés, just davant de la font del portal. Una aproximació, doncs, que havia de realitzar-se sota el pes dels grans edificis que

16. Vistes fotografiades conservades a l'Arxiu Fotogràfic de Montserrat.

Fig. 29. Les places del santuari-monestir abans de la intervenció de Puig i Cadafalch (Col·lecció García Fuentes).



Fig. 30. Postal de les places de Puig i Cadafalch; a dalt, la façana del garatge (Col·lecció García Fuentes).

A sota, el nou espai de les places i el canvi de traçat del mur de contenció del carrer d'ascens des de l'entrada al recinte sagrat (Col·lecció García Fuentes i Arxiu Fotogràfic de Montserrat).



formen el monestir-santuari i que es dirigia contra la muntanya. Fins que, en arribar a aquest punt el camí girava cent vuitanta graus, i un cop traspassat el portal, el peregrí o el visitant es trobava en un carrer ascendent situat entre dos edificis alts: a la dreta, les cel·les de “Nostra Senyora”, a l’esquerra, el nou edifici de cel·les projectat per Puig i Cadafalch aquells anys i mai construït; aquest un nou edifici s’havia de situar sobre la demolició parcial d’alguns edificis existents, de manera que la nova volumetria projectada per Puig havia de definir perfectament el volum d’entrada al santuari, ja que les seves dimensions l’haguessin situat com un edifici bessó al de “Nostra Senyora”, si bé amb una arquitectura diferent –i, com no, a mig camí entre la casa pairal i el palau- situat a una cota més elevada. Superat el pas *propileu* entre aquests dos edificis, i ja dintre del recinte sagrat, el recorregut continuava pel carrer d’ascens. I al final d’aquest s’obria una seqüència, novament ascendent i cuidadosament projectada per Puig, de tres gran places o plataformes. Les dues primeres seguint la mateixa alineació del carrer ascendent, i la tercera, girada respecte les dues anteriors, d’acord amb la alineació de la nova façana del monestir, els edificis monumentals de l’atri i l’església –d’acord amb l’*eix monumental*. Al costat esquerra, elevats sobre un mur de contenció, contra la muntanya, la corrua de petits edificis de cel·les existents s’iniciava al nou alberg projectat per Puig i avança va fins als edificis al monestir; fins als edificis que envoltaven els claustre –tant el gòtic com el nou claustre romànic. Al costat dret de les places, les plataformes s’abocava al paisatge, a la recerca de les vistes, incitant al peregrí i al visitant la contemplació. I al fons, situada culminant la perspectiva, la nova façana del monestir proposada per Puig (Solà-Morales, 1989:47); per sota de la qual el peregrí, ja preparat anímicament per la meditada seqüència d’espais i de punts de vista que havia travessat, es dirigia a l’església i al cambril, que tenia la missió d’allargar encara més el recorregut i de fer-lo culminar en una apoteosi wagneriana –d’aquest tema ja ens hem ocupat.

La solució de les places és intel·ligent. Es tracta de tres plataformes unides per escales, una solució semblant a la de Montjuïc, que “tiene claras reminiscencias clásicas, y es una solución muy divulgada de cara a la colocación de un gran monumento en lo alto de una pendiente.” (Solà-Morales, 1989:61). Però a Montserrat aquestes places no són simples plataformes, sinó autèntics edificis que s’il·luminaven i ventilaven a través de la seva façana lateral i d’un patis interiors oberts sobre les places. D’aquesta manera, Puig resolva el greu problema d’edificis i d’espais que necessitava el monestir. Així, aprofitant el desnivell on se situaven les places –que no eren més que la coberta dels nous edificis- va situar-hi a sota el programa d’espais i serveis públics i d’instal·lacions als quals s’accedia des de la cota de les places, és a dir, des de l’interior del recinte del santuari: el restaurant -amplíssim i separat en dos categories- magatzems, cuines i safareigs. Aquest programa s’articulava en una planta en les dos primeres places, construïdes entre 1926 i 1928, i en dues en la tercera plaça, construïda el 1928, aprofitat que era la que estava situada a una cota més alta, just al peu de la nova façana proposada per Puig. Les plantes baixa de tots tres edificis estaven connectades i s’utilitzaven com a garatge, ja que cada vegada eren més els peregrins i visitants que pujaven a Montserrat conduint el seu automòbil. Per aquest motiu, Puig i Cadafalch va projectar una estructura de grans jàsseres Vierendeel d’acer d’una planta d’altura recolzades d’un costat a les terres i a les roques que formaven la paret del desnivell, i de l’altra, al mur de façana de les places. D’aquestes jàsseres es va penjar els forjats amb tirants, alliberant

Fig. 32. Imatges de les noves places ocupades per rituals religiosos i per activitats culturals publicades al "Butlletí del Santuari", 1935; una imatge molt diferent de les antigues activitats de mercat, ara contingudes en l'espai de cel·les, situat per sobre del mur de contenció que delimitava les noves places (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 31. Fotografies de grup a les escales de les noves places projectades per Puig (Arxiu fotogràfic de Montserrat i "Butlletí del Santuari" de 1935).

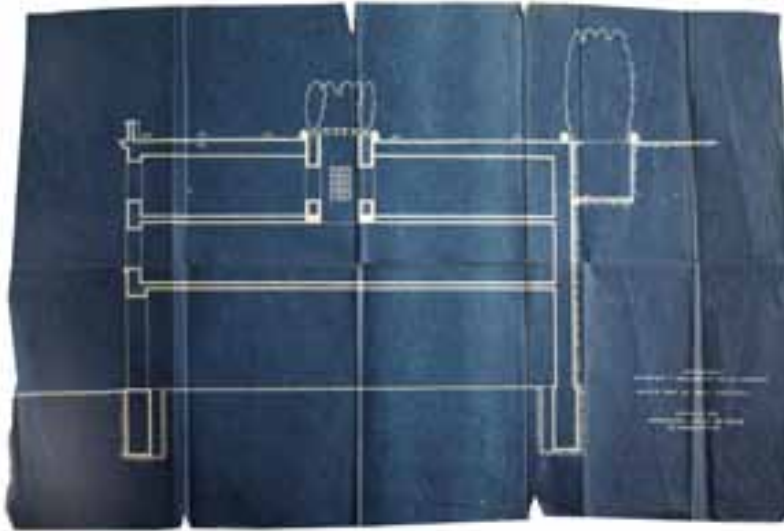


Fig. 33. Secció transversal a través del pati central de les noves places. A la dreta, la contenció de terrenys a la cota de l'església; a l'esquerra, el mur de façana del recinte i, a una cota inferior, el camí d'aproximació al portal d'accés del recinte sagrat, 1928 (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, PIC-1928-003).



Fig. 34. Algunes imatges dels nous i massius- restaurants publicades al "Butlletí del Santuari" quan es van acabar les obres. Ens mostren espais rabiosament moderns, seriats, i amb una agosarada estructura metàl·lica vista; talment que recorda els interiors industrialitzats dels vaixells, per exemple.

Al pis superior -el de la biga Vierendeel- se situava el restaurant més luxós; i al nivell inferior, en canvi, el més popular; 1930 (Col·lecció Garcia Fuentes).





Fig. 35. A sota, les obres de construcció (Arxiu fotogràfic de Montserrat). A dalt, les places acabades; i al costat, la inauguració de les places en el "Butlletí del Santuari" núm. 37, 1930 (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 36. Anunci del fabricant del paviments del nou restaurant a la revista "AC" número 1, 1931.



així la planta baixa per als vehicles –al cap i a la fi, el millor en un aparcament és no tenir pilars- i generant uns espais interiors sorprenents que deixaven l'estructura metàl·lica de tirants vista. Uns espais que, per cert, semblen inspirats en l'arquitectura americana contemporània de gratacels i grans magatzems. En definitiva, un edifici, si és que el podem anomenar així, contemporani, modern, que no té res a veure amb l'arquitectura romànica del claustre, ni amb l'aire de “College” universitari de la biblioteca, ni amb l'estil de l'arquitectura exterior que en aquell mateix moment Puig projectava per al mateix conjunt; per al mateix Montserrat. Tan contemporani que, en les fotos que ens han arribat, com per exemple les del dia de la seva benedicció, sembla estranya la presència del P. Marcet en aquell espai insòlitàment modern per a Montserrat; i és que l'espai interior del restaurant, tant per la seva arquitectura i decoració, com per les seves dimensions, evocava més els interiors d'un vaixell que els d'un restaurant monàstic. En canvi, la imatge exterior d'aquests edificis era ben diferent, per que, tal i com feia constar, sorprès, el reporter del “The National Geographic Magazine” quan va visitar el monestir l'any 1933 i sota el subtítol “About it all the air of antiquity”, afirmava que “most of the present buildings are comparatively new”, però tot i així,

“so faithfully have the monks followed the lines of the older parts of the Monastery in making additions that even the new garage, for modern pilgrims who come by motor, has an age-old air of permanence.” (Long, 1933: 125)

És interessant també notar la manera en que van ser tractats exteriorment els patis d'il·luminació i de ventilació que feien viable l'ús d'aquests edificis. El problema arquitectònic era important: uns patis la visió dels quals no era desitjable s'obrien a unes places que havien de ser el centre públic del recinte del monasteri-santuari. D'aquesta manera, l'escala domèstica i la de serveis entrava en conflicte amb la monumental que havia de tenir l'espai exterior. Per aquest motiu, Puig va decidir rematar els patis exteriorment amb una barana-banc de pedra perimetral i uns xiprers que resseguien el seu límit creant la il·lusió de ser grans arbustos tallats geomètricament. Així, els grans volums d'arbustos estructuraven l'ampli espai obert; però, en realitat, el seu interior estava buit i permetia la ventilació del pati. Aquest fet ens desvela també un canvi important en l'ús dels espais públics del santuari que va introduir Puig i Cadafalch: amb el seu projecte, la barreja entre els usos de mercat, els de processons, i d'altres que tenien lloc a l'antiga plaça, per exemple, al voltant de l'estàtua de la Immaculada –suprimida per Puig durant les obres de les places degut a la seva molesta situació- va ser reordenada tot separant els no religiosos al nivell superior d'accés als edificis de cel·les, i reservant les places per als esdeveniments i representacions públiques, institucionals i religioses –quelcom que es fa ben evident al reportatge fotogràfic de “The National Geographic” de l'any 1933. Un canvi també evidenciat per la redefinició del mur de contenció que separava aquests nivells, que va ser rectificat hàbilment en els seus extrems per reconduir el camí ascendent d'accés i evitar la seva relació contra l'edifici de “Sant Josep” projectat per Villar. Redirigint el mur, Puig aconseguia reconduir el recorregut tot esquivant el tester de l'edifici d'en Villar, i alhora orientava el recorregut cap al moviment ascendent i de rotació cap al paisatge que definien les noves places i que culminaven a la façana del monestir-santuari. D'aquesta manera, Puig i Cadafalch va aconseguir que les tres places, a més d'ésser un element important en el recorregut

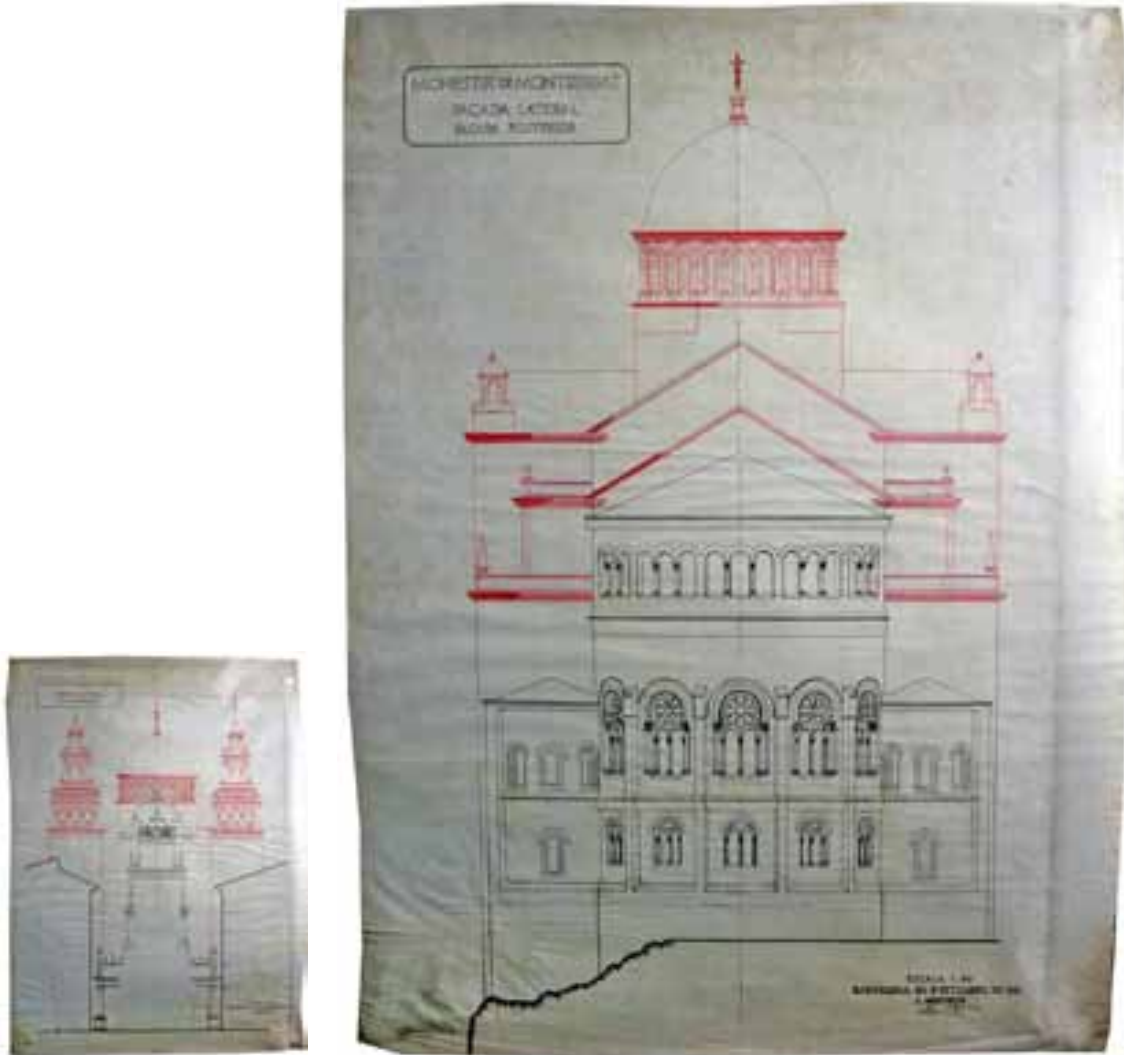


Fig. 37. Façana principal -a l'esquerra- i posterior -a la dreta- de l'església segons el projecte de reforma general de Puig; en vermell, la seva proposta, i en negre l'existent; 1931 (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, PiC-1931-002-003).



Fig. 38. Fotografia de detall de la maqueta general del projecte (Arxiu fotogràfic de Montserrat).



Fig. 39. Dibuix de la proposta de Puig i Cadafalch per al nou tron de la Mare de Déu de Montserrat, inspirat en els trons romànics, que sovint col·locaven les talles de fusta -evidentment sense vestits- a sobre d'una columna amb capitell romànic (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, PiC-19XX-014).

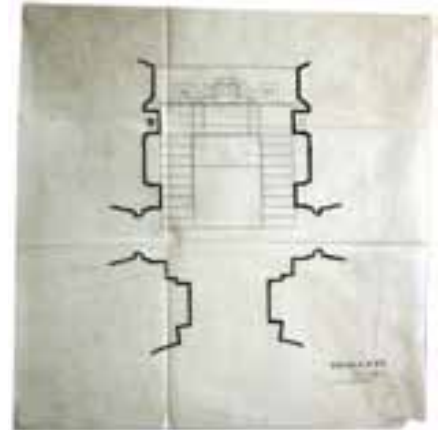


Fig. 40. A l'esquerra, la Mare de Déu de Montserrat amb vestits, tal i com es publicava "The National Geographic Magazine" l'any 1933 i com es coneixia la imatge fins llavors; i, a la dreta, una postal de la mateixa "sense vestits" (Col·lecció Garcia Fuentes).

d'accés i de servir com a grans miradors al paisatge, també esdevinguessin l'escenari de processons, ofrenes, concentracions i fins i tot fotografies personals que tenien el monestir-santuari com a teló de fons. En definitiva, l'estructura de tres places projectades per Puig va servir per a recuperar l'espai públic del santuari per als rituals sagrats –tant pels religiosos com pels nacionals.

Però en el seu pla general, Puig i Cadafalch encara va preveure dues actuacions més de gran importància. Una d'exterior i l'altra d'interior. La primera, consistia en la culminació de tot el projecte de reforma exterior del santuari amb la reforma exterior de l'església, que s'havia de transformar totalment amb l'afegit de dues torres bessones d'estructura idèntica a les previstes per a la façana del monestir, però de més alçada i situades als laterals de la façana de l'església construïda per Villar l'any 1901 –que d'aquesta manera s'integrava amb petites modificacions en el nou projecte global. Però aquestes noves torres també articulaven exteriorment la trobada entre el volum de l'església i el de l'atri; així com la reforma de les cobertes de l'església. Aquestes, projectades sobre la base de la proposta inicial de 1920 a la que ja ens hem referit, s'havien de refer completament amb una nova estructura en dos nivells, el primer dels quals havia d'estar format per una àmplia galeria –de “casa pairal”?- que tenia l'objectiu de permetre l'obertura dels òculs de l'església, i que havia de culminar amb la construcció de la cúpula que Montserrat mai va tenir. Una cúpula¹⁷ que sembla indecisa entre el clàssic i el model bizantí, oriental; però que, juntament amb les noves cobertes integrava i articulava exteriorment el volums dels absis del cambril amb la resta de volumetries del santuari. I, alhora, també permetia que exteriorment es pogués reconèixer el transsepte de l'església. Però aquestes importants reformes no feien perdre la presència exterior de les grans cobertes a dues aigües, sempre tan presents en la imatge de la “casa pairal de tots els catalans”. Perquè, tot i l'aparent riquesa abarrocada de la proposta de Puig, el projecte general resultava auster, especialment per als seus contemporanis, que, com el redactor del “The National Geography Magazine”, afirmaven que “there is no embellishment anywhere except on the chapel, with its rounded apse” (Long, 1933: 125-128).

La reforma exterior de les cobertes de l'església proposada per Puig i Cadafalch no afectava al seu interior més enllà d'augmentar la llum natural que hi entrava a través dels òculs i de la nova cúpula. Un augment que, gràcies a la dimensió i situació de les obertures recuperades dintre de la nau de l'església, en cap cas hagués malmès l'espectacle i el calculat mecanisme de seducció que oferia el cambril. Així es fa palès també, per exemple, en la proposta de Puig per al nou tron de la Mare de Déu; un projecte que la comunitat de monjos considerava necessari per aturar el desgast que patia el dispositiu mòbil projectat per Villar a causa de l'augment exponencial de visitants i peregrins. Per aquest motiu, es va considerar que la construcció d'unes escales d'obra –i per tant no mòbils- i més resistents, juntament amb un nou tron, ajudarien a protegir la imatge i a ordenar la corrua de visitants d'una manera més sistemàtica. Per aquest motiu, i com reflecteixen els croquis inicials i el dibuix a llapis que es conserven a l'Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, Puig va proposar la construcció d'unes escales decorades amb una baranes romàniques; sobre les que havia de situar-se el nou tron, que

17. La cúpula necessitava d'uns grans arcs de formigó que servissin per descarregar el seu pes, ja que l'estructura de les voltes de les naus no podia assegurar la seva resistència davant l'important increment de càrregues que representava, ja que les voltes de la nau central van ser reconstruïdes ràpida i pobrament després de la destrucció napoleònica.

l'arquitecte va proposar situar a sobre d'una columna romànica ricament decorada –i suportada sobre una base de pedra o altar, segons el croquis. Sobre aquests, havia de situar-se la imatge de la Verge, l'esquena de la qual quedava protegida per una mena de pala romànica que semblava voler establir una relació llunyana amb les formes de la boca del cambril d'en Villar; gairebé com si fos una versió romanitzada d'aquesta. Així, si ens fixem en els plànols, i especialment en la vista a llapis que Puig va dibuixar, la Mare de Déu havia de conservar el seu paper central en l'escenari definit per la boca del cambril projectat de Villar. Les motllures de la boca del cambril, és a dir, la nau central de l'església i la capella major, es representaven al dibuix com una ombra fosca; mentre que la imatge, i sobretot el fons de l'obertura, és a dir, l'espai interior del cambril, posseeixen una il·luminació molt més clara i intensa –la pròpia de la representació. Però segurament el més destacable del tron proposat per Puig és el fet que va ser la primera vegada en que es va dibuixar la proposta de mostrar la imatge tal i com era, sense vestits ni afegits. Una idea que, encara que encaixi perfectament amb el pensament positivista de Puig, no era del tot nova, ja que havia sigut llançada per primera vegada per Collell; tot i així, però, encara passarien uns quants anys fins que aquesta proposta es pogués fer realitat (Laplana, 1995).

UNA ARQUITECTURA AMB LA QUE CONSTRUIR EL MONTSERRAT MODERN

El projecte general de Puig i Cadafalch va ser difós per primera vegada l'any 1928 (Altès, 1992: 222) a través d'un petit fulletó de doble pàgina il·lustrat amb el gran alçat general d'en Puig, i amb dues imatges més. Un fulletó que en la seva portada tan sols estava il·lustrat amb una imatge, una vista general del santuari; per ser més precisos, una perspectiva lateral –quasi un alçat lateral, com no podia ser d'altra manera- on el projecte –il·luminat per la llum del sol- es retallava sobre el fons de pedra de la muntanya i quedava emmarcat per una vegetació situada en primer pla, a contrallum, negra. En definitiva, una representació que semblava voler evocar les representacions idealitzades dels antics santuaris clàssics, on l'arquitectura d'aquests estableix un diàleg estret amb la virginal i sagrada natura on se situava. Però que també posa en evidència una qüestió important del projecte d'en Puig que encara no estava solucionada. Si ens fixem bé en la imatge, ràpidament ens adonarem de l'element que revela la debilitat del projecte. Es tracta d'un petit i esvelt arbre situat en el primer pla del marc vegetal, negre, que no té altra funció que la de tapar el claustre gòtic. Perquè, en efecte, la incorporació d'aquestes pedres gòtiques en la nova ordenació general encara era una qüestió pendent de solució en la proposta de Puig, i sobre la que l'arquitecte, amb tota probabilitat, deuria continuar treballant –ja ens hem referit les múltiples proves i canvis que realitzava als projectes constantment, molts durant la seva construcció. Un problema que també es fa evident en les fotografies d'una enorme maqueta que es deuria haver preparat en aquells anys, segurament un parell d'anys més tard, el 1930, en la que només es van modelar les places, el recorregut processional d'accés, la nova façana, l'atri i l'església, contra un fons pintat que representava la singular muntanya; sense cap representació, ni tan sols esquemàtica, ni dels edificis de cel·les ni de l'ala del claustre gòtic.

Aquell any, el 1930, el mes de gener Primo de Rivera es veure obligat a dimitir. I les circumstàncies polítiques van canviar; de manera que malgrat els temors inicials i l'anticlericalisme cada cop més aguditzat, els presidents de la Generalitat de Catalunya, primer Macià i després



MONTSERRAT

PROJECTE DE RECONSTRUCCIÓ GENERAL DEL SANTUARI

En esguardar d'aprop el nostre Santuari, dues impressions culpeisen el turista que per primera vegada visita la santa Muntanya: la massa important dels edificis i un no sap què de cosa irregular, imperfecta, macabada.

De la carretera estant, ho contemplant amb admiració aquella mole colossal de pedra picada, la Basílica i el Monestir: li ha estat difícil, però, de precisar què era l'Església i què el Convent; car la primera, externament, sap així no té de Basílica i, llevat de l'absis, en res no es diferencia d'un edifici comú. Més tard, davant dels arcs que rex no sostenen i de la rocosa paret tota clavellada de petites finestres minúscules, no ha sabut ben bé determinar si es tractava d'un edifici en construcció o en ruïnes. La presència d'una ala de claustre gòtic enmig de construccions irregulars i modernes, ha acabat de desorientar el pelegrí intel·ligent que preveu la dificultat d'entrar d'aquest petit laberint sense un guia expert, ben versat en la història del Santuari.

Per tenir la explicació tal que ens girem d'esquena a tots aquests edificis, i que esguardem amb ull atent la nostra Muntanya. En el primer replà de roca que veiem d'una quants metres quadrats, deturem-nos, posem-hi, amb la imaginació, una capelleta, fem-hi passar un cercle de cables, partim de la rocosa paret fangosa i de l'espaldat precipit, i tindrem una imatge exacta del que era el nostre Santuari i el seu emplaçament cap als voltants de l'any Mil. Cal tenir ben present que no es construï el temple de Santa Maria en l'indret actual perquè seria una explanada convenient, sinó que s'ens féu l'explanada adient per tal de construir-hi el temple i tota la resta.

Cal tot aquest volubus d'imaginació per reconstruir ara, el plaol topogràfic d'aquest sant lloc tal com era en el temps primitiu. L'espai edificable era insignificant, i per

Fig. 42. Fulletó publicat el 1928 per a difondre el projecte de Puig i Cadafalch amb l'objectiu de recaptar fons per a la seva construcció. En ell, s'hi fa una breu història constructiva de Montserrat; afirmant que des de la destrucció dels francesos no s'hi ha fet "cap millora important" fins aquest dia (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, PiC-1928-001).



Fig. 43. A dalt, diferents imatges del concurs "Montserrat vist pels artistes catalans", del que també es van editar algunes postals turístiques i vistes estereoscòpiques; com aquesta, 1931 (Laplana, 1999: 51-52, i Col·lecció Garcia Fuentes).

A baix, una mostra de les pintures presentades al concurs, de temes "paisatge montserratí", "Montserrat real o històric" i "Montserrat llegendari", de límits difusos (Laplana, 1999:54-55; Laplana, 2001:37).



Companys, van visitar el monestir repetides vegades i van mostrar la seva estima per Montserrat (Massot, 1979:127-129). Fets que degueren tranquil·litzar la comunitat després d'haver patit tantes tensions, malsons i acusaments de separatisme, entre d'altres, durant els anys de la dictadura (Massot, 1979:112-127). Així doncs, just després de la dimissió del dictador les pàgines del "Butlletí del Santuari" van iniciar "una campanya de sensibilització popular del projecte, possiblement amb vista a les festes jubilaris de 1931" (Altés, 1992: 222) que tenien l'objectiu de commemorar el novè centenari de la fundació del monestir per l'abat Oliva i del cinquantenari de les importants festes del 1881; és a dir, de la coronació de la Verge com a Patrona de Catalunya. Una vegada més, unes festes populars; que van tenir novament un gran ressò cívic i religiós, aconseguint la declaració de jubilaris (Franquesa, 1975:305-317; Massot, 1979:129-131) però que, especialment, van tenir també un clar ressò cultural, ja que la voluntat de l'abat Marcet d'impulsar la cultura i la vida intel·lectual de la comunitat es va concretar en l'edició, aquell mateix any, d'obres importants a càrrec de monjos montserratins, com per exemple la "Història de Montserrat" del P. Albareda,¹⁸ o dels seus estudis sobre la fundació del monestir per l'abat Oliva –insistirem més endavant en aquest aspecte concret- entre d'altres publicacions. Obres claus en la construcció de la història de Montserrat.

Tot i així, de tots els actes que es van organitzar en aquella ocasió ens interessa remarcar especialment la convocatòria del concurs "Montserrat vist pels artistes catalans", inspirat en el concurs "Barcelona vista pels artistes catalans" convocat l'any anterior a la capital (Laplana, 1999:53) i d'acord amb els ideals de Marcet de generar aproximacions culturals al voltant de la muntanya, del santuari, del monestir i de la seva història. Tant la convocatòria d'aquest concurs de pintura, com les publicacions i altres empreses culturals (Massot, 1979: 81-102) encara que segurament decidides d'una manera més aviat inconscient o intuïtiva que perfectament traçades, responen a una estratègia encaminada a consolidar un Montserrat centre de cultura i d'erudició al costat del Montserrat més popular de les peregrinacions i les excursions. Enriquant així l'imaginari cultural i social al voltant del monestir i, sobretot, de la muntanya, però també reinventant la seva història. En aquest sentit, és interessant notar les tres categories principals del concurs: paisatge montserratí, Montserrat real o històric, i Montserrat llegendari; totes tres encaminades clarament a reblar una vegada més la relació entre monestir, santuari i muntanya; aquest cop a través de la reinterpretació pictòrica de la visió de la muntanya i de les històries i les llegendes lligades a Montserrat, perquè tal i com especificaven les bases del concurs, les obres premiades havien de passar a formar part de la pinacoteca del monestir, contribuint així a la construcció del Montserrat modern. En aquest sentit és convenient recordar que aquestes iniciatives pictòriques, de la mateixa manera que aquelles relacionades amb el panorama, els miradors o els monuments aixecats a la muntanya, estan directament relacionades amb la teoria d'Alain Roger (1997: 21-30) i la seva manera d'entendre la pintura com el gran constructor i divulgador de mirades –i valors- sobre el paisatge.

Però, en qualsevol cas, el resultat final del concurs, i malgrat el previsible conservadorisme dels premis atorgats, es va entendre com un èxit "esclatant" que va desencadenar la convocatòria d'altres concursos semblants, com per exemple "Montserrat vist pels excursionistes catalans" o "Montserrat

18. El P. Albareda va ser un dels principals promotors d'aquestes festes (Massot, 1979:130).



vist pels pessebristes catalans” (Laplana, 1999:55) que òbviamment perseguïen objectius similars: en definitiva, construir una memòria idealitzada, que mai va existir; o el que és mateix, construir una història idealitzada des del les necessitats del present i d’acord amb les ambicions del futur.

Exactament el mateix objectiu que perseguia Puig i Cadafalch amb els seus projectes montserratins: construir el Montserrat modern, la seva memòria, i també la seva història, que era interpretada des dels interessos del present per donar resposta a les ambicions del seu futur. Per què els projectes montserratins de Puig no s’han d’entendre, com s’acostuma a fer, simplement des de la seva monumentalitat (Solà-Morales, 1989:51; Altès, 1992; Laplana, 2001) o des de la relació d’aquesta amb el classicisme i l’imperialisme polític –i moral- contemporani (Solà-Morales, 1989:51). Sinó que tots ells s’han d’entendre com una resposta conjunta, meditada i molt calculada a un sol repte: el d’aconseguir reorganitzar l’arquitectura dels espais de Montserrat d’acord a una idealització de la seva història que era fruit del que Montserrat representava en aquell moment històric.

Perquè, com es desprèn de l’anàlisi dels projectes que hem realitzat, i dels comentaris citats, Puig i Cadafalch cercava construir el nou Montserrat a base de la juxtaposició de diferents espais que construïen cadascun d’ells un temps diferent, i que junts, construïen la història triomfal del Montserrat modern. Un Montserrat que era un monestir, un palau i un santuari clàssic, però també una muntanya. I d’aquesta manera, recorrent els diferents espais projectats per Puig a Montserrat, qualsevol visitant recorreria la història mateixa de Montserrat, arribant a experimentar a través d’aquest seqüència d’espais -i d’estils que s’hi associaven- la densitat del temps, tant el llegendari com l’històric que s’acumula en ells; des del romànic idealitzat com a origen i ànima de Catalunya, al gòtic de l’església i del claustre gòtic, i a l’exterior monumental abarrocat i classicista que havia de relligar i de donar unitat exterior al conjunt exterior, passant pel gust modern del restaurant i del garatge, a l’ambient cultural exquisit de la biblioteca fins als interior de palau del cambril. I, encara, fins als temps geològics de la mateixa muntanya, que podia sentir-se en el recorregut d’ascensió i aproximació al recinte sagrat, en l’íntima relació entre l’arquitectura al claustre romànic, en la constància de la muntanya com a teló de fons –també als seus plànols i dibuixos- o visitant el museu de prehistòria.



Fig. 44. Les diferents arquitectures proposades per Puig per a la construcció del Montserrat modern, al costat de les ja existents; i dintre de la nova imatge exterior del conjunt proposada per l'arquitecte.

Fig. 45. Portada i coberta de la "Història de Montserrat" i de "L'abat Oliva. Fundador de Montserrat" d'Anselm Albareda, les dues aportacions més importants d'aquests anys, 1931 (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 46. Dos caricatures del concurs de pintura de la premsa popular contemporània; en espeical la de dalt, és reveladora de la importància que aquest va tenir, juntament amb l'arquitectura de Puig i amb les obres històriques dels monjos, en la construcció del Montserrat modern, 1931 (Laplana, 1999: 52-53).

En definitiva, temps condensat, construït juntament amb la identitat i la memòria del Montserrat modern. Perquè la identitat, el temps i la memòria no són més que unes narracions que quan s'associen a unes pedres aconseguen fixar-se, perdurar i transmetre's (Halbwachs, 1968; Nora, 1980). Així, com si d'una gran rèplica es tractés, en alguna manera ressonant del "Poble Espanyol" –el qual, per cert, també va ser construït aquells anys i també va ser ideat per en Puig- o, com si fos una gran escenografia; o, encara millor, com si fos un gran edifici de panorames o un gran diorama, com els que s'instal·laven en els parcs d'atraccions contemporanis i que també havien servit de manera important per a la construcció i la divulgació del Montserrat modern, els projectes de Puig i Cadafalch reconstruïen la història d'un Montserrat idealitzat al que encara podien afegir-se nous espais, noves arquitectures, i nous temps; que, de manera íntimament lligada a la història de Catalunya i al seu futur, estarien en constant construcció fins que "la muntanya santa, silenciosa, / s'enfonsarà en el mar un / altre cop, / i nostra Moreneta gloriosa / com un sol se n'anirà al cel / amb tots els catalans que tingui prop" (Maragall, 1890).

Finalment, doncs, es va aconseguir precisar un model arquitectònic amb el que construir el Montserrat modern. Un projecte, però, que mai no es va arribar a fer realitat; primer la II República, i més tard -i definitivament- la Guerra Civil van aturar el seu desenvolupament mentre s'estava construint la fonamentació de la nova façana -to just després de la finalització de les noves places.

“La muntanya màgica”

XV

“La muntanya màgica”

“I va pujar un cop més a la muntanya. Va tornar a la “pàtria”... ja sap que després l’anomenen “pàtria”, els que han viscut aquí dalt. [...] -Ell ho anomenava la pàtria? Això és realment una mica sentimental, com ha dit vostè.”

Thomas Mann, *La muntanya màgica* (1924-1992:237)

Encara que el procés de construcció del Montserrat modern que ens ocupa va ser extremament singular, no va ser ni molt menys un fet aïllat en el context europeu contemporani. Per aquest motiu, doncs, en aquest capítol situarem alguns dels temes montserratins que ens han ocupat fins ara en paral·lel a “La muntanya màgica” de Thomas Mann, una obra que sintetitza i que culmina de manera única tota una època de la història d’Europa -la mateixa de la que ens hem ocupat en els capítols precedents pel cas concret de Montserrat a Catalunya i Espanya. Perquè, en efecte, la comparació no és banal, i també l’utilitzarem per aprofundir en la construcció simbòlica montserratina dels anys vint i trenta del segle XX, així com durant la Guerra Civil Espanyola -que marca el punt d’inflexió més important en el procés montserratí que aquí ens ocupa.

Una digressió, doncs, que també utilitzarem -d’una manera no exhaustiva- per situar en un context europeu més ampli la discussió al voltant de la interpretació arquitectònica de la muntanya; una qüestió de la que ja ens hem ocupat en els capítols precedents pel que fa al cas de Montserrat -i que ara també ampliarem.

IDENTITAT, PAISATGE I TEMPS

L’any 1924 Thomas Mann va publicar “La muntanya màgica”. Sens dubte, una de les obres més importants de la història de la literatura; i una obra que representa, o millor, que sintetitza i culmina la cultura alemanya que s’inicia amb el romanticisme alemany. Per que, en efecte, la novel·la que li va obrir les portes del Nobel a Thomas Mann no és només una gran història, sinó també, i com totes les

grans obres de la cultura, una síntesis on s'hi veu reflectida tota una època.

Per aquest motiu és útil realitzar algunes referències a ella, per que la construcció del paisatge català del tombant de segle que estem estudiant, de la que Montserrat i la seva construcció arquitectònica en forma part, no és quelcom únic i singular de Catalunya, sinó un procés que té les seves ressonàncies en un context europeu ampli. No és estrany doncs, que moltes de les inquietuds que són constants, gairebé obsessives, al llarg de “La muntanya màgica” siguin les mateixes que ens ocupen en parlar de la muntanya Montserrat. I no és casual que en ambdós casos aquests grans temes que es tracten siguin múltiples. Però, tot i així, entre les múltiples aproximacions que ofereix la novel·la de Mann –sempre inesgotable– destacarem tres aspectes principals que també són centrals en la nostra recerca montserratina: la construcció d'una identitat –o, en altres paraules, la recerca d'un mateix; la capacitat del paisatge per a provocar la introspecció d'aquell que el contempla; i, per últim, la reflexió al voltant del temps, de la seva percepció i de la seva relació amb l'espai. Tres reflexions centrals de l'obra de Mann que el situen, tan a ell com a la seva novel·la, com la culminació d'una cultura alemanya de clara voluntat universal que s'inicia amb el romanticisme; i que, com la novel·la presagia, va acabar, si més no en bona part, amb la guerra.

En efecte, la història de la “La muntanya màgica” és la història del jove enginyer Hans Castorp i de la seva recerca d'ell mateix, de la recerca de la seva identitat. Una recerca que no és solitària, sinó que el jove la realitza en companyia de la comunitat dels pacients i del personal del sanatori, la “pàtria”; i, en especial, en companyia dels erudits Settembrini i Naptha, que representen posicions pràcticament enfrontades, però que contribuiran amb importants elements de reflexió a la recerca identitària del protagonista. Una recerca on es barregen reflexions elaborades, i que són exposades fonamentalment pels dos erudits, amb moments d'introspecció propiciats per la contemplació solitària del singular paisatge alpí on s'emplaça el sanatori. Són molts els moments en els que el jove Hans “governa” els seus assumptes contemplant el paisatge, immers en la muntanya, en la neu, i alhora absorbt en ell mateix, en una profunda introspecció propiciada pels “efectes del paisatge d'hivern”; uns efectes que arriben a ser més forts que els consols (Mann, 1924-1992:468). El paral·lisme d'aquests moments amb l'experiència de Humboldt a Montserrat no necessita comentaris. I, encara, fins i tot semblen ressonar les paraules del viatger alemany en algunes de les descripcions arquitectòniques en les que Mann detalla l'ascens al sanatori a través d'un camí en el que “es destapaven unes magnífiques perspectives del món dels cims alpins, [que] com grans torres sagrades i fantasmagòriques, s'hi apropaven i anaven penetrant-hi, i la contemplació respectuosa les tornava a perdre en els revolts de la sendera” (Mann, 1924-1992:15). Amb aquest comentaris no pretenem establir cap relació directa entre l'obra de Mann i Humboldt, i encara menys amb Montserrat, però sí subratllar que aquests paral·lismes evidencien que en aquest mateix moment històric, la valoració del paisatge i de la natura que aquests casos representen va ser una preocupació central en la cultura europea del segle XIX i de principis del XX. I, especialment, que van ser uns temes centrals i recurrents en les reflexions dels nacionalismes contemporanis; perquè, en definitiva, aquesta construcció cultural del paisatge, com la valoració que s'en deriva, està estretament lligada a les identitats nacionals i a les construccions nacionals que recorren Europa al llarg del segle XIX i dels primers anys del segle XX. (Nogué, 1991)



Fig. 1. Postal del Sanatori de San Joan de Déu de Manresa, de Rodríguez Arias; nens prenent el sol al solàrium, amb Montserrat al fons (Col·lecció Garcia Fuentes).

En aquest mateix període, encara, i també pel nacionalisme, va ser central la reflexió al voltant del temps –el tercer aspecte de “La muntanya màgica” en el que insistirem. Una reflexió que és probablement la inquietud de fons més present, difosa i constant a les pàgines de la novel·la de Mann. Així, trobem repetides idees relacionades amb el temps, amb la seva percepció, amb la seva narració, i amb la seva construcció a través de la seva relació amb l’espai. Una preocupació que podríem situar en paral·lel a la necessitat de construir una història per a Montserrat; i, molt especialment per al nostre interès, amb la necessitat de construir uns edificis, o uns espais, que fossin capaços de construir físicament, arquitectònicament, aquesta història, aquesta narració, encara que aquesta fos només una il·lusió perceptiva –recordem el projecte de Puig i Cadafalch. Perquè, com explica Mann (1924-1992:607) ja “els doctors de l’edat mitjana afirmaven que els temps era un il·lusió”. Per a l’escriptor, doncs, el temps és tan sols una sensació, una vivència que, això sí, està “tan estretament unida amb la sensació de viure que no es pot apagar l’una sense que l’altra també sofreixi un lamentable perjudici” (Mann, 1924-1992:131). I d’aquesta manera, l’experiència de viure s’entén sempre vinculada a l’experiència del temps, tal i com es fa evident al llarg de tota la novel·la. Una experiència del temps que sovint també es fa extensiva a la contemplació individual, íntima, del paisatge; com es fa palès en la durada relativa i canviant de les estones –o potser moments?- en que el jove Castorp “governa” els seus pensaments absort enmig del paisatge, de vegades durant un temps llarg i indefinit; i d’altres, només per un temps curt però també de duració incerta. De fet, la mateixa novel·la està estructurada al voltant dels set anys que el jove enginyer passa al sanatori a dalt de la muntanya, però la distribució d’aquest temps en les pàgines del llibre no és proporcional, sinó que està deliberadament projectada per Mann –quelcom que ja ha sigut abastament estudiant per la crítica literària.

El que ens interessa, però, és insistir en la relació que Mann estableix entre experiència, temps i paisatge; una relació que es fa evident en multitud de passatges de la novel·la. Com per exemple, quan Mann afirma que “sabem prou que intercalar costums diversos i nous és l’únic mitjà de mantenir la nostra vida, de refrescar el nostre sentit del temps” (1924-1992:131). Una estreta vinculació entre existència i temps que, com no podia ser de cap altra manera tractant-se de Mann, havia de tenir també ressonàncies divines en relació al pensament occidental, per que, en efecte, per als que són “fill de l’Occident, del diví Occident” el temps és “sagrat per naturalesa i orígens” (Mann, 1924-1992:285); és l’existència mateixa. Encara hi ha, però, una darrera reflexió que convé subratllar sobre aquesta estreta relació directa que l’escriptor estableix entre espai i temps; entre l’experiència de l’espai i l’experiència del temps. Mann afirma que “el temps s’ofega en la monotonia immensa de l’espai, el moviment d’un punt a un altre ja no és cap moviment quan regna la uniformitat, i on el moviment deixa de ser moviment, no hi ha temps” (Mann, 1924-1992:607). Una estreta relació entre espai i temps que el porta a proclamar que a “on hi ha molt espai, hi ha molt temps.” Un fet que, una vegada més, és també un tret diferenciador d’Europa, on “tenim tan poc temps com espai té el nostre noble continent amb les seves delicades divisions.” I, per aquest motiu, “nosaltres [els europeus] estem obligats a administrar bé tant l’un com l’altre, a aprofitar-los” (Mann, 1924-1992:285).

Aquestes referències a “La muntanya màgica” ens permeten, doncs, reflexionar sobre la importància històrica que la recerca de la identitat, la seva relació amb la construcció cultural del

paisatge –i, en especial, de les muntanyes– així com la construcció del temps –històric– per mitjà de l'espai, van tenir durant el final del segle XIX i els primers anys del XX. Exactament les mateixes preocupacions que també van ser centrals al llarg del procés de construcció del Montserrat modern i que, com ja hem vist, van condicionar completament la definició de la seva arquitectura.

Hem fet referència a com la identitat i el caràcter del jove protagonista de “La Muntanya màgica”, Hans Castorp, va ser forjada a través de les seves dialèctiques trobades amb Settembrini i Naphta –humanista anticlerical el primer, i erudit jesuïta el segon– els quals s'enfrontaven en profundes discussions interminables que mai tenien cap conclusió final ni cap vencedor triomfant, però que, a través dels seus raonaments, i en una direcció o una altra, sempre exercien una influència en el pensament del jove Castorp.

Aquesta oposició dialèctica també va ser una constant al llarg de tot el procés de construcció del Montserrat modern. Això ja ho hem vist, per exemple, en l'interès que els romàntics alemanys van tenir en la singular muntanya, en les denúncies d'Almirall durant les festes 1880 i 1881, o en les tensions al voltant de la construcció del cremallera; sempre amb el transfons del caràcter sagrat o no de la muntanya. Una oposició que, si bé aparentment sembla concloure amb l'hegemonia de l'estret lligam que va construir l'Església catalana contemporània entre el catolicisme, el catalanisme i la singular muntanya (Massot, 1979; Laplana, 2001) és constant al llarg de tot el procés de construcció del Montserrat modern. Perquè Montserrat, la muntanya, durant tot el procés de construcció va continuar sent, malgrat els intents de l'Església Catalana i altres grups afins, un símbol més enllà de la seva interpretació religiosa.

Un fet que no és estrany si ens situem en la Barcelona i la Catalunya contemporànies, amb una llarga i àmplia tradició d'esquerra; des de la republicana fins a l'anarquista. De fet, en aquest aspecte la fama de Barcelona durant aquest anys va ser tan important que fins i tot apareix d'aquesta manera a “La muntanya màgica”, on Settembrini –l'erudit humanista filantrop– qualifica la ciutat de Barcelona (i aquest és l'únic moment en el que la capital catalana apareix en tota l'obra) com una “ciutat que pot fer gala de les seves importants relacions amb la idea del progrés polític” (Mann, 1924-1992:288). Fins al punt que, degut a aquest motiu, l'humanista italià precisa com Barcelona va ser la ciutat on es va celebrar la junta general d'aquell any de la “Lliga Internacional per a l'Organització del Progrés”, a la que Settembrini no va poder assistir per prohibició mèdica del doctor Behrens –el metge del sanatori. Aquesta misteriosa “Lliga Internacional” era –en les pàgines de novel·la– una agrupació mundial que tenia com a vocació “col·laborar activament en el progrés de la humanitat” i que per aquest motiu s'ocupava “de la fundació d'universitats, populars, de superar la lluita de classes a través de totes les millores socials aconsellables i, al capdavall, de suprimir les guerres amb l'evolució del dret internacional.” (Mann, 1924-1992:287) No és necessari insistir en el paral·lelisme de vocació entre aquesta lliga i el grup d'empresaris que –sota el lideratge de Víctor Balaguer– volien fer arribar el cremallera fins al cim de Montserrat, per “col·laborar activament en el progrés de la humanitat”.

I és que la tensió entre les diverses maneres d'entendre Montserrat, la muntanya, i la seva sacralitat o no, es podria arribar a il·lustrar amb una altra anècdota lligada a la novel·la de Mann,

l·ligada a l'acte d'homenatge a Thomas Mann celebrat a l'Ateneu de Barcelona l'any 1935 –just després de que li fos concedit el premi Nobel. A la crònica de l'acte, en el que es van realitzar diferents lectures i discursos, el redactor anònim de “La Vanguardia” (6/09/1935:7) va confondre el títol de la “La muntanya màgica” amb el de “La muntanya sagrada”. Una confusió que no va ser deguda a un problema de traducció, perquè la novel·la havia sigut traduïda al castellà per Mario Verdaguer –el nebot de Jacint- i publicada un any abans; pel que en aquell moment ja era coneguda en castellà com “La montaña màgica”. És complicat saber quina és l'explicació d'aquesta confusió; si va ser realment tal, un error sense importància, o si bé va ser quelcom conscient. Tampoc és aquest el tema que ens interessa, sinó simplement corroborar que la tensió entre les diferents maneres d'entendre la muntanya va ser una constant també durant almenys els primers quaranta anys del segle XX. Perquè si bé aquesta és una anècdota discutible, no ho són en absolut les referències montserratines d'aquest període que ara segueixen.

MONTSERRAT DURANT ELS ÚLTIMS ANYS VINT I ELS TRENTA DEL SEGLE XX

La novel·la “Retorn al sol” de Josep Maria Francès, subtitulada “novel·la de fantasia i de sàtira” i publicada durant els anys trenta¹, narra la història del món de “Subolesa”, una nova ciutat subterrània en la que s'han refugiat els catalans com a conseqüència dels efectes catastròfics de les bombes llançades en una gran guerra internacional que va tenir l'efecte de “despoblar el planeta en vint-i-quatre hores, mitjançant l'emissió de núvols, invisibles i inalterables”. I aquesta nova “Subolesa”, com el seu nom indica, se situava en una gran cova sota d'Olesa; o, més precisament, a sota de la muntanya de Montserrat, ja que va ser creada a partir de les seves coves. Fins aquí podria semblar una història de ciència-ficció més, que té com a anècdota aquest emplaçament singular. Però Francès, que no va ser gens afí ni a l'Església ni a la religió catòliques, sinó que va ser més aviat anticlerical, militant d'Esquerra Republicana i molt proper a grups anarquistes, a més de maçó (Solé i Camardons, 1998:12), va reflectir al món subterrani de Subolesa moltes de les tensions socials, polítiques i fins i tot lingüístiques més importants de la Catalunya contemporània. Aquesta voluntat es fa palesa fins i tot en la forma de les coves que van habitar els “nous” catalans: es tractava d'una “cavitat natural en forma d'estel de cinc puntes” que és “el símbol de la llibertat per a tothom, símbol dels independentistes catalans i de diversos moviments marxistes i d'esquerra [així com] el símbol dels esperantistes” i també, i molt especialment en el sectarisme i en els grups socials –sovint superposats entre ells en funció de diferents paràmetres- en els que Francès va estructurar la nova població. Així, després de l'eufòria de l'arribada inicial, que va durar “un trimestre llarg [en el] que la gent no pensava sinó a abraçar-se i petonejar-se i donar gràcies a Déu i a la Moreneta” (Francès, 1936:21) es van definir més o menys clarament diferents grups socials i culturals, entre els que Francès hi reconeix, principalment i entre molts matisos, el que ell anomena “les dues tendències” (Francès, 1936:25), que no són altres que “el clergat catòlic i el Municipi Lliure” (Francès, 1936:24). Dues tendències que es reflecteixen clarament en molts detalls que es precisen a la novel·la, com per exemple en els enterraments, en els que, presidits

1. Sobre el problema de datar exactament la novel·la, en la primera edició de la qual –Editorial Mediterrània- no hi figura cap data, veure Solé i Camardons (1998:29).



Fig. 2. Coberta de “Retorn al sol. Novel·la de fantasia i de sàtira” de Josep Maria Francès, 1936 (Col·lecció Garcia Fuentes).

ahora pels caps dels dos grups, el “Cap Eclesiàstic” afirmava “Déu és pertot i ell et voldrà rebre als seus braços!” i seguidament “l’Alcalde Popular” hi afegia “Déu no és enlloc, però tu viuràs sempre en la teva obra!” (Francès, 1936:24).

L'estudi de l'obra de Francès ja ha estat ben iniciat (Tasis, 1966; Munné-Jorda, 1985; i, especialment, Solé i Camardons, 1998) i ens permet assenyalar una possible explicació al perquè de la tria de Montserrat com a escenari de la novel·la; a més, és clar, de l'evident influència que les novel·les i les descripcions de les coves del segle XIX escrites per Balaguer i Solà, entre d'altres, sumades a les novel·les de Verne degueren exercir sobre Francès. Així, com precisa Solé i Camardons, contra “l'ideologisme, el sectarisme i els extremismes” dels diferents grups que Francès recull a la novel·la, l'escriptor proposa “un clar eclecticisme” que “es fa evident en l'afany manifest de trobar un punt d'unió entre idees o referents polítics, culturals o ideològics aparentment contraris” (Solé i Camardons, 1998:39). Un punt d'unió que no podia ser millor representat o simbolitzat “irònicament, però també ben seriosament” per cap altre lloc ni emplaçament físic més que Montserrat. Perquè, què millor contra els discursos de tots ells, els mateixos que Francès posa en crisi constantment, que el símbol que és comú a tots ells; és a dir, a tots els catalans?

Així doncs, Montserrat -la muntanya- va continuar sent compartida per diversos i ben diferents grups

socials, polítics, cultural i religiosos, no sempre clarament definits, que van fer que la muntanya arribés a assolir una important complexitat simbòlica a través de les múltiples lectures que van generar, sovint superposades entre elles de manera confusa; un simbolisme múltiple dominat pel religiós, que n'era el principal, és clar, gràcies als constants esforços que havia fet i continuava fent l'Església catalana i la comunitat montserratina; esforços, però, que no van aconseguir eliminar altres lectures, especialment aquelles catalanistes en el seu sentit més ampli. Potser va ser l'atracció que sovint s'associa amb la complexitat, o bé la fascinació que acostuma a provocar allò que tothom desitja, l'objecte de totes les tensions, el que va fer que tan grups diferents s'interessessin per Montserrat de maneres tan diverses durant aquest període. D'aquesta manera ho podem reconèixer també, per exemple, "Femme á la cigarette o Vierge de Montserrat" pintada per Francis Picabia l'any 1928 –tres anys abans del concurs "Montserrat vist pels artistes catalans". En l'aquarel·la, Picabia superposa la silueta romànica de la Verge de Montserrat amb el retrat d'una dona –qui sap si de dubtosa reputació?. Aquest tipus de superposicions van ser recurrents tant en l'obra del pintor com en les Avantguardes; eren enteses com un evocació de la seva fugida del present cap a un món medieval –o, de vegades, fins i tot prehistòric. Però en aquest cas és una de les imatges que millor expressa la complexitat de lectures que posseïa Montserrat en aquells anys. En la seva superposició de figures –de la mateixa manera que en el seu títol– es pot entreveure, per exemple, la representació del Montserrat catòlic que mira cap a l'edat medieval com l'origen de la nació catòlica que l'Església i els seus grups afins intentaven idealitzar i reconstruir; però també hi podem entreveure el Montserrat provocatiu del panorama, dels grups d'esquerra, i fins i tot dels ateus. En definitiva, allò que Francès anomenava les "dues tendències", les dues maneres principals d'entendre Montserrat d'entre totes les existents; la religiosa o sagrada –ja sigui per l'Església o per la Nació–, i la profana.

La simultaneïtat de lectures i d'interpretacions, la popularitat de la muntanya, i l'atracció per Montserrat durant els primers quaranta anys del segle XX va ser tal que fins i tot uns anticlericals declarats com el pintor André Masson i l'escriptor Georges Bataille també es van sentir atrets per la muntanya i pel seu imaginari. Així, l'any 1935, aprofitant una visita de Bataille a Masson, que estava instal·lat –"autoexiliat"– a Tossa de Mar des de 1934, tots dos van realitzar una excursió a la muntanya. L'experiència de la visita va quedar reflectida en la publicació de "Montserrat", que consistia en un poema –"Du haut a Montserrat"– i unes pintures de Masson –"Aube a Montserrat" i "Paysage aux Prodiges"–, en el número 8 de la revista surrealista "Minotaure" (1936), així com en algunes notes del diari de Bataille en les que aquest relata la vivència al·lucinant; surrealista i quasi nietzscheana. (veure Sebbag, 1998; García-Vergara, 2006, 2009, 2010) La narració detalla com van sopar en l'observatori del cim de Sant Jeroni –construït en el lloc on s'havia d'aixecar aquell "Temple de la Ciència" del que ja ens hem ocupat– i com van utilitzar el seu telescopi per observar el paisatge i el firmament. Va ser llavors, quan va caure la nit, quan tots dos van viure una intensa experiència en l'al·lucinant paisatge montserratí que ells mateixos van definir com una mena "d'èxtasi espiritual" produït per la doble sensació de sentir-se al mateix temps "arrastrado hacia el barranco y aspirado por el vacío del cielo" (Sebbag, 1998:69-70). Unes visions que sens dubte van ser inspirades, tal i com precisa el mateix Bataille en el seu diari, per la llegenda de "El gegant encantar", que explica com la roca més imponent



Fig. 3. "Femme à la cigarette or Vierge de Montserrat" de Francis Picabia, 1928 (Laplana, 1995:179).



Fig. 4. A dalt: a l'esquerra, "Aube à Montserrat" d'André Masson, 1934 (AAVV "Il·luminacions...", 2009:169); a la dreta, una postal de Montserrat.



Fig. 5. Cromos de la llegenda del "Gegant encantant", anys cinquanta del segle XX (Col·lecció Garcia Fuentes).

i singular de la muntanya és en realitat un gegant contrari al progrés humà que actuava de nit al no poder resistir la llum solar, i que va quedar petrificat una albada en no aconseguir retornar a temps a la seva guarida abans de la sortida del primer raig de sol.² Una llegenda que fascinava especialment a Masson, que no era la primera vegada que visitava Montserrat.

En efecte, a la tornada de la seva primera ascensió a la muntanya, que va realitzar amb la seva dona –Rose- el mes de novembre de 1934, Masson va pintar els olis “Paysage aux Prodiges” i “Aube a Montserrat”. En aquest últim, Masson va representar la muntanya com un conjunt de roques antropomorfes que, com si fossin “gegants encantats”, semblen haver sigut petrificades mentre ballaven una particular dansa davant del gran sol que domina la visió. Un sol que, com si fos un gran ventilador, sembla intentar aspirar cap al cel l’abisme de la muntanya, que es representa pel buit existent entre les cares dels gegants petrificats que aixequen i dirigeixen la seva vista cap als seus rajos hipnòtics. Una expressió pictòrica de la experiència espiritual viscuda que no només sembla influenciada per la coneguda llegenda popular del gegant encantat, sinó també per algunes de les representacions populars de la muntanya que circulaven a la societat catalana d’aquells anys, com per exemple, la que apareix en una postal dedicada al conservador, i catòlic, Prat de la Riba –mort el 1917 mentre era el primer president de la “Mancomunitat de Catalunya”. La postal, publicada l’any 1933 –un any abans de que Masson pintés la seva visió de Montserrat- és una reproducció d’una pintura a l’oli d’un tal “Brikets” de qui res es coneix, i en ella es representa la muntanya com un conjunt apinyat de cossos més o menys antropomòrfics en els que es barregen rostres desconeguts amb alguns altres que semblen voler representar una barreja de personatges catalans històrics i llegendaris. Els raigs d’un sol ixent ocult darrera del cap de Prat de la Riba acaben de completar el fons –evocant les capçaleres dels primers butlletins catalans catalanistes de les que ja ens hem ocupat; que també mostraven un sol ixent darrera la muntanya de Montserrat com a metàfora de la nova albada de la pàtria. A sota de la imatge, en el text imprès, podem llegir: “Montserrat y Prat de la Riba, son la tradició i l’aspiració de Catalunya” –o potser “el miracle de Catalunya”? Per descomptat, la postal representa unes idees totalment alienes, oposades, a les de Masson i Bataille; però no són aquestes idees les semblen interessar i atraure a Masson, sinó la manipulació del dens, complex, i de vegades contradictori, imaginari col·lectiu –a la vegada popular i culte- construït al voltant de la singular muntanya; així com la manipulació de les múltiples interpretacions de la muntanya que circulaven tant en cercles populars como intel·lectuals durant aquells anys. Una manipulació, un joc, en definitiva, que recorda al que anys més tard va proposar Juan Eduardo Cirlot (19--?) en el seu poema “Montserrat”, en el que va desordenar lliurement els versos del popular Virolai.

Però no ens avancem tant en el temps encara, per que la dualitat de l’imaginari al voltant de Montserrat va arribar a un dels seus màxims durant els anys de la Guerra Civil Espanyola; quan la

2. El primer llibre que mostra en portada una fotografia concreta de “El gegant encantat” és una de les primeres narracions escrites d’aquesta llegenda: Candi, Carreras (1911) *Narraciones Montserratinas*. Barcelona: Francisco J. Altés Impresor. Un llibre que, com el seu mateix autor explica, va ser prohibit pel monestir degut al seu contingut. Segons aquesta versió de la llegenda, el gegant es caracteritzava per ser contrari al progrés humà i per destruir tot allò que el representava –en especial ponts i ferrocarrils. És destacable el paral·lelisme entre aquesta actitud i la de certs sectors de l’Església catalana de principis del segle XX.



Fig. 6. Montserrat en el Pavelló de la República de l'Exposició Universal de París, 1937.



Fig. 7. El terç de Requetès de Montserrat. A la dreta, i a sota, en imatges d'una trobada a Montserrat l'any 1965 (Col·lecció Garcia Fuentes).



muntanya va esdevenir un símbol tant per nacionals com per republicans. Així, va ser possible veure fotografies de la muntanya dins dels fotomuntatges de Renau per als panells del pavelló de la República de la Exposició Internacional de París de 1937; en el que també s'hi podia admirar, a la seva entrada, "La Montserrat" de Julio González: una pagesa catalana amb el seu fill en braços que va convertir-se en un símbol en contra de la violència i a favor de llibertat. I és que apel·lar a Montserrat durant aquest anys no significava només fer referència al vast imaginari col·lectiu construït al seu voltant sinó que també comportava l'activació de moltes memòries personals, individuals, que hi associaven experiències intenses i records sentimentals, íntims, emocionants, no necessàriament religiosos; per què, al cap i a la fi –i com ja hem comprovat– molts catalans, espanyols i estrangers havien visitat la muntanya com a turistes a la recerca de plaer i d'esbarjo –locals inclosos.

Però si Montserrat va ser utilitzat amb fins propagandístics pel bàndol republicà, també ho va ser pel bàndol nacional, principalment a través del conegut Terç de Requetès de Montserrat, que va combatre al costat del bàndol franquista sota la imatge i la protecció de la Mare de Déu de Montserrat i, també, sota el símbol de la singular muntanya. La relació entre el Terç i Montserrat va arribar a ser tan estreta, que la seva formació i la seva dissolució hi van tenir lloc, i que les peregrinacions van ser-hi constants durant anys; fins que l'any 1958 va arribar a construir-hi una cripta dedicada als seus màrtirs situada a la mateixa entrada del santuari-monestir. Una vegada més, un "Montserrat de tothom" balaguerià; "La muntanya màgica" de tots.

LA CONSTRUCCIÓ DE MUNTANYES DE FINALS DEL SEGLE XVIII AL SEGLE XX

L'interès modern per la muntanya té també un altre origen important, en paral·lel a la construcció del romanticisme alemany, i a l'interès per la muntanya i per l'excursionisme al que ja hi hem fet referència, i que es van iniciar a finals del segle XVIII. Perquè, en efecte, la construcció cultural moderna de la muntanya a occident, a Europa, també va estar marcada, com no podia ser d'una altra manera tractant-se del món modern, per la Revolució Francesa. Un referent que ens permet introduir novament la discussió al voltant de la construcció artificial, arquitectònica, de la muntanya –de la que ja ens ocupat parcialment pel que fa Montserrat; i situar-la al costat de la construcció literària de "La muntanya màgica" i de la construcció del Montserrat modern.

Evidentment podríem recórrer també a d'altres orígens més remots, perquè la muntanya, com explica Cirlot, en quasi totes les tradicions és un "profundo símbolo" que representa el centre del món –l'axis mundis– des de temps immemorials (Cirlot, 1958-1997: 316). I, així, per exemple, podríem fer referència també al Monte Meru de l'Índia i a la seva gran relació –formal i simbòlica– amb l'arquitectura dels temples hinduistes; entre d'altres. Però, si bé aquestes relacions tenen un interès indubtable i són necessàries per a l'estudi general del simbolisme de la muntanya i de la seva utilització com a model arquitectònic, també cal ser conscients que aquesta discussió i aquest anàlisi desborda l'objectiu d'aquest estudi.

La referència més coneguda a "la muntanya" en el context de la Revolució Francesa és per referir-se a un grup heterogeni, de posicions i pensaments molt diversos, però molt actiu –el veritable motor

de la Revolució- que estava cohesionat per la seva ubicació dintre de l'Assemblea, ja que ocupaven els bancs de la part superior. Per aquest motiu, aquest grup va prendre el nom dels “montagnards”. I la muntanya va convertir-se així en un dels símbols de la revolució, amb una important presència en els nous festivals i rituals revolucionaris en els que es va intentar una ambiciosa reinvençió de quasi totes les convencions socials, així com del calendari, dels temps, i de tot el sistema de referents simbòlics. Així, per exemple, un dels festivals més grans i massius, establert per Robespierre com a nova “religió d'estat”, es va celebrar al voltant d'una enorme muntanya artificial aixecada al Camp de Mars dissenyada i organitzada per Jacques-Louis David (Ozouf, 1976-1991:95). Aquesta muntanya no va ser l'única que es va aixecar, per què, les muntanyes artificials, juntament amb estàtues, columnes, obeliscos, piràmides i també “arbres de la llibertat” van convertir-se en símbols de la Revolució. Tal i com afirma Ozouf (1976-1991:134) això ens fa pensar, òbviament, en la verticalitat, però com ella mateix afirma, és la verticalitat d'un objecte que guia l'ull però que no l'empresona; al contrari del que acostuma a passar habitualment en els espais interiors dels edificis, per exemple. És doncs una verticalitat que sempre se situa en un espai obert, en l'espai urbà, públic, que és l'espai revolucionari, especialment quan està buit, ja que “la visión de libertad en el espacio y el tiempo se expresaba como un volumen vacío” (Sennett, 1994-1997:316). I d'aquesta manera, l'elevació de l'esperit té lloc sense les constriccions visuals que comporta un espai interior; tal i com passa per exemple, en l'espai interior d'una catedral gòtica.

Com sembla evident, i encara que ens pugui semblar estrany en el context revolucionari, el simbolisme de la muntanya en aquests rituals no era altre que la proximitat al cel. Sovint, fins i tot s'aixecava una columna o un arbre sobre de la muntanya, com si es volguessin associar o potenciar verticalitats (Ozouf, 1976-1991:310). Però més endavant, aquest simbolisme va canviar degut a motius polítics, de manera que Mathieu, un “anti-Robespierre”, es preguntava què era una muntanya sinó “una eterna protesta contra l'Igualtat”; pel que aquestes muntanyes –juntament amb les torres de les catedrals i altres edificis- van ser destruïdes. Salvant, això sí, sobretot els ornaments amb que es decoraven, com per exemple els de la que va ser erigida pel cerimonial de Robespierre a l'esplanada dels invàlids, i que consistien en fòssils, rèptils i altres bestiaris, que s'han d'entendre com a “associacions tèrboles de federalisme” (Ozouf, 1976-1991:134-135). Una crítica al simbolisme de la muntanya en la que semblen ressonar les paraules de Settembrini, quan a “La muntanya màgica” afirma a Hans Castorp que “només a la terra baixa [es] pot ser europeu” (Mann, 1924-1992:289); com si la muntanya fos quelcom singularitzador, anti-igualitari, estretament lligat a la construcció d'un grup, de la seva identitat; i també, a la definició d'una nació arrelada a la singularitat del seu territori.

Ara bé, amb aquestes destruccions de muntanyes artificials no es va acabar ni molt menys el simbolisme polític de la muntanya, ni a la França revolucionària, ni tampoc a la del segle XIX, tal i com ho evidencia el fet que després de la Revolució de Febrer de 1848, la “Muntanya” fos reconstituïda com a el partit de facció esquerra a l'Assemblea Constituent i a l'Assemblea Legislativa de l'any següent. I, en aquest sentit, no seria agosarat pensar que aquesta tradició degué servir de referència, com a mínim en part, a en Víctor Balaguer –que per aquells anys va viatjar a França (Palomas, 2004: 70-71)- per a les seves accions futures, no només pel seu interès en Montserrat i



Fig. 8. A dalt, "Fête de l'Être suprême au Champ de Mars" (20 prairial an II - 8 juin 1794) de Pierre-Antoine Demachy, 1794 (Musée Carnavalet, Paris).



Fig. 9. Altres representacions de la mateixa festa revolucionària en les que es pot observar la muntanya artificial amb més detall.





Fig. 10. Diferents postals de muntanyes artificials a parcs d'atraccions europeus i nord-americans, "Luna Park" i "Coney Island" (Col·lecció Garcia Fuentes).

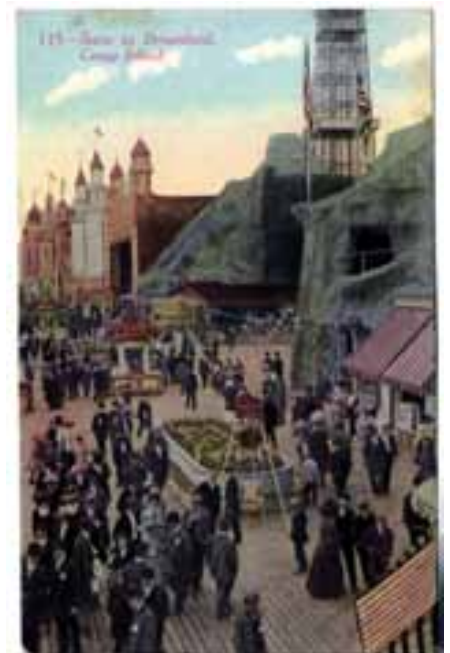
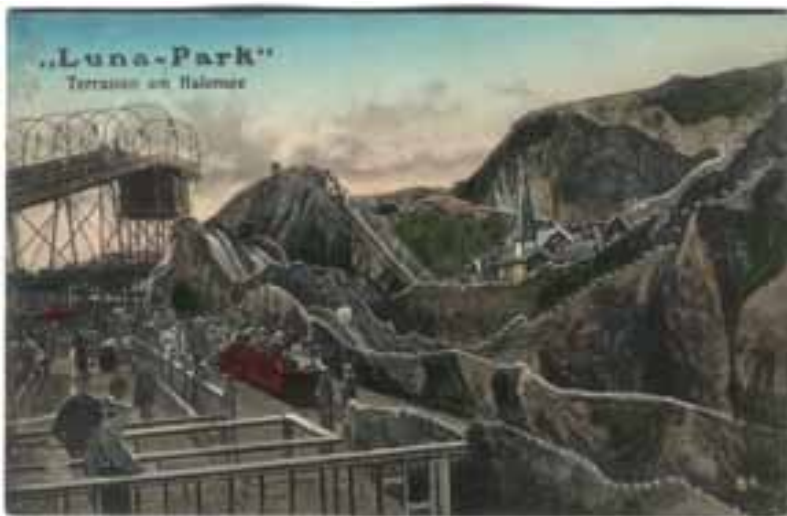


Fig. 11. Un exemple europeu de la intensa construcció simbòlica del paisatge dels segles XIX i XX; una postal de "Berchtesgaden" (Col·lecció Garcia Fuentes).

per l'adopció del seu nom –“lo trobador de Montserrat”- sinó també, per exemple, en la fundació dels diari “La Montaña de Montserrat” –més tard “La Montaña catalana”. La muntanya va adquirir d'aquesta manera un simbolisme polític i social que no era únic de França o de Catalunya, sinó d'arreu d'Europa. En aquest sentit, és prou coneguda la comparació que els romàntics alemanys feien entre les catedrals alemanyes i els cims de les muntanyes; com ho és també l'elaboració arquitectònica que sobre aquesta base farien els expressionistes alemanys, convertint l'arquitectura “la seva apocalipsi, en la culminació d'un projecte col·lectiu de dimensió còsmica [que] exalta alhora el poder del geni i la seva voluntat individual, llavor, al cap i a la fi, de tot aquest procés gegantí en què art i treball, geni i poble, es reuniran per sempre”. I és d'aquesta manera com s'han d'entendre els seus projectes visionaris; com per exemple, el de Taut per a la corona de la ciutat: “un cim de llum i revelació, de mística col·lectiva i laica” (Lahuerta, 2002: 152). Uns dibuixos que, per cert, en alguns casos semblen evocar les muntanyes contemporànies que es construïen en els primers parcs d'atraccions moderns; muntanyes artificials, que, a l'igual que les naturals –o reals?- també eren recorregudes pels seus visitants, caminant o amb mitjans mecànics –com aquells que es van construir a Montserrat o al Tibidabo, entre tants d'altres exemples- i que s'il·luminaven el·lèctricament –sovint amb colors- durant les nits de festa.

Així, les construccions arquitectòniques de Montserrat artificials a les que hem fet referència, tan les muntanyes en miniatura com les arquitectures religioses de Gaudí o Jujol, s'han d'entendre també en aquest context, i no com a casos aïllats. Lahuerta (1999, 2002) ja s'hi ha referit brillantment. Per aquest motiu, i tot i que podríem afegir encara més exemples d'arquitectures del segle XX -i fins i tot del XXI- que intenten construir arquitectònicament la muntanya, només afegirem un exemple més referent a Montserrat –i pràcticament contemporani al nostre temps. Es tracta d'Enric Miralles, que de manera intuïtiva va ser capaç de copsar la veritable complexitat de Montserrat modern i de convertir la singular muntanya en un potent argument per a alguns dels seus projectes. Així es fa evident, per exemple, i entre d'altres projectes i edificis, en el Pavelló d'esports d'Osca (1989-1991), o en el Centre Nacional de Gimnàstica d'Alacant (1991), que són probablement els projectes en els que es revela de manera més evident l'atracció i l'interès de Miralles per Montserrat.

No seria estrany pensar que aquesta atracció fos conseqüència d'una altra encara més gran; és a dir, de la que sentia per Jujol i Gaudí. En qualsevol cas, Miralles va intentar definir al llarg de la tota seva obra, i especialment durant els seus primers anys, una arquitectura complexa, de forma informe, com la realitat, feta de múltiples interpretacions simultànies, i de superposició d'elements i d'idees en equilibri: però alhora d'una manera jeràrquica. (Garcia-Fuentes, 2009-2010) Probablement per aquest motiu, la forma singular de Montserrat, informe i complexa, sumada al dens imaginari –tradicional i popular, local, però també culte i universal- que envolta la muntanya degué seduir-lo completament.

Al voltant dels anys 1989-91 són diversos els croquis de la muntanya dibuixats per Miralles; de vegades acompanyats de personatges anònims que semblen remetre a personatges “tradicionals” –provinents, evidentment, de “tradicions inventades”. De fet, el mateix Miralles va referir-s'hi a aquesta atracció, gairebé obsessiva, en una conferència que va pronunciar al Col·legi d'Arquitectes de Catalunya el vint-i-set d'abril de 1989, dedicada a explicar alguns dels projectes en els que estava treballant.

Durant tota la xerrada, Miralles feia constants referències a la seva manera d'imaginar l'arquitectura, d'elaborar les idees generadores dels seus projectes, així com a la manera de desenvolupar els projectes. En aquella ocasió, tot comentat la secció del pavelló d'Osca, va afirmar que la forma de la seva coberta “[...] és excessivament directe [aquest sostre] és excessivament Montserrat, no sé que em passa que Montserrat cada vegada surt més en tots els projectes, tinc una mena de bogeria... Però bueno, ja anirà passant” (Miralles, 1989: minut 60). Els seus croquis i dibuixos així ens ho demostren també. Com ens demostren que les idees dels seus projectes entren i surten, perquè, com ell mateix va precisar en aquella ocasió, “en el moment que les idees desapareixen elles [les formes] agafen la seva pròpia complexitat” (Miralles, 1989: minut 57).

Un obsessió montserratina que també podem entreveure en altres projectes en els que Miralles i Carme Pinós estaven treballant en aquell moment; com per exemple, i especialment, en el Centre Nacional de Gimnàstica d'Alacant; en el que és inevitable pensar en Montserrat. La seva forma complexa, aturonada, inacabada, massiva, que evoca a grans trets la silueta montserratina, s'aixeca per sobre dels petits volums que l'envolten, i d'aquesta manera es constitueix en un referent dintre del paisatge de la plana on s'aixeca el nou gran edifici. Evidentment, en l'interès de Miralles per Montserrat, a diferència del que passava en els projectes de Gaudí o Jujol, les formes montserratines són una més de les múltiples imatges –reals i/o metafòriques– amb les que treballava; és simplement un joc, i en aquest sentit la seva utilització és més propera a la manipulació d'imatges o al collage que a la profunditat ideològica, social i cultural que hi havia darrera de les propostes gaudinistes o de les dels expressionistes alemanys.³ Però en qualsevol cas, la interpretació i el significat de Montserrat per a Miralles tampoc és un fet aïllat en el nostre temps contemporani, sinó que és un exemple més, i sense cap mena de dubte el més valuós arquitectònicament, de les darreres ressonàncies arquitectòniques que l'imaginari i la muntanya de Montserrat han tingut durant els darrers anys –i en aquest sentit, també podem recordar, per exemple, que alguns anys més tard que Miralles, Jean Nouvel també va fer servir Montserrat explícitament -i sense l'acurada sofisticació de Miralles- com un dels arguments amb els que defensar i explicar el gratacels que va construir a Barcelona per a l'empresa internacional AGBAR; avui convertit ja en un dels nous reclams turístics de la ciutat.

Però retornem al fil cronològic de la construcció del Montserrat modern. Perquè, encara que la riquesa i la qualitat d'aquests referents arquitectònics –ens referim, és clar, especialment a aquest darrer d'Enric Miralles– ens podrien fer esperar un desenllaç esplendorós i brillant del seu procés de construcció, la realitat, en canvi, va ser molt més tràgica; i en aquest sentit, més propera al fatal desenllaç de l'obra de Mann.

3. Sobre el procés creatiu de Miralles veure, molt especialment, Granell (2009).



Fig. 12. Fotografies i secció del Centre Nacional de Gimnàstica d'Alacant, d'Enric Miralles i Carme Pinós; amb croquis de Montserrat d'Enric Miralles, 1991 ("El Croquis", número 100/101).



Fig. 13. Alçat lateral del primer projecte d'Oscà en el que s'hi pot veure la coberta de formes montserratines a la que s'hi refereix Miralles a la seva conferència ("El Corquis", número 40/50: p. 146).

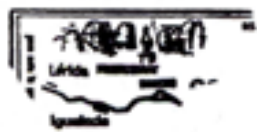


Fig. 14. A dalt, croquis de Miralles d'una figura popular davant de Montserrat en una llibreta de notes (Tagliabue, 1999:118). Al costat, croquis de Montserrat d'Enric Miralles ("El Croquis", número 144:1).

Una “Nova Architectura”? 1939-1947

XVI

L'abat Escarré, Franco i Montserrat

Durant la Guerra Civil, i gràcies a la complicitat de la Generalitat, la comunitat de monjos es va refugiar a diferents països, principalment a Itàlia, des d'on, un cop es va entreveure el final de la guerra, l'abat Marcet va planificar la recuperació del monestir a través d'una premeditada incursió en el territori nacional (Massot, 1979:132-139). Durant els anys de la guerra, el monestir-santuari va ser custodiat per Carles Gerhard,¹ un “comissari conservador de tots els edificis de Montserrat i de tots els objectes que [continguessin]” nomenat per la Generalitat. El comissari va vetllar pels seus edificis fins que el monestir, just després de la derrota de la República, i ja “terra de ningú”, va passar a mans del prior Escarré –el futur abat Escarré– qui, seguint les ordres del P. Gusi i de l'abat Marcet, es va avançar a l'arribada de l'exèrcit guanyador i es va fer de nou amb ell. D'aquesta manera, durant els anys de la guerra, i sota la protecció rigorosa de Gerhard, Montserrat no va restar tancat als visitants, sinó que fins i tot “esdevingué encara un lloc de visita obligat de polítics, d'intel·lectuals i de personalitats de tota mena” (Massot, 1982:16) que hi passaven alguns dies de descans o de treball. Per aquest motiu, i malgrat les vicissituds de la guerra, que van fer que els seus edificis de cel·les s'utilitzessin i s'adaptessin algun temps com a hospital militar, que a l'interior del monestir s'hi custodiés el famós or de Moscou, que el monestir fos convertit en “casa presidencial” de Manuel Azaña entre el novembre de 1936 i el gener de 1937 (Massot, 1982:16) o, fins i tot, que hi tingués lloc una de les últimes corts republicanes, el conjunt no va patir desperfectes importants. Els seus edificis no van ser ni saquejats ni cremats, si bé es cert que en totes aquestes anades i vingudes es van emportar molts mobles i que van ser destruïts tots els monuments del camí del Via Crucis i el dels herois del Bruc, i que també es va requisar tota la plata de la basílica, les campanes i l'escultura de bronze de l'abat Oliva de Llimona. Destruccions controlades per Gerhard, que en tot moment va vetllar per la salvaguarda del recinte i per facilitar l'accés a visitants i autoritats; arribant, fins i tot, a fer possibles algunes millores parcials –com per exemple, en el jardí (Gerhard, 1982; Massot, 1982:26).

Convé precisar, però, que la recuperació de Montserrat no va ser fàcil. Hi ha indicis d'un un

1. Es pot trobar una descripció acurada de tot el període de la Guerra Civil a Montserrat a les seves memòries (1982).



Fig. 1. També durant els anys previs a la Guerra Civil, Montserrat va rebre nombroses visites de tota mena de polítics, atrets, sens dubte, per la popularitat que la muntanya i el santuari havien assolit. En aquestes imatges, s'hi pot veure Manuel Azaña, en visita oficial l'any 1932, amb l'abat Marcet, i dinant en els nous restaurants construïts per Puig i Cadafalch; i també, a sota, els presidents Francesc Macià i Lluís Companys (Col·lecció Garcia Fuentes i Arxiu fotogràfic de Montserrat).



intent per part del bàndol nacional de substituir totalment la comunitat per una altra “de més afí”, és a dir, no tan catalanista. En qualsevol cas, però, aquest intent va ser frustrat per la intel·ligència i l'agilitat del monjos montserratins que es trobaven a l'exili (Massot, 1979: 132-139,144-147). De fet, com veurem tot seguit, un cop acabada la Guerra Civil, la comunitat no només va aconseguir recuperar el monestir-santuari, sinó que també va arribar a establir certa sintonia amb la dictadura. Una sintonia que no és difícil d'entendre, ja que és normal que després de l'intens i radical anticlericalisme dels anys de la Segona República Espanyola i de la Guerra Civil –en la que van ser assassinats vint-i-cinc monjos - el triomf de l'exèrcit nacional es visqués, fins i tot pel catòlics catalanistes, amb esperança i com a garantia de redreçament; perquè en aquest nou context, la religió, o més precisament el catolicisme, era el punt de contacte més fort amb el règim.

Però aquesta aparent sintonia inicial no va evitar la desconfiança i els recels de la dictadura envers la comunitat de Montserrat i envers el capital simbòlic de Montserrat. Un capital que com veurem va ser fonamental després de la Guerra Civil Espanyola, ja que si bé és cert que gràcies a ell Montserrat va aconseguir establir ràpidament una certa complicitat amb el nou règim dictatorial, i que aquest va intentar incorporar Montserrat al seu projecte nacional malgrat aquestes inevitables desconfiances inicials degudes principalment a les intenses ressonàncies de la muntanya com símbol del catalanisme polític i de la llibertat republicana, entre d'altres, també és cert que gràcies a la potència del capital simbòlic montserratí i a la impossibilitat de controlar-lo completament, Montserrat va continuar sent un símbol de tots. Fet que va comportar que Montserrat tingués sempre un encaix complicat dintre del nou règim.

L'ABAT ESCARRÉ

Acabada la Guerra Civil i recuperat el monestir, ja sota els recels del nou règim dictatorial, la represa de la vida a Montserrat i de les obres de construcció van plantejar un problema important a resoldre. Es feia evident la necessitat de reorientar la construcció arquitectònica, cultural i simbòlica de Montserrat amb l'objectiu d'adequar-lo al nou –i rígid- context polític, social, cultural i econòmic que imposaven la dictadura i les penoses condicions de la postguerra. Però alhora, també es feia necessari establir una continuïtat amb el Montserrat d'abans del conflicte. El repte de definir aquesta redirecció de Montserrat va ser assumit per un jove i enèrgic abat de tan sols trenta-tres anys: Aureli Maria Escarré, que va ser escollit gairebé per unanimitat (Laplana, 2001:220) l'any 1941 quan l'abat Marcet, ja gran i molt decaigut a causa del trauma de la Guerra Civil, va decidir retirar-se i sol·licitar –com ho havia fet prèviament Deàs- un abat coadjutor amb dret de successió. Una elecció previsible si tenim en compte que Escarré ja havia sigut nomenat prior després de la recuperació del monestir el 1939, i que “entre el 1939 i el 1941, la seva intervenció va ser “decisiva per a la marxa de la comunitat i per al desenvolupament del santuari”, ja que durant aquests anys va fer “personalment múltiples tasques que, en circumstàncies normals, escaurien més aviat a l'abat [...]” (Massot, 1979:147). A més, Escarré posseïa un “tarannà afable i acollidor, una manera de ‘saber tractar bé’ les persones, que li obria portes i li conquistava simpaties, i que fou decisiu a l'hora de la seva elecció abacial” que combinava i contrastava amb un caràcter ferm i “un autoritarisme rígid que no admetia discussió de cap mena”



Fig. 2. L'abat Marcet inaugura el monument a l'abat Oliva el 25 d'octubre de 1931 (Arxiu Fotogràfic de Montserrat; Franquesa, 1958).

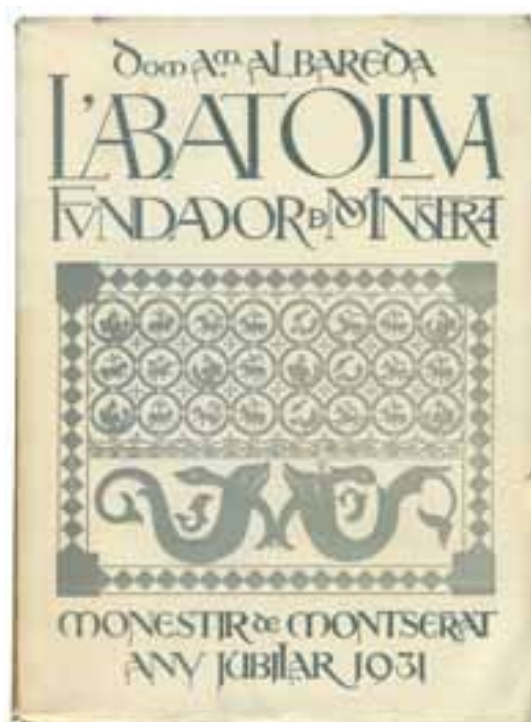


Fig. 3. Coberta de "L'Abat Oliva. Fundador de Montserrat" d'Anselm Albareda, 1931 (Col·lecció Garcia Fuentes).

(Massot, 1979:147).

A diferència dels abats predecessors, Escarré semblava tenir des de bon principi “unes idees clares sobre el Montserrat que vol construir”. D'aquesta manera, per exemple, el nou abat va lluitar des de l'inici per aconseguir que Montserrat es constituís com un municipi propi i perquè aconseguís el rang d'*Abatia nullius*.² Una estratègia que perseguia establir “relacions directes i al màxim nivell amb Roma (per damunt dels bisbes) i amb Madrid (per damunt dels governadors)”. Dos fites mai aconseguides que van desembocar en altres solucions més complexes: el Patronat de la Muntanya –creat l'any 1950– i el caràcter interdiocesà de Montserrat; però que ens mostren una ambició i una estratègia que “és l'arrel comuna del seu franquisme i de la seva romanitat, tots dos *sui generis*” (Raguer, 1984:29).

Més endavant ens ocuparem d'aquest franquisme *sui generis* d'Escarré al que es refereix Raguer i de la seva relació amb el dictador. Precisem abans què volem dir en parlar de la “romanitat” d'Escarré: és l'interès i la devoció per Roma, pel Papa i per la Santa Seu allò que defineix aquesta “romanitat” a la que es refereixen Massot (1979), Raguer (1984) i Laplana (2001). Un interès i una devoció, quasi una obsessió, que per Escarré tenia el seu origen a Ripoll i a l'abat Oliva, i que li va servir per remarcar la continuïtat amb el Montserrat i l'Església catalanes prèvies a la Guerra Civil; i alhora també per reinventar i transformar aquesta herència.

El flamant abat, el 27 de febrer de 1941 ho explicava d'aquesta manera en el capítol a la comunitat: “Home sense tradició és home inestable. Nosaltres hem cercat una tradició, i l'hem trobada: Ripoll és la nostra mare; i l'abat Oliva, el seu abat més gran, el qui personifica més plenament l'essència i la grandesa de Ripoll, és el nostre pare. Tot un símbol per a nosaltres.” I a continuació, passava directament a valorar el monestir, tot precisant que “hem d'estimar, primer de tot, això que principalment forma el monestir: la Comunitat, aquesta casa de Déu, aquesta església sobrenatural, formada de pedres vives”. Puntualitzant que, “sobretot avui, hem d'estimar l'edifici material, aquestes pedres que ens han de portar a Déu” per continuar afirmant que aquest “edifici material” que és “casa nostra” està en constant reconstrucció, i per aquest motiu “no l'estimem com a definitiu: es pot millorar, i hem d'alegrar-nos-en”; tal i com evidencia, segons Escarré, l'església de Ripoll, de la que l'abat recorda que “fou enrunada dues vegades per donar-li més cabuda, i, finalment, fou construïda seguint el model les grans basíliques romanes” és a dir, “un tros de Roma en terra nostra!” (Escarré, 1978:27-28). Per que, en efecte, i tal i com demostra aquest curt però significatiu text, la romanitat del nou abat tenia el seu origen a Ripoll i a l'abat Oliva, que una vegada més havien de servir de model per a l'Església catalana contemporània. Una Església que l'abat Escarré estava disposat a liderar. Però fixem-nos en un detall important: ara ja no es parla ni d'arquitectura romànica ni d'arquitectura bizantina, sinó d'arquitectura romana.

Les bases per aquesta reinterpretació d'Oliva i de l'arquitectura de Ripoll fent referència a Roma es troben abans de la Guerra Civil. Recordem que el 1931, juntament amb la primera història

2. “És a dir, que no depengués del bisbe de Barcelona i fos ella mateixa diòcesi, amb un abat-bisbe. Ja l'abat Marcet, durant la República, amb unes intencions ben diferents, havia mirat d'obtenir-ho, però l'abat Escarré ho perseguirà com un dels pilars més importants del seu institucional” (Raguer, 1984:29). Veure també Massot (1979) i Laplana (2001).

general de Montserrat que aspirava a ser científica i rigorosa, el P. Albareda va publicar un altre llibre molt gruixut titulat “L’abat Oliva. Fundador de Montserrat” i, encara, que aquell mateix any es va inaugurar solemnement l’escultura de bronze dedicada a Oliva –destruïda durant la guerra- en la fornícula de l’atri dissenyada a tal efecte per Puig i Cadafalch. La voluntat de lligar estretament i per sempre els noms del primer gran bisbe de Catalunya i de Montserrat és evident; i una prova de la permanència d’aquest vincle després de la guerra el trobem a les paraules ja citades d’Escarré, però també, per posar tan sols un exemple, en un article alguns anys posterior de Tarín-Iglesias (1947:8) on s’afirma que “indiscutiblemente Oliva y Montserrat son inseparables.” Per que, en efecte, Escarré no feia més que reclamar l’herència del bisbe Oliva i assumir com a pròpia la seva història i el seu simbolisme. Així, per exemple, només la romanitat de l’abat Oliva va servir de model a Escarré, sinó també la seva obediència a Roma, la seva habilitat per a les relacions polítiques, i, com no podia ser d’una altra manera, el seu gust arquitectònic. Aquest vincle entre Oliva i l’arquitectura romana també va remarcar Albareda al seu llibre de 1931, citant directament l’opinió de “Puig i Cadafalch, el prestigiós Historiador de l’Art romànic”, segons la qual la basílica olivana de Ripoll estableix “una certa relació [amb] la Basílica vaticana de Sant Pere”. I afirmant després d’aquesta cita que Ripoll “és una obra de Monjos pelegrins que han anat a visitar la tomba dels Apòstols, realització –amb els medis de construcció romànica de Catalunya del segle X- del pla vastíssim de Sant Pere del Vaticà” (Albareda, 1931b: 207). Per acabar reblant la relació entre totes dues basíliques tot preguntant-se si “Oliva s’inspirà en la Basílica de la Ciutat eterna per dotar el seu estimat Monestir de Ripoll d’una Església de set absis?” pregunta a la que respon ell mateix afirmant que “no és impossible. [Sinó que] probabilíssimament Oliva visità Roma abans de 1020, és a dir, abans d’iniciar les obres de la Basílica ripollesa” (Albareda, 1931b:208). L’obsessió per vincular Montserrat, fins i tot la seva arquitectura antiga, amb Oliva és tal que Albareda afirmava també que “durant unes recents excavacions,³ en analitzar els fonaments d’aquesta Església, Puig i Cadafalch ha constatat que foren posats al segle XI, el segle de l’Abat Oliva” (Albareda, 1931b:212).

Però retornant al text sobre l’abat Oliva d’Escarré citat abans, en ell, l’abat encara va anar més enllà, arribant a precisar que la competència per decidir sobre l’arquitectura i les intervencions al monestir, a la “casa nostra”, la “casa de Déu”, és exclusiva de “Déu i l’abat”; i per aquest motiu adverteix als monjos que “ni un sol clau no ens serà lícit de treure o de posar sense el seu permís. No usarem les coses segons el nostre gust o la nostra comoditat, sinó segon l’abat ens assenyali o ens permeti” (Escarré, 1978:20). Una precisió que també ens ajuda a afinar el seu tarannà i l’absoluta autoritat -en plena sintonia amb el context polític i social de la dictadura contemporània- amb el que el nou abat va dirigir Montserrat durant els anys del seu abadiat –en especial durant els primers anys; és a dir, els anys que aquí ens ocupen.

L’abat Oliva, que com Albareda (1931b: 208) s’afanya a precisar –ja ho hem vist- va decidir i dirigir personalment les obres de Ripoll, va servir d’aquesta manera també de referent per a aquesta autoritat, pròpia dels abats medievals. I alhora, també va servir de model per a les ambicions d’Escarré

3. Es refereix a les excavacions per col·locar els fonaments de la nova façana del monestir i de la construcció dels edificis del garatge de que ens hem ocupat al capítol anterior dedicat als projectes de Puig i Cadafalch.

d'erigir-se en una personalitat important a nivell social, polític, cultural, i, evidentment, religiós; de la mateixa manera en que ho havia estat Oliva, que

“vivió en aquella época en que los monjes son consejeros, maestros, mayordomos, confesores y auxiliares de los reyes. El monasterio en la Edad Media lo llena todo. Principes, magnates y guerreros, llaman constantemente a sus puertas” (Tarín-Iglesias, 1947:6)

En definitiva, doncs, aquest era el Montserrat amb el que somiava el jove abat.

Però l'elecció de l'abat Oliva i de Ripoll com a referent també permetia altres interpretacions contemporànies més enllà de les clarament “catalanistes” –o “separatistes” com sovint s'anomenaven en aquells anys. Per que tant Oliva com Ripoll permetien durant aquells anys un joc de dobles, triples o múltiples lectures; i així van fer possible que la seva elecció i la seva exhibició pública no només fos permesa per l'estricta règim dictatorial, sinó que aquest fins i tot s'hi pogués sentir representat. Per que, de fet, i com diria Rubió i Tudurí, es tractava de “fer l'anguila”, sempre amb l'objectiu d'assegurar i fer avançar la construcció del Montserrat modern; i per aquest motiu es van repensar novament els imaginaris de Oliva i de Ripoll, fent que el seu simbolisme no fos exactament l'antic, sinó un de nou reinterpretat d'acord amb les noves necessitats del present. D'aquesta manera, durant la primera postguerra, i evidentment de manera no oficial, Oliva es podia entendre en cercles catalanistes, i en continuïtat amb el seu simbolisme previ a la Guerra Civil Espanyola, com el primer gran abat o el primer bisbe de Catalunya –el mirall de les ambicions d'Escarré-, reblant una vegada més la catolicitat de la nació catalana; però alhora també el seu espanyolisme. Així, Oliva es podia entendre com el fundador del Montserrat antic, i d'aquesta manera no només es reconeixia a Montserrat i al seu abat com els hereus naturals d'allò que representava Ripoll, sinó que fins i tot es podia interpretar que aquest reconeixement significava una primera i discreta victòria de la comunitat montserratina, i en última instància de Catalunya. Per que, si a l'edat medieval, i tal i com havia plantejat hipotèticament Albareda (1931), Oliva havia fundat Montserrat per assegurar la propietat de la muntanya davant les dificultats de retenir-la quan Ripoll només hi posseïa algunes ermites. Ara, en plena postguerra, i recuperat el monestir després de la Guerra Civil, tornar a proclamar a Oliva com el referent fonamental de la tradició montserratina també es podia entendre com una manera de fer evident que el monestir havia estat assegurat i que no havia caigut les mans d'aquells que representaven altres valors i idees – que, d'altra banda, i com hem fet referència, ja havien intentat apropiar-se'l durant el conflicte bèl·lic.

Ena que, si aquesta va ser una interpretació possible des del catalanisme més o menys compromès i des de l'oposició al règim, al mateix temps, el mateix símbol d'Oliva i de Ripoll també es podia entendre com a propi per la dictadura. Així es feia evident, per exemple, en l'article “El Abat Oliva. Fundador” de Tarín-Iglesias (1947) en el que s'afirmava, fent-se ressò de Fray Justo Pérez de Urbel –amic personal i conseller de “El Caudillo”- i del seu important llibre “El monasterio en la vida española de la Edad Media” (1942), que “por encima de todas las grandes figuras de aquel tiempo [l'edat medieval] descuellan dos varones gloriosos, conductores de principios y pacificadores de pueblos: Oliva, de Ripoll, y Santo Domingo de Silos”. I per si això no fos poc, Urbel, encara

afirmava que l'abat de Ripoll va ser un home de pau, que

“en un tiempo en que los varones se combatían encarnizadamente, en que la espada no descansaba y la sangre corría sin cesar, este hombre admirable se presentó al mundo predicando la paz y la concordia entre los pueblos” (Pérez de Urbel citat per Tarín-Iglesias, 1947:7)

Per que, en efecte, i com veurem tot seguit, tan Franco com Fray Justo Pérez de Urbel encara anaven molt més enllà, i van arribar a afirmar que el patriotisme del monjos era un atribut natural d'aquests; i per aquest motiu, consideraven que els monestirs de Ripoll, San Juan de la Peña, o San Pedro de Cardeña –on es considerava que hi vivia “la memòria del Cid” (Pérez de Urbel, 1942:83)- als que s'haurien d'afegir els de Silos, Sahagún o Samos, entre d'altres, “eran los verdaderos centros de la Reconquista, los focos de la vida nacional, los recintos en que aleteaba ya el alma de España naciente” (Pérez de Urbel, 1942:86). I d'aquesta manera, també van afirmar de l'abat Oliva que estava

“emparentado con la familia de los condes catalanes; muy catalán y muy español [...] alma ecunémica, peregrino de Roma y de París, trabaja incansablemente por el triunfo del sentido de la catolicidad, pero a él junta el bello ideal de la España grande [...] y cuando Sancho el Mayor se levanta con la misión de realizar la unidad nacional, se hace su corresponsal, su consejero, su amigo [; per acabar precisant que ningú millor que Oliva] en aquel brillante albor de la España nueva, nadie como él comprende el alma de España. Su sueño es la unión de los Estados ibéricos [...]” (Pérez de Urbel, 1942:88)

Un somni medieval on la presència de Roma, la romanitat d'Escarré a la que abans feiem referència, també era molt present per a Pérez de Urbel, ja que segons aquest “el monasterio se presenta como la continuación de la vila romana; su patio es el antiguo peristilo ampliado, y el hábito mismo de sus monjes recuerda el vestido de los antiguos hispanorromanos” (Pérez de Urbel, 1942:187).

No és necessari insistir més en la romanitat d'Escarré ni en l'autoritat amb la que va dirigir Montserrat durant el seu Abadiat –especialment durant el període inicial d'aquest. Però sí que remarcarem encara dos aspectes estretament relacionats a aquestes idees que convé tenir presents a l'hora de parlar de l'arquitectura i dels projectes realitzats durant aquest període, especialment durant els primers anys. D'una banda, “l'influx que sobre ell havia exercit la història dels Papes del Renaixement” amb els quals “s'identificava”, i “d'ací la seva afició a les grans construccions, al mecenatge artístic i a relacionar-se amb les personalitats més destacades del món eclesiàstic, de la política (govern o oposició), de la cultura i de la burgesia del país” (Raguer, 1984:29). I de l'altra, l'assumpció “imprescindible” de la direcció de les grans obres, tal i com feien els grans abats del passat, com Oliva o Santo Domingo de Silos, “sobre todo cuando se trataba de buscar escenas para adonar los capiteles, las metopas, los muros y las cúpulas” (Pérez de Urbel, 1942:194). No és estrany doncs, que amb aquesta concepció del món, la construcció –en tots els sentits, sobretot l'arquitectònic- del Montserrat modern fos un dels principals interessos –sinó el principal- del nou abat.



Fig. 4. "Album-Códice de la Industria, Agricultura y Comercio dedicado a S.E. El Generalísimo Franco Salvador de España" ofert per petits empresaris catalans al dictador, en el que es reescriuen la història i alguns mites catalans; com per exemple, a dalt, el de "Don Jaime I El Conquistador" (Col·lecció García Fuentes).



Fig. 5. La Verge de Montserrat en el mateix àlbum; amb vestits i al costat de la Verge del Pilar de Saragossa (Col·lecció García Fuentes).





Fig. 6. Fotografia de la visita oficial de Franco del 25 de gener de 1942; el dictador iniciava el seu "viaje triunfal por tierras catalanas" a Montserrat, on va hi va sopar i va passar-hi la primera nit (Franquesa, 1958).



Fig. 7. Portada del diari de viatge de Franco a Catalunya de l'any 1942; juntament amb els discursos del dictador, en el mapa s'assenyalen les ciutats que va visitar durant aquest (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 8. A la dreta, el "Brindis monástico..." dels monjos de Montserrat cantat al dictador durant el sopar que es va servir al monestir en el seu homenatge -també inclou el menú (Col·lecció Garcia Fuentes); a dalt, una de les visites posteriors de Franco a Montserrat, sota pali, acompanyat de la seva dona i de l'abat Escarré.



FRANCO

Però, com ja hem avançat, si Escarré va aconseguir finalment desplegar l'ambiciós programa del seu abadiat va ser gràcies a que aquest li permetia establir una certa sintonia i complicitat amb el règim. Ja hem vist les diferents interpretacions a què es prestava la figura de l'abat Oliva i l'arquitectura de Ripoll; els referents absoluts d'Escarré que van ser reinterpretats d'acord amb les noves circumstàncies presents. Una nova interpretació i una resignificació que, de fet, s'ha d'inserir dintre d'un context més ampli i més ambiciós dintre de la construcció simbòlica del franquisme.

En efecte, el nou règim dictatorial només entenia Espanya com un estat catòlic, i per aquest motiu es va proposar com un dels seus objectius més importants la seva recristianització. Una estratègia en la que van tenir un protagonisme especial tan la intensa tasca de reconstrucció dels temples arruïnats i cremats durant la guerra com, pel seu simbolisme, la reconstrucció de monestirs: així com la construcció de noves esglésies i de nous monestirs arreu del territori espanyol.⁴ I, pel que fa als monestirs, que és el cas que aquí ens interessa, el règim, i Franco al capdavant, ben aconsellat per Pérez de Urbel, va intentar recuperar el paper decisiu que havien tingut els antics monestirs medievals en la recristianització de la península durant els temps de la reconquesta. Així, el mateix Francisco Franco va proclamar a Montserrat mateix, en el primer discurs que el dictador va oferir durant el seu “viaje triunfal en tierras catalanas” realitzat el gener de 1942, que

“[...] la Historia de España está íntimamente unida a la de sus monasterios; ellos albergaron las inquietudes de nuestros monarcas y empujaron en el camino de Dios a nuestros santos y a nuestros caudillos, y fueron los más esforzados paladines de nuestra unidad” (Franco, 1942:15-16)

Unes paraules que semblen evocar el balaguerià “Espanya es un claustro”, per que, de fet, la xarxa de referents creada per Víctor Balaguer ressona intensament en les paraules del dictador; tot i que, és clar, amb un significat clarament diferent. Podríem dir, per tant, que el nou règim dictatorial va intentar apropiarse de l'imaginari col·lectiu que representaven els grans monestirs espanyols amb l'objectiu de capitalitzar el seu poder simbòlic; o el que és el mateix, que el règim va intentar redirigir la seva construcció simbòlica d'una manera similar a com abans ho havia intentat fer el “grup de Vic” respecte a la construcció balagueriana. D'aquesta manera, d'acord amb aquestes idees, Franco va impulsar durant anys la definició d'una xarxa de referents territorial per al nou estat catòlic. I amb aquest objectiu va promoure tant la reconstrucció de monestirs arruïnats –Poblet, per exemple– com la construcció de nous monestirs; ahora que va estimular-los com a destí per al turisme nacional i que va fomentar amplis estudis històrics al seu voltant amb la intenció de reinterpretar el seu simbolisme passat amb l'objectiu de definir el present. Un bon exemple d'aquests treballs el trobem en els escrits del ja citats Pérez de Urbel (1942) o en els nombrosos estudis al voltant de l'Escorial que es van realitzar durant aquests anys –un edifici del que també ens ocuparem més endavant. Aquesta estreta relació entre estudis històrics –la interpretació dels quals no és mai neutra– i turisme és important per entendre que ambdós van ser el veritables mediadors en la construcció d'aquest nou imaginari al

4. Sobre l'arquitectura de la postguerra en el cas de la ciutat de Barcelona, veure Colón Rodríguez (2010).

tvoltant dels monestirs espanyols i catalans.

En aquest context, Montserrat va esdevenir un monestir i un santuari important, que va ser visitat amb assiduïtat pel Caudillo; qui tenia com a norma visitar Montserrat sempre que viatjava a Catalunya. Així, la primera visita, que –com acabem de veure- va tenir lloc el mes de gener de 1942 va ser l'inici del seu viatge triomfal per terres catalanes “en el tercer año de la victoria” i va ser aprofitada per irradiar tota una declaració de principis, en relacionar estretament la unitat i la història d'Espanya amb els seus monestirs en general, però també amb el de Montserrat en particular.⁵ I per aquest motiu, Franco va tancar el seu discurs tot afirmant que

“tenemos otra tarea que no ha terminado con restablecer el culto y abrir las puertas de los monasterios, pues sólo existe una nación cuando tiene un Jefe, un Ejército que la guarda y un pueblo que la asiste. Nuestra Cruzada demostró que tenemos el Jefe y el Ejército. Ahora necesitamos el pueblo, y éste no existe más que cuando logra tener unidad y disciplina.”

Acabant després amb una crida dirigida als “excelentísimos señores obispos, reverendísimo Abat y religiosos que aquí os congregáis” en la que els demanava la seva col·laboració i les seves oracions per aconseguir la unitat i la disciplina del poble que necessitava (Franco, 1942:16). Aquesta primera visita, va ser sens dubte la més simbòlica de totes les visites que Franco va realitzar a Montserrat; les següents durant els anys 1952, 1957, 1960, 1963 i 1966 (Ventalló, 1976:22).

Per completar millor l'aproximació a la relació que es va establir entre Franco i Montserrat, és convenient fer referència a la resposta que l'abat Marcet va fer a Franco en motiu de la visita d'aquest al monestir-santuari l'any 1942. En aquella ocasió, l'abat –encara Marcet- va afirmar que

“ens complaem a contemplar en vós el continuador i l'èmul dels grans protectors i amics de Montserrat, els monarques espanyols, que quasi sense excepció honraren amb la seva presència aquesta casa i com vós donaren el seu nom august a la nostra confraria i com vós acceptaren benignament d'ésser germans nostres” (Marcet citat per Tarín-Iglesias, 1955:142)

Un missatge que va ser tan intens i tan ben rebut pel generalísim, que aquest va donar l'ordre que les paraules de l'abat de Montserrat fossin trameses íntegres als periòdics per a la seva publicació (Tarín-Iglesias, 1955:144). Si bé és cert que cal posar aquestes declaracions en el seu context, ja que com afirma Massot (1979:136) “es fa difícil de saber quina intervenció directa tingué l'abat Marcet en la preparació d'aquest discurs encomiàstic, que com sempre devia ésser redactat per un o altre secretari servicial”; per que

“cal tenir ben en compte, tanmateix, que [l'abat] no podia llegir-lo [el discurs] gaire de cor. Ell sabia prou com li havia costat de poder tornar al seu Montserrat, que [com hem vist] hom hauria volgut en mans de monjos castellans o simplement d'un altre

5. “Al venir a visitaros cumplo una tradición de los Jefes de España, con la alegría de quien llena un deber al postrarse ante la Virgen que presidió tantas grandezas” (Franco, 1942:15).



Fig. 9. La construcció simbòlica al voltant dels monestirs que va definir el franquisme es va basar en molts treballs i construccions prèvies, algunes sense citar-les -com les de Balaguer- i també en estudis previs, com els de Lampérez; però en una proporció molt important va ser deguda a la influència de Fray Justo Pérez de Urbel sobre el dictador. A la dreta, la seva obra de 1942 "El monasterio en la vida española de la edad media", juntament amb les imatges de Ripoll i Poblet que conté; per que, en efecte, els monestirs catalans també van ser conceptualitzats d'acord amb les seves idees (Col·lecció García Fuentes).



ordre religiós.”

En qualsevol cas, però, aquesta no va ser la primera vegada que l'abat i la comunitat de Montserrat es van trobar amb Franco. Per que, el 1940, tot just recuperat el monestir, i en un moment en el que, com precisa Laplana (2001:220) “calia aclarir malentesos i guanyar-se el favor de les autoritats”, l'abat Marcet, sembla que empès pels insistents consells del llavors prior Escarré (Massot, 1979:135) va viatjar a Madrid acompanyat d'alguns monjos amb l'objectiu d'entrevistar-se amb el dictador i de fer-li arribar un luxós regal de part de Montserrat. Es tractava d'una arqueta “de valor artístic extraordinari” que contenia la cèdula on es nomenava a Franco confrare de Montserrat (Tarín-Iglesias, 1955:139-140) així com dos ciris que volien evocar els que van tenir Carles V i Felip II en la seva mort; emfatitzant així el vincle d'aquests amb Montserrat. Carles V, el “gran emperador” es considerava “potser el més montserratí de tots els monarques espanyols” i de Felip II es destacava la seva important contribució en la construcció de la basílica actual. L'ofrena, que pel que sembla es va desenvolupar en un ambient molt cordial, va tenir una ressonància que alguns fins i tot la van qualificar d’“extraordinària” (Tarín-Iglesias, 1955:139). Així, per exemple, el diari “ABC” va titular la notícia d'aquesta manera: “El glorioso Caudillo de España recibe de los monjes benedictinos de Montserrat una ofrenda de Imperio” (“ABC”, 7/04/1940).

Sembla innegable, doncs, que hi va haver per un motiu o un altre, una clara voluntat, i alhora també una evident necessitat, d'entendre's amb el règim i de demanar la seva protecció. Així ho evidencien tant els discursos i els gestos als que ens acabem de referir, com el fet que l'abat Escarré va tenir sempre bona cura de convidar les autoritats polítiques i militars a les festes montserratines de més solemnitat (Laplana, 2001:220) o com l'abat va visitar Franco a Madrid amb assiduitat i sempre en un clima d'amistat i de cordialitat; o com també ho evidencien les complicitats que es poden deduir de les obres i projectes contemporanis que es van realitzar a Montserrat –dels que ens ocuparem tot seguit. Però tot i que aquesta sintonia va ser innegable, sobretot durant els primers anys de l'abadiat d'Escarré i de la dictadura (Massot, 1979:163) també van ser innegables els constants recels per part d'ambdues bandes. I en aquest sentit, van ser especialment dures les creixents acusacions de “separatisme” fetes tan a la comunitat com a l'abat de Montserrat (veure, per exemple Massot, 1979:132-139, 159-172). Per que, en efecte, i malgrat els intents d'Escarré de jugar a l'adhesió al règim, els múltiples significats i imaginaris construïts al voltant de Montserrat abans de la Guerra Civil, i, especialment el catalanista, no podien esborrar-se tan fàcilment.

Així doncs, en l'abat Escarré hem de veure una figura dual “que per un cantó jugava amb convicció la carta de l'adhesió a Franco i per l'altre afavoria posicions que a la llarga socavarien l'autoritat del Caudillo”; perquè, com veurem, l'abat “sofrí una llarga evolució ideològica, mai no precisada del tot [...] que el dugué a una major valoració de la democràcia” (Massot, 1979: 171). I, d'aquesta manera, el final de les relacions entre l'abat i el Caudillo va estar marcat per les declaracions d'Escarré a “Le Monde” de l'any 1963 (Ventalló, 1976; Massot, 1979: 229-238). Però en aquell moment, la construcció de la tan anhelada façana de Montserrat, de la seva imatge, no només estava definida, sinó que també ja estava pràcticament construïda i acabada.



Fig. 10. Altres imatges de Franco a Montserrat; i portada de la revista "Destino" dedicada a la revisió de l'afer del distanciament entre l'abat i el dictador; publicada durant la transició després de la mort de tots, 1976 (Col·lecció Garcia Fuentes).

XVII

Una “Nova Arquitectura”?

Els projectes de 1942

“Roma ha d’èsser la nostra salvació en el moment actual”

Escarré citat per Massot (1979:152)

Acabada la Guerra Civil es va iniciar una intensa i llarga tasca de reconstrucció arreu de l’estat. No només d’edificis civils i d’habitatges, sinó també d’edificis religiosos, que havien sigut objecte de grans destruccions, o que fins i tot van haver de ser enderrocats completament. La simbologia que va haver-hi darrera d’aquestes actuacions és innegable. Tant com ho són les connotacions ideològiques i de propaganda a favor del règim que va tenir la seva reconstrucció; especialment durant els primers anys de la dictadura. En aquest context, i no només amb la finalitat de reconstruir el país sencer, sinó de dirigir aquesta reconstrucció i d’imposar i definir una arquitectura, es va crear la “Dirección General de Regiones Devastadas”, una institució que es va ocupar, entre d’altres, de la coordinació de les subvencions destinades a les reconstruccions per tot l’estat espanyol –inclosos els temples i els edificis religiosos. Per aquest motiu, i amb la finalitat d’oferir un catàleg exemplar als arquitectes i als responsables de portar a terme els intensos treballs de reconstrucció nacional la “Dirección General de Regiones Devastadas” publicava la revista “Reconstrucción”. Però tot i així, aquesta direcció general no va ser l’única institució dedicada a la tasca de reconstrucció d’edificis religiosos del règim, per que també la “Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales” va ajudar a completar aquesta missió mitjançant la donació gratuïta de materials de construcció, l’eliminació d’impostos o la utilització de presoners de guerra; encara que en cap cas aquestes ajudes garantien el pagament integral de cap temple per part de l’Estat, ja que la llei ho prohibia (Roviró, 2005:154 citat per Puigvert, 2008:143).

Caldria un estudi acurat de la documentació que es conserva als arxius d’aquestes institucions per demostrar documentalment la seva contribució en la reconstrucció de Montserrat.¹ Per que tot

1. El fons de l’abat Escarré de l’Arxiu de Montserrat encara no es pot consultar, i no ha estat possible consultar cap documentació referent a les obres montserratines de Francesc Folguera -ni a l’Arxiu de Montserrat ni a l’Arxiu de Majordomia de Montserrat, si és que existeix alguna.



Fig. 1. Franco y Muguruza comentant projectes d'arquitectura en "El Valle de los Caídos" (Col·lecció Enrique Granell).



Fig. 2. A dalt, l'Escorial amb un model de la nova arquitectura en algunes publicacions d'abans i després de la Guerra Civil (Col·lecció Enrique Granell); sobre aquestes línies, "el Caudillo", i al costat, una imatge aèria de "El Valle de los Caídos" (Llorente, 1995:50).

indica que, malgrat que no s'hagin pogut localitzar documents que ho demostrin indiscutiblement, tot sembla apuntar que les obres montserratines van comptar amb l'ajuda del règim. Així ho deixa a entreveure, per exemple, Josep Massot (1979:162) quan afirma que l'abat Escarré “prestà sempre suport [a Franco] –una adhesió incondicional, però sense les estridències d'altres prelats peninsulars- i li demanà, com a contrapartida, una prestació de béns i de serveis que obtingué abundantment, tant del Cap de l'Estat mateix com dels diversos Ministeris”. Que aquestes contrapartides es concretessin en contribucions –segurament econòmiques, encara que parcials- per a les seves obres és més que probable; tal i com suggereix, com veurem, la mateixa cronologia dels projectes i les obres que s'hi van realitzar durant els anys quaranta.

Ara bé, tant la tasca de reconstrucció d'esglésies i temples, en general, com, en particular i pel que fa al cas que ens ocupa, la continuació de les obres de reconstrucció de Montserrat, plantejaven el dubte de quina arquitectura havien de fer servir. Una qüestió que no era nova, però que després Guerra Civil es va fer més evident degut a l'intens simbolisme i a la ideologia que es va associar a aquestes reconstruccions; per que l'arquitectura s'entenia com a un potent instrument de propaganda. I en aquest context, la resposta no era fàcil, ja que el panorama en que es trobaven, pel que feia a aquestes qüestions, tant la societat com els arquitectes, era d'una gran desorientació. En un país destruït, com s'havien de reconstruir els edificis?² amb quina arquitectura? “Tradicional” o “moderna”? I, encara més, els edificis religiosos, s'havien de reconstruir amb la mateixa arquitectura que els civils?

La qüestió va ser crucial, i el mateix dictador es va ocupar del tema; arribant a impulsar alguns projectes a títol personal, com per exemple “El Valle de los Caídos”. O com la construcció de nous monestirs i la reconstrucció d'antics; com Poblet. Ja hem fet referència a com la dictadura va intentar capitalitzar el simbolisme dels monestirs espanyols mitjançant l'apropiació del seu imaginari; és a dir, intentant fer seu el lema “España es un claustro” balaguerià. Aquest fet és important, per que va ser el claustre, el monestir, l'Església en definitiva, allò que va marcar la diferència fonamental entre “la nova Espanya” i altres dictadures contemporànies –com l'alemanya o l'italiana. Per què el “nou estat espanyol” era un estat catòlic, i per aquest motiu va ser possible que es tornés a forjar novament el mite dels monestirs espanyols; i molt especialment el de “El Escorial”, que es va convertir en el model arquitectònic per a la “Nova Arquitectura” amb que s'havia de construir el nou estat. De fet, “El Escorial” ja va ser anunciat en aquests termes abans de la Guerra Civil per Giménez Caballero (1935: 234), per a qui el monestir de Felip II resumia tot allò al que aspirava Espanya: “era el resultado de un arte: el arte de lograr un Estado”. I d'aquesta manera, Juan de Herrera i “El Escorial” es van convertir –contradictòriament amb Juan de Villanueva (Llorente, 1995: 81) - en el model a seguir, en el model arquitectònic, en “la tradición hispánica”; en definitiva, en un nou mite.

Però malgrat aquest interès i aquesta construcció política i ideològica al voltant de “El Escorial”, i malgrat tot aquests esforços, plens de contradiccions que aquí no podem precisar (Llorente, 1995:67-86) no es va poder concretar una veritable “Nova Arquitectura Espanyola”. Per que ni tan sols l'arquitectura efímera i els monuments de l'Espanya empobrida d'aquells anys van tenir massa

2. Sobre l'arquitectura de la postguerra en el cas de la ciutat de Barcelona, veure Colón Rodríguez (2010).



Fig. 3. Al costat, una imatge de l'Estudi d'Art de Montserrat (Laplana, 2009:30); a sota, una postal de finals del segle XIX de la galeria a sobre del cambri abans de la ocupació d'aquest espai (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 4. A dalt, el P. Celestí Gusi fotografiat a l'Estudi d'Art de Montserrat; al costat, l'abat Escarré comenta projectes amb Folguera, Obiols i altres (Arxiu Fotogràfic de Montserrat; Laplana, 2009:28, 15).



suficient per ser comparades amb els casos d'Itàlia, i sobretot d'Alemanya; és a dir, amb els que –com veurem- s'emmirallava el nou règim espanyol. Com Llorente (1995) ha explicat, els problemes i les contradiccions van ser constants; tal i com ho evidencia, per exemple, la coneguda disjuntiva entre els dos projectes de ministeri de l'Aire de Gutiérrez Soto, o l'acte oficial ofert a Himmler en el modern Club Nàutic de Sant Sebastià durant el seu viatge oficial l'any 1940 (Garcia-Fuentes, 2010:394). I es que, malgrat la intensa discussió d'aquells anys al voltant de la formulació d'una "Nova Arquitectura Espanyola", de la que aquí no ens podem ocupar en profunditat, la incapacitat per trobar un model basat "en la tradició hispànica" va deixar els arquitectes espanyols perduts o encallats en discussions estèrils i en contradiccions internes. Tornarem sobre aquest tema més endavant.

Aquest problema d'estat tenia també el seu ressò a Montserrat, amb l'afegit que el monestir-santuari ja es trobava immers en el procés de definició d'un model arquitectònic de que ens ocupem aquí. De fet, com hem vist Montserrat ja havia trobat aquest model, però les noves circumstàncies polítiques, socials i culturals, com és lògic, van posar en crisi aquesta recerca. El repte de trobar un nou model per a Montserrat d'acord amb els nous temps, de definir una "Nova Arquitectura" per Montserrat, va ser assumit -com ja hem apuntat- pel nou abat Escarré. Per aquest motiu, i dintre del seu propòsit de restauració benedictina –un altre dels pilars del seu abadiat (Massot, 1979; Laplana, 2001) - el nou abat va donar suport als "gremis" de treballs que havien sigut creats per l'abat Marcet i sobretot pel P. Gusi –l'amic íntim de Puig i Cadafalch- després de la recuperació del monestir, "aprofitant que els joves monjos exiliats durant la Guerra Civil havien respirat i admirat el funcionament intern dels monestirs europeus". Entre tots els "gremis" o *scriptoria* que es van crear,

"que agrupaven els monjos biblistes, els historiadors, els dedicats especialment a l'espiritualitat monàstica, els liturgistes, etc. [Destacava] l'Estudi d'Art de Montserrat, comandat pel mateix P. Gusi i establert a la part superior del gran absis sobre el cambril, tenia una funció molt notable, i va ser el gremi que va perdurar en actiu durant més anys." (Laplana, 2009:29)

La seva missió va ser la de supervisar, dirigir i omplir de contingut simbòlic tot allò referent a temes artístics i arquitectònics; i degut al seu èxit en aquells anys, no només pel que fa als assumptes de Montserrat, sinó que fins i tot "era molt freqüent que sacerdots de tot arreu acudissin a Montserrat a demanar consell abans de reconstruir i de decorar les esglésies devastades" (Laplana, 2009:29). D'aquesta manera, l'Estudi d'Art de Montserrat, liderat pel P.Gusi, però que també comptava amb altres monjos molt actius, com els pares Martí Canyís o Josep Maria Gassó, va planificar i definir les obres que el P. Abat Escarré va decidir portar a terme. L'estudi, que a l'inici tan sols "orientava" les obres tot omplint les intervencions de densos simbolismes, i esbossant preprojectes que posteriorment desenvolupaven els tècnics i artistes qualificats. Perquè, en aquest sentit, convé precisar que aquests monjos, preocupats especialment per temes d'art i litúrgia, "no eren uns professionals consumats, però tampoc uns afeccionats maldestres; més aviat eren uns artesans de bona mena, amb molta intenció i [en opinió de Laplana] uns resultats molt acceptables" (Laplana, 2009:30). És a dir, uns "amateurs".

Però uns “amateurs” que, com veurem, després d’aprendre amb Puig i, especialment, de treballar al costat de Folguera, van acabar realitzant ells mateixos els seus propis projectes.

FRANCESC FOLGUERA

En aquest nou context, doncs, és evident que no semblés apropiat que Puig i Cadafalch continués sent l’arquitecte de Montserrat. Calia trobar un nou arquitecte, i havia de ser algú que simbolitzés una nova esperança de futur, però que alhora fos capaç d’establir un relleu amb el Montserrat previ a la Guerra Civil. I també calia que no hagués estat “depurat” pel règim. Per aquest motiu, es va saldar el deute d’honoraris de Puig i Cadafalch (Massot, 1979; Laplana, 2001) i es va contactar amb un arquitecte jove, Francesc Folguera, qui, ja des de l’inici de la seva carrera va demostrar un gran interès i preocupació tan per les qüestions d’arquitectura –en especial per la religiosa– com per les d’art litúrgic. I qui, a més, era un catòlic practicant indiscutible, un fet molt important en aquell temps, en especial en els cercles eclesiàstics, ja que llavors es considerava que un temple destinat al culte catòlic havia de ser projectat i edificat necessàriament per un arquitecte creient i practicant (Puigvert, 2008:147).

Pel que fa a l’arquitectura, Folguera representava, ja des d’abans de la Guerra Civil, el que alguns autors han anomenat una “tercera via arquitectònica” (Puigvert, 2008:146) equidistant entre les més clarament tradicionals i historicistes, i les més avantguardistes, tal i com s’evidencia a una de les seves obres més importants prèvia a la Guerra Civil, el Casal Sant Jordi de Barcelona. Construït a per la senyora Tecla Sala, “una gran financerà en el ram del tèxtil i patrocinadora d’obres a favor de la cultura catalana” que de fet va ser qui va introduir Folguera a Montserrat; ja que “l’abat Aureli quan baixava a Barcelona posava a casa de Tecla Sala, el famós edifici Sant Jordi del carrer Casp 24-26” (Laplana, 2009:35). Una “tercera via” entre moderna i tradicional, que també serveix per definir la manera en que Folguera va entendre l’art litúrgic, una qüestió crucial amb la ingent tasca de reconstrucció i construcció d’esglésies, i que va tenir una importància cabdal durant els primers anys de la dictadura. Com ho evidencia la “Exposición Internacional de Arte Sacro” celebrada a Vitòria entre el maig i el juliol del 1939 (Barral, 1999:248) just després del final del conflicte, en la que van participar tant Folguera com el P. Gusi (Puigvert, 2008:147). I és que Folguera havia mostrat sempre un gran interès en aquests temes; abans de la Guerra Civil, com a membre del Cercle Artístic de Sant Lluc –que havia estat fundat, com hem vist, per Torras i Bages– i dels Amics de l’Art Litúrgic, que havia estat fundat per mossèn Manuel Trens; i també quan ajudava a Gaudí en les obres de la Sagrada Família –i amb qui, per cert, va discutir³ sobre la problemàtica relació entre art i tècnica en arquitectura, entre raó i sentiment, plantejant alhora també la complicada relació entre l’art modern contemporani i l’Església; preocupacions que, com veurem tot seguit, van ser una de les constants de Folguera.

Immers en aquests cercles i en aquest ambient religiós, doncs, l’arquitecte va reflexionar en profunditat també sobre el problema de l’arquitectura religiosa moderna, tema que va exposar en un conferència l’any 1928 - i que va ser publicat en l’anuari dels Amics de l’Art Litúrgic. Una conferència que, malgrat els canvis existents i evidents entre 1928 i 1942, i encara que va ser pronunciada

3. Sobre Gaudí i Folguera, veure Martinell (1951, 1955, 1967).

alguns anys abans de la intervenció de Folguera a Montserrat, és útil per comprendre millor els projectes montserratins de l'arquitecte, tant pel raonament exposat com per les afirmacions que hi va fer, ja que evidencien un grau de reflexió i maduresa consolidat. Folguera inicia la seva conferència constatant, a través d'un breu comentari, com al llarg de la història de l'arquitectura "el que varia són les representacions artístiques nascudes del desig d'ornar d'una manera esplendent la casa de Déu", afanyant-se a precisar, però, que aquest canvi, segons ell "mai ateny la substància de la religió que permanence immutable". I d'aquesta manera, doncs, l'arquitecte afirma que

"cal preguntar, si la nostra època en construir les seves esglésies ha de restar obligada a la repetició dels tipus d'altres estils passats o cal que cerqui la manera d'expressar el seu ideal religiós d'una manera pròpia, d'una manera viva, com feren en els seus temps aquests mateixos estils que avui copiem d'una manera morta."

Alhora que corrobora que "les construccions d'estil avui ja no satisfan els ideals artístics de les noves generacions i la visible decadència de l'arquitectura de repetició ha d'ésser reconeguda per tot esperit amatent als fets del dia" ja que "esdevé impossible donar vida nova a les formes d'altres temps" (74). Introduint així el debat entre tradició i modernitat, centre de la discussió arquitectònica d'aquells anys, en el que Folguera -en el seu escrit, perquè en la seva obra, com veurem, no serà fàcil afirmar això- pren partit amb una clara aposta per la modernitat i per la innovació; és a dir, en aquella "tercera via" a que ens hem referit que tan representava, o com ell l'anomenava, "els que representen la tendència sana" (64) i que és molt similar a aquella que poc després va proposar també Benavent (1936:15-16) i que estava fonamentada en uns valors "humans" -prou indefinits, tot s'ha de dir- que sobrepassen i alhora assimilen completament el "maquinisme i la tècnica". Així, el text de la conferència continua fent una llarga disquisició al voltant de la innovació en l'arquitectura al llarg de la història, des de l'art grec al barroc, passant pel gòtic; plantejant després la complexa i no sempre clara relació entre l'arquitectura sagrada i la civil o profana, per acabar conclouent que si bé és cert que "l'església no és el lloc d'efectismes" i que "els assaigs incerts d'un art nou és bo que es facin en tot cas en edificis profans" (66) també és cert que "cal no anar massa depressa a titllar uns elements i uns efectes com a exclusius dels edificis profans" ja que "la dignitat amb què se'n faci ús els pot fer aptes per a l'emoció religiosa" (67) -un matís que, com veurem més endavant, serà important. I així, Folguera afirma que "voler disassociar ara l'Església de l'evolució de les arts, és trencar una tradició gloriosa" (66).

Fetes aquestes consideracions, l'arquitecte procedeix a indagar sobre l'estil modern dels temples, i sobre els exemples i les línies a seguir en la construcció dels nous. D'aquesta manera,

"per ben posar la qüestió de quin ha d'ésser l'estil de les esglésies de la nostra època cal fer-se compte de com tota la ciència estètica de l'arquitectura del passat [...] era un sistema estretament condicionat per tota la ideologia pròpia de cada temps, la qual era funció també de les condicions socials i econòmiques regnants en els diferents períodes de la història" (67)

És a dir, per a Folguera, l'arquitectura és una expressió intensament carregada d'una ideologia que

emana de la col·lectivitat. I per tant, “una arquitectura pròpia dels temps moderns ha de venir necessàriament condicionada pels trets que en aquells ordres distingeixen l'època present de les passades” (67). Però quins són, doncs, aquests trets distintius dels temps moderns? Folguera no en dubta. En aquells anys, aquests trets no podien ser altres que la l'obsessió contemporània per “les màquines” i els canvis tècnics que aquestes van provocar; canvis que també s'havien de “de traduir conseqüentment en un canvi profund en l'arquitectura” (68) ja que, segons Folguera, la tècnica moderna havia “vingut a destruir el tema de tota l'arquitectura del passat” (69). I per aquest motiu, el caràcter d'aquesta “nova arquitectura” en procés de recerca a la que es refereix Folguera, “ha calgut cercar-ho dintre les construccions de l'enginyeria moderna, els grans ponts, els grans silos, els hangars dels dirigibles i altres edificis netament industrials” (69). Però tot i així, puntualitzava que si bé “un pont, una grua, una estació, una fàbrica de ferro i de formigó són coses a les que no neguem pas una admiració” aquest fet no comporta que “calgui per això abdicar de certes aspiracions ideals” (74). I és que segons l'arquitecte, “el mirar dintre la carcassa d'un d'aquests immensos dirigibles ens corprèn, tal com si veiéssim els pilans i les voltes d'una catedral” (74).

Tot seguit, Folguera continuava la seva conferència afirmant que “la tècnica pròpia de cada temps dóna de si els mitjans i les possibilitats d'aquesta creació de les formes tot i limitant-les” (72) i que “es comú a tots els temples del passat el valor d'una màxima realització d'un principi constructiu” o el que és el mateix, que “la cultura de cada període té la seva tècnica pròpia” (74). I la contemporània, no poden ser altres que les construccions de l'enginyeria moderna que tant interessaven a Folguera i que seguia amb passió, tal i com reflecteixen els seus càlculs i estudis sobre el formigó armat, basats sovint en bibliografies alemanyes. Aquesta serà doncs la tècnica de referència per a Folguera; una tècnica que posseeix per ell una bellesa “grandiosa”, gairebé sublim, tal i com es fa evident quan afirma que

“avui dia són molts els que reconeixeran la bellesa de les construccions de l'enginyeria moderna, en llurs paraments llisos, en llur absència d'ornamentació sobreposada, en llur ordenació clara i simple, una mena de bellesa com la de la immensitat de la mar, d'un extens pla nevat o d'un cim de muntanya, en les quals el detall es perd del tot, dintre de la grandiositat o de la fermesa del conjunt” (70-71)

Una discussió que enllaça després amb el problema de l'ornamentació, de la decoració arquitectònica, dels “bells oficis” aplicats a l'arquitectura, que havia sigut cabdal en temps propers, però que els moderns més “extremistes” –literalment- van bandejar totalment. Unes supressions “de tota forma que no sigui estrictament constructiva” que a Folguera li semblen “extremositats excessives” (79), per que, per a ell, decoració i construcció no poden deslligar-se, són “inseparables”, i tenen “per objecte l'expressió d'un contingut ideal” (72). I així, tècnica i decoració posseeixen un gran valor “des del doble punt de vista de percepció estètica i ètica de la realitat del sistema constructiu” que “ha d'ésser tingut com a fonamental en tota arquitectura que aspiri solament a aquest nom.” Per què, per a Folguera, la tècnica i la construcció, “la transparència de l'arquitectura, pel que fa al sistema constructiu, és un element essencial per al sentiment estètic que pugui ocasionar” (75).

En definitiva, el text reflexa les preocupacions de Folguera referents al problema de l'arquitectura

religiosa contemporània, no només a Catalunya, sinó també a nivell europeu. Ja que ell és conscient de que “quan avui cal construir una església l'arquitecte ha de sentir per força un conflicte entre les noves tècniques de construcció i aquella altra parella de construcció antiga, tota convencional amb què cal disfressar-la, acabant per no mantenir-hi cap relació”; i de que “en tot això cal veure-hi com un mal el despreci que es fa de la tècnica com a principi d'ordenació de l'arquitectura” (75). Ara bé, aquesta per si sola no pot donar el simbolisme i la mística necessaris, ja que “això no ho pot donar solament l'enginyeria moderna, hi ha d'haver a més l'emoció creadora de l'artista [...]” (82-83). La religiositat de l'arquitecte és una condició necessària.

I per tal d'il·lustrar els seus interessos i establir uns referents arquitectònics concrets a aquest discurs, al final del seu text, Folguera estableix un marc de referència a nivell europeu pel que fa a arquitectura religiosa contemporània en el que destaca que

“França i Alemanya són les dues nacions que van al davant en l'aplicació d'un estil nou a la construcció de les esglésies. Alemanya d'ençà de la [primera] guerra [mundial], ha produït una major quantitat d'esglésies sortint-se dels motllos històrics, però l'església més important i més atrevida dintre de l'estil nou l'ha donat la França conservadora” (84)

I és l'església de Le Rancy d'August i Gustav Perret, construïda entre 1922 i 1923, de la que valora la “racionalitat estricta de la [seva] construcció”, en la que “la lleugeresa de la massa s'ha dut a l'estrem que avui permeten les noves tècniques” i especialment que aquest fet no hagi comportat cap pèrdua de religiositat (85). Però més enllà d'aquest exemple, Folguera, que es mostra bon coneixedor de l'actualitat europea –i fins i tot americana- en tot allò referent a arquitectura religiosa, es centra en Alemanya. D'aquesta destaca l'associació de Munich “Gesellschaft für Christliche Kunst” i un grup d'artistes de la contrada del Rin, entre els que destaca Dominikus Böhm, director de la secció d'art cristià de l'escola d'arts aplicades de Colònia. També destaca a Martin Weber, Hubert Pinand i Joseph Bachem (85-86). En canvi, pel que a l'arquitectura religiosa, Folguera considera que Itàlia, malgrat que “ha donat a l'art tresors immensos creant per a l'art cristià d'occident els tipus fonamentals dels temps del Renaixement i del Barroc” avui dia, en canvi, “no ens dóna res de nou en els seus temples” (86). I per últim, d'Espanya només esmenta el cas de Gaudí, amb qui va col·laborar de jove i a qui considera un innovador “formidable”, del que remarca que la seva obra és “essencialment catòlica per tal com es inspirada en la litúrgia i planejada per un creient fervorós doblat de gran artista”. El que evidencia, en definitiva –i com ja hem insistit- que ser creient es considerava en aquells anys, i sobretot dintre dels cercles eclesiàstics, no només una condició necessària per a qualsevol arquitecte que treballés o volgués treballar al voltant de l'Església, sinó també una garantia suficient de la validesa del seu treball.

Encara que convé precisar aquest plantejament teòric de Folguera no va comportar una aposta clara per l'arquitectura religiosa moderna, com ho demostren les esglésies de models clàssics i renaixentistes que l'arquitecte va construir -per exemple a S'Agaró, a Parets o a Barcelona- en les que amaga tota estructura moderna, o, com veurem, també a les seves propostes per a Montserrat.



Fig. 6. A l'esquerra, la nova Sala Capitular reformada per Santiago Marco; a la dreta, l'antic espai (Arxiu fotogràfic de Montserrat, Col·lecció Garcia Fuentes).

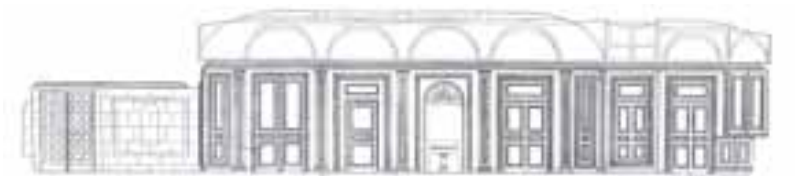
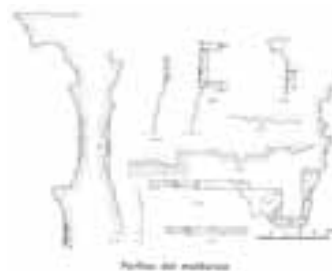


Fig. 7. A dalt, l'antiga Sagristia (Col·lecció Garcia Fuentes); a la dreta, fotografia i plànols de la nova projectada per Folguera, publicats a "Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo" (Biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya).



Una actitud que podríem titllar d'esquizofrènica, en la que les reflexions de Folguera i la seva obra no tenen res a veure. Una contradicció que, sense dubte, va ser deguda en bona part a la implicació d'una Església catalana influent socialment, i capaç de definir el gust social d'acord amb els seus interessos. Un gust conservador, que ambicionava restaurar temples, i que defugia l'arquitectura moderna i els nous materials de construcció -tal i com es desprèn del manual d'arquitectura religiosa que mossèn Junyent va publicar l'any 1939, tot just acabada la guerra, i amb l'objectiu d'orientar la ingent tasca de reconstrucció d'edificis religiosos de la postguerra; més endavant tornarem a fer referència a aquest llibre.

ELS PRIMERS PROJECTES

Recuperat el monestir l'any 1939 i instal·lada novament la comunitat, aviat es van iniciar els primers intents de tornar a plantejar la continuació de les obres –i això malgrat les dramàtiques circumstàncies que es vivien tant a nivell cultural, com social, polític i econòmic. La primera obra que es va executar just després de la recuperació de Montserrat, l'any 1940 va ser la remodelació de l'antiga sala capitular, projectada per Santiago Marco i pel P. Gusi, quan encara no s'havia contactat amb Francesc Folguera, i quan Puig i Cadafalch, que encara es trobava exiliat, tampoc es podia fer càrrec. La urgència d'aquesta obra és sorprenent, tant com l'explicació que proposa Laplana (2009:28) quan afirma que

“quan arribaren a Montserrat els monjos, el 23 de gener de 1939, no tingueren altra pensada que destrossar l'antiga Sala Capitular, un lloc llòbrec que els recordava uns temps que volien donar per superats, talment que tothom podia pensar que havia estat una “malifeta” més del qui ocuparen el monestir durant la guerra.”

Tot i que probablement, i encara que la tradició oral montserratina sigui aquesta, sembla més lògic que aquesta reforma fos deguda a que l'estada d'Azaña o la celebració de les corts republicanes a Montserrat ocasionessin algun canvi en la decoració de la sala –i per tant en el seu simbolisme- que es pogués considerar inapropiat per al monestir. En qualsevol cas, entre 1939 i 1940 l'antiga sala capitular allargada i fosca es va transformar en la nova, ricament decorada, i estructurada projectada a grans trets d'acord amb el model de la capella Pazzi de Brunellschi. És a dir, amb un cos central de planta quadrada cobert per una cúpula –en aquest cas una volta petita- i dues ales laterals que l'eixamplen en una direcció. No és estrany que es prengués com a model Brunelleschi, ja que tenia la virtut d'establir una continuïtat amb els anys anteriors a la Guerra Civil, i, alhora, en el context polític, social i cultural, també permetia les múltiples interpretacions a les que ja ens hem referit. La nova sala capitular, “feta com a memorial de les víctimes de la guerra [els màrtirs] i dels vint-i-cinc anys d'abadiat del P. Abat [Marcet] mateix” va servir d'escenari per a la rebuda a Franco en la seva important i primera visita al monestir de 1942 de la que ja ens hem ocupat.

Recordem, però, que el primer contacte entre Franco i la comunitat montserratina va ser la visita que l'abat Marcet realitzà a Madrid el mes d'abril de 1940. Al cap d'una mica més d'un any, el novembre de 1941, “el P. Abat Aureli [Escarré] presentava a la consideració de la comunitat la seva primera



Fig. 5. Diferents imatges de l'estat de Montserrat després de la Guerra Civil; encara sense façana (Col·lecció Garcia Fuentes).

obra seriosa, perquè comportava retocar les estructures arquitectòniques de la basílica” (Laplana, 2001:225). Es tractava de la reforma de la sagristia, lligada al problema del tron de la imatge; una qüestió que, com la façana del monestir, ja havia estat plantejada per Puig i Cadafalch, però que havia quedat pendent de solució definitiva abans de la guerra. I, com no podia ser d’una altra manera en aquesta nova etapa, la iniciativa d’aquesta obra va sorgir des de l’Estudi d’Art de Montserrat, fent-se càrrec el P. Gusi i el P. Martí Canyís, que

“havien fet molts projectes per reformar la sagristia i donar-li una excel·lència que mai no havia tingut i ordenar un accés nou al cambril de la Mare de Déu. Els projectes foren vistos i comentats pels monjos, i després lliurats a l’arquitecte Francesc Folguera, perquè els estudiés i els millorés.” (Laplana, 2001:225)

Però de l’Estudi d’Art de Montserrat no només va sortir el projecte de la nova sagristia i del tron -estretament lligats entre ells, i dels que després ens ocuparem- sinó també el projecte de la façana del monestir i de la ordenació de Montserrat. Així, l’abat Escarré es va reunir amb Folguera per tractar de l’assumpte, i en aquella trobada també van assistir “el P. Martí Canyís i el pintor Pruna” –que llavors residia a Montserrat i estava molt vinculat a la comunitat. En aquesta reunió sembla ser que primer es va parlar dels projectes previs de façana de Montserrat, és a dir, fonamentalment, dels de Puig i Cadafalch, però probablement també de les propostes de Font, Pericas, Sagnier i Villar –pare i fill. Les conclusions de la discussió es podrien resumir en dos punts principals. El primer fa referència a l’estructura general de la façana, i és el suggeriment de Pere Pruna “de no posar dues torres a la façana, sinó una i de ben grossa, ja que la que es trobés al costat de les roques només hi faria nosa” (Laplana, 2001:226). El segon, en canvi, fa referència a l’estil o al tipus d’arquitectura, i és la proposta del P. Martí Canyís d’una “arquitectura mediterrànica, en la qual les verticals i les horitzontals s’equilibressin, com les majestuoses arcades del palau dels papes d’Avinyó” (Laplana, 2001:226).

D’acord amb aquestes indicacions, Folguera va presentar la seva primera proposta amb data de nou de febrer de 1942, just després de la visita de Franco a Montserrat –pel que no seria estrany pensar que el projecte ja hagués pogut estar dibuixat a finals de gener, i que s’hagués presentat a la inspecció del dictador. En qualsevol cas, el que ens interessa és destacar com Folguera va recollir a la seva proposta les iniciatives del monjos, i com va definir un projecte que sembla moure’s en el terreny de l’historicisme, com si estigués a mig camí entre el palau dels papes d’Avinyó i el ‘Palazzo dalla Signoria’ florentí. Segurament, on aquesta indecisió i barreja historicista es fa més evident en la definició de la gran torre, a mig camí entre un ‘campanile’ renaixentista i la torre cívica del ‘Palazzo dalla Signoria’ de Florència. Per que, en efecte, aquesta nova torre, destinada a les habitacions privades de l’abat, no feia més que formalitzar i concretar el protagonisme, tan religiós com social, al que aspirava l’abat Escarré -d’això ja hem parlat. Així, aquesta primera proposta, que sembla tenir el seu origen en uns ideals encara noucentistes (Laplana, 2001:225-226) i que evoca al Folguera del ‘Poble Espanyol’, tot i que suposa en alguns aspectes una continuïtat respecte a les discussions prèvies –tant el programa com la seva disposició semblen continuar pràcticament inalterats- representa també un nou plantejament. La decisió de construir només una sola torre és important per que, a diferència

dels projectes previs, en aquesta proposta la torre esdevé l'element articulador del conjunt de volums que integren el monestir-santuari. Per que és aquesta torre, mitjançant les seves grans dimensions, el seu gran volum, i la seva posició tot avançant-se sobre el pla de la façana i amb un net perfil de gran continuïtat que reafirma la seva potència, l'encarregada d'articular la mongia –és a dir, els antics edificis militars monumentals- amb la nova façana i els petits edificis de cel·les. Remarcant amb aquesta importància el seu simbolisme; per que convé recordar al respecte que a partir d'ara ja no es parlarà de torres, sinó de “la torre de l'abat”. És a dir, la torre que simbolitza el seu poder i la seva importància, no només dominant el conjunt montserratí, sinó també el paisatge sobre el que es retalla. I d'aquesta manera, la torre, amb les seves dimensions descomunals, pretén establir un diàleg profund no només amb la muntanya, sinó també amb el paisatge. Una estratègia que sembla recordar l'anhel de bellesa sublim, a que es referia Folguera al seu text de 1928; una bellesa sublim en estreta relació amb el paisatge, en la que “el detall es perd del tot, dintre de la grandiositat o de la fermesa del conjunt” (70-71). Per aquest motiu, el projecte situava sobre el límit de la plaça construïda per Puig i Cadafalch un pòrtic, sota el qual s'havia de col·locar una petita font, i que estava destinat a la contemplació del paisatge amb la tranquil·litat i la protecció que garanteixen la grandiositat i la solidesa de l'arquitectura proposada.

Pel que fa al cos central de la façana, a la nova proposta encara es pot endevinar la clàssica estructura tripartita, especialment clàssica en la galeria de sota coberta. Però a la planta baixa, en canvi, Folguera hi projecta cinc grans arcades retallades amb netedat, pràcticament sense motlures, sobre el pany de paret de pedra –que, com veurem, havia de ser pedra de la mateixa muntanya- i que, juntament amb les tres del pis principal –que havien de comunicar directament amb les habitacions abacials- adquiriran una gran importància en el projecte definitiu. Totes aquestes arcades, juntament amb les finestres, i gràcies a la seva profunditat, doten la façana proposada de riquesa volumètrica i d'ombres fosques i marcades. Una riquesa augmentada per l'abundant decoració aplicada i concretada en multitud d'estàtues, escuts i relleus que es distribueixen per tota la superfície de la façana evocant una vegada més l'arquitectura florentina, a mig camí entre el renaixement i l'edat medieval. Una arquitectura imprecisa, que permetia també entreveure algunes decisions modernes, com la importància dels volums o els jocs d'ombra; en definitiva, una arquitectura de compromís, historicista però que també vol ser moderna, que podia ser vista amb bons ulls per uns i altres; una arquitectura especialment adequada per la comunitat montserratina i els seus anhels de restauració benedictina.

Tots aquests aspectes que estem comentant d'aquest primer projecte no són més que el reflex de tot allò que precisava Folguera en les seves reflexions sobre arquitectura religiosa de 1928. Tot i que aquesta proposta sembla massa historicista pel que ell hagués volgut si fem cas de la manera en que s'expressava en el text, així com de les seves obres anteriors, com el Casal Sant Jordi –i exceptuant, és clar, el “Poble Espanyol”, que per la naturalesa de l'encàrrec era precisament això: un collage historicista. Una manera de treballar aquesta, en la que Folguera projecta dilècticament movent-se de models historicistes a abstraccions més modernes -sobretot d'influència alemanya- tal i com ens mostra també el procés d'evolució de les diferents versions del projecte del Casal Sant Jordi (veure Rovira, 1999); un procés que permet establir un clar paral·lelisme amb el que va succeir a Montserrat.



Fig. 8. Primer projecte de façana de Montserrat presentat per Folguera amb data 9 de febrer de 1942 (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, FOL-1942-001).



Fig. 9. A l'esquerra, la inauguració de l'exposició a Madrid en la portada del setmanari "Fotos" (Col·lecció Garcia Fuentes); a sota, l'exposició a Barcelona, a l'edifici que actualment ocupa el Parlament de Catalunya (Capdevila i Vilanova, 2007:30-35).



Fig. 10. A l'esquerra, la inauguració de l'exposició a Barcelona, publicada al "Diario de Barcelona" el dia 21 d'octubre, a l'esquerra de la imatge, sembla intuir-se a Francesc Folguera (Col·lecció Enrique Granell); a sota, altres imatges de l'exposició (Capdevila i Vilanova, 2007:30-35).



Perquè, en qüestió de mesos, com veurem, el projecte montserratí també va canviar profundament respecte d'aquesta primera proposta.

Encara que també, i amb tota probabilitat, és en aquest historicisme on es fa més evident el control i la direcció que els monjos van exercir en tot moment sobre el projecte, que no es va cenyir a l'argumentació simbòlica del projecte, sinó que -com ja hem comprovat- també es va estendre a la discussió arquitectònica concreta.

Convé assenyalar també, encara, un últim aspecte important referent a la ordenació general del conjunt d'edificis del santuari-monestir que el dibuix d'aquesta primera proposta ens permet entreveure. Si ens fixem, la proposta inclou també un canvi important respecte a tots els projectes que s'havien valorat fins al moment. Per primera vegada, es va contemplar la possibilitat seriosa, dibuixada amb definició i no en un simple croquis, d'alterar les restes del claustre gòtic, que en aquesta proposta és substituït, o més precisament, integrat -com veurem- dintre d'un nou edifici que se situa perpendicular a la nova façana. I encara més, Folguera proposava alliberar tota la plaça de davant del monestir de la vegetació projectada per Puig i Cadafalch, fins i tot d'aquella que servia com a ventilació del restaurant, amb l'objectiu de generar una enorme plaça que havia de servir per a les grans manifestacions religioses. Una decisió que ens serveix per posar en evidència l'aspecte més dubtós de l'arquitectura definida en aquesta primera proposta de Folguera: el seu encaix en l'existent.

En definitiva, un primer intent vacil·lant, encara indecís, per definir un nou model arquitectònic a mig camí entre l'arquitectura religiosa i l'arquitectura civil o profana; i alhora també a mig camí entre la tradició i la modernitat. Un projecte de compromís per a un Montserrat que necessitava reinventar-se i que ara més que mai havia de respondre a un simbolisme complex i contradictori. Però aquest projecte va quedar tan sols com un "estudi de façana d'accés al monestir", tal i com està escrit a la retolació dels plànols conservats. Per que el desenvolupament del projecte, i la compromesa discussió associada, es va veure influenciat intensament per l'esdeveniment arquitectònic més important d'aquells anys d'aïllament i autarquia de la primera postguerra: l'exposició "Neue Deutsche Baukunst / Nueva Arquitectura Alemana".

"NUEVA ARQUITECTURA ALEMANA" A LISBOA, MADRID I BARCELONA

L'exposició "Neue Deutsche Baukunst / Nueva Arquitectura Alemana", organitzada prèviament a Alemanya per Albert Speer, va viatjar durant els anys 1941 i 1942 a Lisboa, Madrid i Barcelona amb l'objectiu de difondre l'arquitectura del règim alemany i de reforçar els llaços de col·laboració entre els tres estats totalitaris. En l'exposició s'exposaven les obres realitzades pel III Reich durant els vuit anys transcorreguts d'ençà de l'arribada al poder d'Adolf Hitler, y alhora, es realitzava un balanç d'aquestes. El seu resultat més important, tal i com indicava el nom de l'exposició, era la creació d'una "Nova Arquitectura Alemanya". D'aquesta manera, l'exposició alemanya va arribar, provinent de Lisboa, al 'Palacio de Exposiciones' del 'Parque del Retiro' de Madrid el mes de maig de 1942 i a l'octubre d'aquell mateix any es va inaugurar l'última itinerància a Barcelona, en el llavors 'Palacio de Arte Moderno de la Ciudadela de Barcelona' -avui Parlament de Catalunya. La mostra, que com veurem va aixecar un gran interès durant el temps que es va poder visitar a Espanya, es va acompanyar al seu

pas per Madrid amb una exposició paral·lela organitzada per la ‘Dirección General de Arquitectura’ que va tenir lloc al ‘Palacio de Cristal’ del mateix ‘Parque del Retiro’; fet que va permetre la visita simultània a totes dues. Però no avancem tan ràpid.

Aquesta nova arquitectura alemanya, el seu art redemptor, i el seu nou estat imperial, en definitiva, el seu “nou ordre”, es consideraven obra personal del Führer, ‘l’escultor d’Alemanya’. Un escultor que treballava “la massa” del poble com la ‘matèria’ amb la que modelar la fanàtica nació imperial d’una manera similar a la que un artista treballa la seva obra d’art (Michaud, 2009:13-37). Arribant a dirigir i a controlar –fins i tot personalment- tota la producció cultural de l’estat. Un art, i principalment una arquitectura, que no només posseïa un clar caràcter propagandístic, sinó que s’entenia com a “Art d’Estat”. (Garcia-Fuentes, 2010a:260).

Encara que, pel que fa a aquesta “Nova Arquitectura Alemanya”, potser seria més precís parlar de la coexistència de tres arquitectures diferents que van ser utilitzades simultàniament segons la funció específica que cada edifici havia de complir, d’acord amb allò que Nerdinger (1996: 325) ha anomenat “una especie de jearquía de estilos”. D’aquesta manera, com precisa Michaud,

“el neoclasicismo [si és que es pot anomenar així] se impuso para responder a las exigencias de ‘grandeza y de nobleza’ de los edificios oficiales; el estilo vernáculo, pareja arquitectural de la pintura völkisch, era recomendado en la construcción de granjas, albergues de juventud y, en la medida de lo posible, de casas particulares” i “los edificios industriales, cuya modernidad, incluso la osadía de algunos, jamás fue discutida, Hitler les había asignado, desde su discurso de 1933 en Nuremberg, la tarea de representar ‘los monumentos espirituales’ modernos” (Michaud, 2009:200).

Neoclassicisme, estil vernacle i edificis industrials. Però tot i aquesta aparent clara distinció, la seva utilització i la seva definició va ser sovint com a mínim contradictòria –tal i com també ha precisat Nerdinger. Així, el neoclassicisme nazi, que es podria descriure millor com un “clasicismo reductivo o primitivo” és eclèctic en si mateix. És a dir, no és pròpiament un neoclassicisme beauxartista, sinó una espècie d’eclecticisme de repertori limitat en el que es combinen al·lusions a l’antiguitat romana –arquetip de la ocupació mundial nazi- amb elements egipcis i mesopotàmics, i amb al·lusions a Etienne-Louis Boullée i amb versions maldestres del neoclassicisme del kàiser Guillem (Nerdinger, 1996:322-325). Elements i parts que es combinaven com a peces d’un conjunt, desmuntades i subordinades als imperatius dominants de simetria, grans dimensions i monumentalitat, però amb una poca traça que s’evidencia en la organització d’unes plantes no descendents de la tradició de Beaux-Arts (Nerdinger, 1996:324). El cas del vernacle és semblant, ja que va resultar ser, en el fons, la creació d’una decoració arquetípica aplicada a edificis seriatos, sovint deslligats dels elements locals. I en aparença sempre aliena a la consideració del paisatge. Així es pot comprovar, per exemple, en el “Ordensburg de Sonthofen” a Allgäu, un edifici important, imponent, en mig d’un paisatge en el que Hermann Giesler va projectar “una [monumental] construcción de sillares toscos sin ninguna relación con la tradicional local de revestimientos de argamasas” (Nerdinger, 1996:325). Les contradiccions van ser moltes i de molts tipus, però la més gran de totes, sense dubte, sembla ser la tercera categoria

mateixa, que era la de menor rang: la construcció industrial. La mateixa que el règim nazi ja havia condemnat, però que va continuar construint (Boyd, 1996:325). Davant d'aquesta utilització de tres arquitectures tan diferents, la pregunta és evident: podia existir algun punt de contacte entre totes tres? Per a laib Boyd la resposta és afirmativa, ja que segons ell, l'arquitectura monumental i el poder de l'indústria i la tecnologia estan unides per l'estètica del sublim, per que totes dues provoquen imatges que sobrepassen les nostres capacitats perceptives o imaginatives, "haciendo del ámbito de la comprensión racional una cosa más vívida y excitante" (1996: 262). Una afirmació que recorda directament la manera d'entendre la bellesa de la tècnica i de l'arquitectura monumental a que es referia Folguera. Va ser, doncs, l'ambició estètica del programa allò que cicatritzava les divisions i les contradiccions.

Malgrat aquestes contradiccions, però, l'exposició de 1942 va aconseguir oferir una imatge cohesionada i de qualitat de la "Nova Arquitectura Alemanya" mitjançant l'exhibició precisament calculada de grans maquetes, de plànols detallats i de grans i impressionants fotografies. En tot aquest material es van mostrar, entre d'altres projectes, la Plaça Reial de Munich, la Casa de l'Art Alemany, el pavelló alemany de l'exposició de París de 1937, el Zeppelinfeld i altres edificis del Camp dels Congressos del Partit de Nuremberg, la nova Cancelleria, els projectes de reforma urbanística de Berlín, l'estadi olímpic de Berlín, l'Escola Superior del Partit Obrer Nacionalsocialista Alemany a Chiemsee, l'Ordensburg de Sonthofen, la plaça d'Augsburg, el teatre de Sarrebruck, les noves casernes del Regiment de Guàrdia de Gran Alemanya a Berlín, així com alguns plans urbanístics i alguns punts d'autopista –que, com veurem, van ser especialment importants per als arquitectes espanyols. Obres i projectes representatius dels tres tipus d'arquitectura a que hem fet referència, però amb un clar desequilibri a favor de l'arquitectura representativa. Precisament per aquest motiu és sorprenent el tractament que el setmanari "Fotos" va dedicar a l'exposició. A la seva portada, va mostrar a Franco encapçalant la inauguració de l'exposició, i a les seves pàgines interiors va dedicar una doble pàgina de la mostra, fonamentalment gràfica, i que no es va centrar en l'arquitectura representativa, sinó precisament en la reproducció dels ponts que es podien admirar a l'exposició. Ponts racionals i sublims, que eren obres d'enginyeria, creacions de la tècnica, i alhora arquitectura monumental; i a aquests, tan sols es va afegir dues imatges de l'Ordensburg de Sonthofen, una de la Gran Avinguda de Berlín, i una petita imatge del projecte per a la casa oficial del partit a Sajonia. Ni rastre de l'arquitectura neoclàssica nazi –la que més abundava a l'exposició.

La mostra es va acompanyar d'un llibre en el que, a manera de catàleg d'exposició, es realitzava balanç dels vuit anys d'obres del III Reich. I, juntament amb el llibre, il·lustrat amb abundants fotografies de pàgina sencera, es va publicar una sèrie de postals en les que es reproduïen les seves imatges més importants. Cal remarcar que ambdós, catàlegs i postals, van ser mecanismes de gran importància per ampliar eficaçment la ressonància de les imatges de l'exposició. Però tornant al catàleg, una part important del breu text del catàleg, escrit per Rudolf Wolters, en edició bilingüe en castellà i alemany, es centrava en la planificació estatal de l'arquitectura: en les reformes urbanes dels centres històrics més importants, en la descripció de l'espai públic, de les places rodejades d'edificis imponents i de les grans avingudes que eren els escenaris de desfilades, mítings i demés actes de propaganda: en

ells es manifestava el “nou ordre”. És a dir, el text es centrava en aquells espais que eren omplerts pel ritual i per la cerimònia del III Reich; per allò que Hobsbawn (1996: 15) ha anomenat la “política-espectacle”. I per descomptat, Wolters citava directament paraules Hitler amb l'objectiu de situar al dictador com a ideòleg i creador, el director i l'inspirador d'aquesta nova arquitectura. Però sens dubte, l'aspecte més revelador del text, juntament a les referències a la reforma dels espais públics i les ciutats, és la constant referència a la planificació i a la construcció del paisatge alemany. “Las ciudades y el paisaje cobran un sentido especial dentro del todo” escriu Wolters,

“todos estos edificios están enlazados entre sí por una obra que se extiende por todo el Reich, la red de autopistas. Sus obras, especialmente sus puentes, están hechos con unidad que da expresión elocuente a la idea del Reich. Cuando se puede esos puentes no se construyen de hierro o de cemento armado sin de piedra, el mismo material que se destina exclusivamente para los edificios representativos del Reich actual” (1941: 10-18).

És a dir, la construcció d'autopistes i ponts –tots dos comparats en aquell moment amb la Muralla Xina, les piràmides, l'Acropolis, o les catedrals gòtiques- simbolitzaven no només la unitat física amb el paisatge i el territori de la nació (Nogué, 1998) o la seva connexió material, sinó també “la acció de trabajar unidos como nación en los objetivos comunes por el bien común” (Boyd, 1996: 267-268). Eren les catedrals modernes.

L'exposició alemanya va ser un èxit de visitants; ja que va arribar en un moment propici per a la seva recepció, en el que Espanya –i també Montserrat- com hem vist, es trobava immersa en ple treball de reconstrucció nacional i de recerca d'una “Nova Arquitectura” per al recentment refundat estat nacional-catòlic. Des d'aquest punt de vista, el III Reich alemany era vist, malgrat les diferències evidents, com un exemple a seguir. Per aquest motiu la premsa nacional es va ocupar àmpliament de l'exposició, detallant-ne els seus preparatius i la seva itinerància a Lisboa, Madrid i Barcelona. Tampoc va reparar en elogis cap a l'arquitectura alemanya; com aquest: “El conjunto de esta Exposición es tan artístico y tan sugestivo que difícilmente podrá ser superado” (ABC, 6/05/1942: 8-9; La Vanguardia, 7/05/1942: 1). Aquest entusiasme no ens ha d'estranyar, ja que, com hem explicat, la desorientació i la pèrdua de referències que havia suposat la Guerra Civil encara era intensa. I, encara que fos tan sols en part, la “Nova Arquitectura Alemanya” va servir -juntament amb la italiana⁴- de referent per omplir aquest buit.

Però el jove règim espanyol tampoc va voler semblar endarrerit respecte Alemanya. I probablement per aquest motiu va decidir organitzar una mostra paral·lela a l'exposició alemanya –tan sols a la seva itinerància a Madrid- dedicada a la “Exposición de Arquitectura Española”. En ella es van exposar alguns dels treballs de la “Dirección General de Arquitectura”: projectes de poblats, maquetes de la reconstrucció de Santander i de la urbanització de la plaça del Pilar de Saragossa, la ampliació del

4. Sobre la influència d'Alemanya i Itàlia en l'arquitectura espanyola de la postguerra, veure “Modelos alemanes...” (2004).



Fig. 11. El catàleg bilingüe de l'exposició "Nueva Arquitectura Alemana / Neue Deutsche Baukunst", 1941 (Col·lecció Garcia Fuentes).

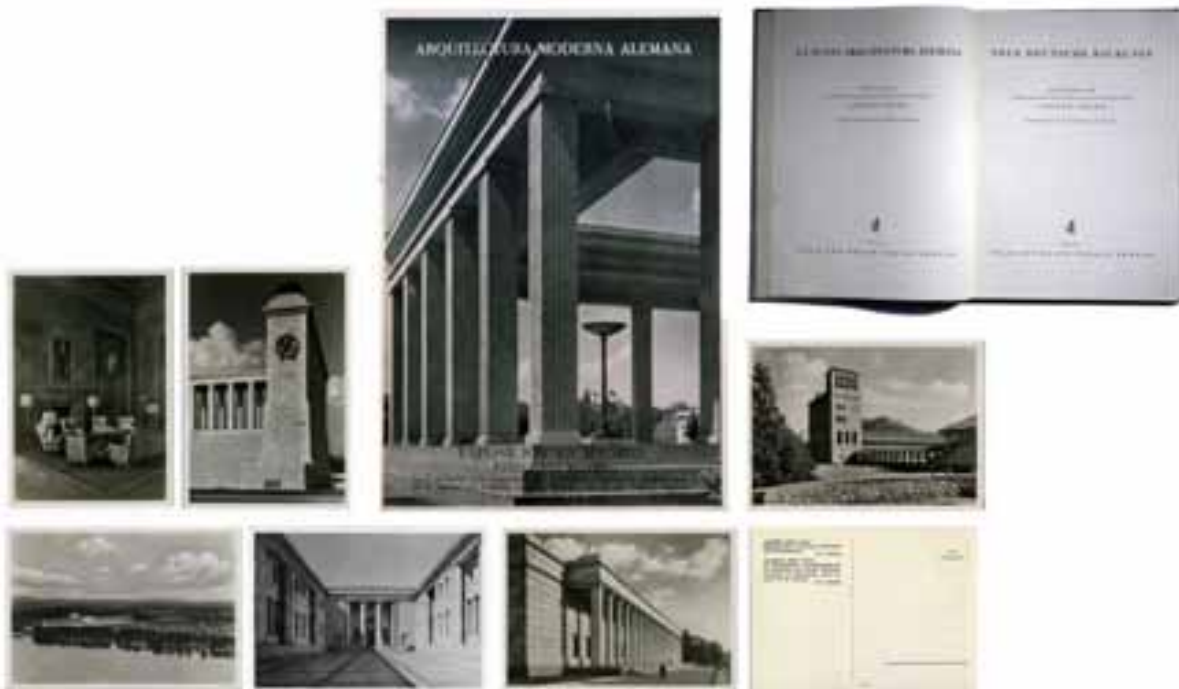


Fig. 12. El catàleg, juntament amb la fulla de mà de l'exposició i amb una mostra de la sèrie de postals, 1942 (Col·lecció Enrique Granell i Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 13. Reportatge sobre l'exposició publicat al setmanari "Fotos", 1942 (Col·lecció Garcia Fuentes).

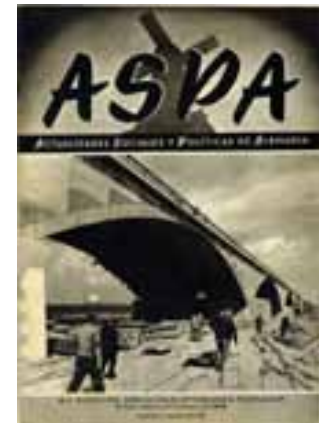


Fig. 14. Ponts, autopistes i infraestructures alemanyes, juntament amb models socials, en publicacions periòdiques -com "Aspa"- i puntuals -a sota-publicades a l'espunya franquista durant els primers anys quaranta (Col·lecció Garcia Fuentes).

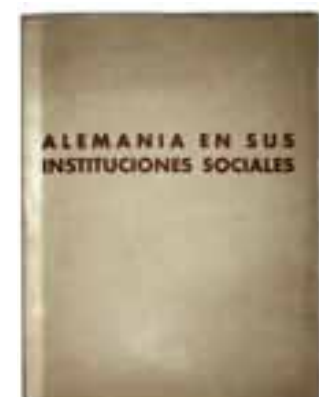




Fig. 15. L'exposició d'Arquitectura alemanya en les portades dels diaris espanyols contemporanis, 1942 (Col·lecció Enrique Granell, Biblioteca Nacional de Catalunya).



Fig. 16. A la dreta, més publicacions periòdiques alemanyes a l'Espanya dels anys quaranta (Col·lecció Garcia Fuentes); a dalt, les autopistes en un cartell de la propaganda alemanya del III Reich, de Robert Zinner (AAVV. "Art i Poder...", 1996:320).

Museu del Prado i del Ministeri d'Afers Exteriors, el Teatre Reial, i, com a culminació de l'exposició, el projecte del "Valle de los Caídos". En definitiva, la selecció de projectes mostrava els intents del "nou Estat" per definir una "Nueva Arquitectura Española" que es movia entre el neoclassicisme dels edificis representatius –no exempts de contradiccions entre varies tendències classicistes, modernes i "castizas"– i el vernacle dels poblats; ni rastre de la quasi inexistent arquitectura industrial o de les infraestructures, malgrat que hi havia exemples de referència internacional, com per exemple el viaducte de Torroja inaugurat aquell mateix any. Però el més interessant és el fet que encara que sembla evident que la "Nova Arquitectura Alemanya" es el model de l'espanyola, qualsevol possible relació va ser sempre negada. Així, per exemple, en la clausura de l'exposició a Madrid, que es va fer coincidir amb la inauguració de la "IV Asamblea Nacional de Arquitectura", el ministre de governació no ho va poder dir més clar: "En arquitectura, como en otras muchas cosas, los españoles no necesitamos mirar al exterior ni copiar, sino que nos basta bucear en nosotros mismos e inspirarnos en un Herrera, en un Villanueva..." I fins i tot va arribar a afirmar que l'arquitectura espanyola "puede presentarse frente a otras con más recursos sin temor o desmerecer" ("Revista Nacional de Arquitectura", n.10-11, 1943: 3). De fet, es com a mínim curiós el fet que la "Revista Nacional de Arquitectura" no es va editar l'any de l'exposició i que, el primer número de 1943 tan sols va dedicar espai a l'exposició espanyola. No hi apareixien les obres alemanyes, ni tan sols enumerades; ni tampoc els noms de les autoritats estrangeres que van assistir a la inauguració. Només "Nueva Arquitectura Española": autarquia.

Insistim també, una vegada més, en un altre detall que va marcar la diferència fonamental entre el règim espanyols i aquells amb els que s'emmirallava principalment en l'alemany de Hitler,; però també en l'italià de Mussolini. Però, a diferència d'aquells, el nou règim espanyol va ser un règim confessional en el que la religió catòlica va ocupar sempre un paper destacat en la societat i en l'estat; i per descomptat, també en els ritus i en les cerimònies estatals, en tot allò públic. El nou estat Espanyol era, doncs, un estat catòlic. I així es va demostrar a la mostra espanyola –places de poblats i ciutats presidides per edificis religiosos i per campanars– i en el seu projecte més ambiciós: el "Valle de los Caídos", on s'intentaven sintetitzar tots els mites del "nou estat" en estreta relació amb el territori i el paisatge: el catolicisme, el monestir, la caserna i el santuari. Però, com ja hem avançat abans, tots aquests esforços, plens de contradiccions que aquí no podem precisar (Llorente, 1995:81) no van aconseguir definir una "Nueva Arquitectura Española". Ja que ni tan sols una arquitectura efímera o els monuments que es van aixecar durant aquells anys, els del "imperio inexistente", van assolir una qualitat o una massa crítica suficient com per se comparats amb els alemanys. Els problemes, i les constants contradiccions no només es feien evidents en molts casos, com per exemple en els dos projectes de Gutiérrez Soto per al ministeri de l'aire; ja ens hi hem referit també.

La incapacitat per trobar un model basat en "la tradición hispánica" va deixar els arquitectes espanyols perduts o encallats en discussions estèrils i en contradiccions internes. Davant d'aquesta incapacitat, a la pràctica tot sovint es va utilitzar com a model l'alemany, especialment el de la cancelleria d'Speer; tot i que també sovint –per no dir sempre– "sin ser nombrado", tal i com ha assenyalat Enrique Granell (2003:157). Així, per exemple, podem trobar una gran quantitat d'edificis d'habitatges construïts durant els anys quaranta a ciutats com Madrid o Barcelona que són clars



Fig. 17. A dalt, la "Revista Nacional de Arquitectura" en la que es fa referència a l'exposició; a sota, la ressenya de les conferències de Bonatza a la mateixa revista (Biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya); al costat, la nova Cancelleria d'Speer en el catàleg de l'exposició (Col·lecció Garcia Fuentes). A sota, ponts en quadres alemanys contemporanis; les noves catedrals modernes, 1940 (Michaud, 2009:183-190).



paral·lelismes a la cancelleria i a d'altres façanes exposades el 1942. Tot i que, en qualsevol cas, aquest fet no va comportar cap garantia de qualitat arquitectònica, sinó tot el contrari. Degut a la situació del país durant aquests primers anys de la postguerra –els més durs– es van poder construir poques obres, i tant la qualitat d'aquestes com la dels projectes no construïts va ser baixa, fins al punt que, com afirma Bohigas (1979: 2-25) “cualquier presunción de calidad es una pura masturbación historicista”.

Però a més d'aquestes ressonàncies directes de l'exposició, que van ser de gran importància i molt influents per a tot els arquitectes espanyols contemporanis, perquè, en efecte, la “Nova Arquitectura Alemanya” es va convertir en el referent més potent i popular d'aquells anys d'aïllament internacional, l'exposició va generar altres activitats no menyspreables, com el viatge d'Albert Speer a través d'Espanya (Speer, 1969; Garcia-Fuentes, 2010a: 394-395). Però el que ens interessa destacar especialment, és que l'any següent, en una de les últimes ressonàncies de l'exposició, Paul Bonatz va ser convidat a Madrid per la “Dirección General de Arquitectura” i per la “Junta de Relaciones Culturales” amb l'objectiu de dictar dos conferències sobre els dos temes clau de l'exposició: “Tradición y modernismo” i “Sobre la construcción de puentes”. Dos temes que, com ja hem comentat extensament, també eren centrals en les preocupacions de Folguera, com en les de tants arquitectes contemporanis.

A la primera de les seves conferències, Bonatz va afirmar que “el punto de partida no puede ser otro que la tradición” precisant alhora que “del campo de la tradición se escapan dos problemas: la arquitectura técnica y las grandes empresas monumentales”. I subratllant que allò que produeix la tècnica també podia ser una obra d'art, sempre i quan fos autèntic, i no un “amaneramiento romántico” com ho va ser el “bolchevismo constructivo”. Així, segons Bonatz, la tècnica havia de ser un medi “auxiliar” de l'arquitectura: un servent. I un exemple de com la tècnica podia ser arquitectura eren els precisament els ponts que es van mostrar a l'exposició de l'any anterior. Sobre ells va afirmar a la segona conferència que

“nuestros puentes de atopista, que aparecían solos en medio de la Naturaleza, tenían que ser bellos en sí mismos, precisamente sin ningún añadido. [... Un puente] tiene que estar incorporado al paisaje [...] son los puentes algo más que una obra de la técnica: son un documento de nuestra cultura” (Bonatz, 1943: 390-399).

Unes reflexions que responien directament a les inquietuds de Folguera d'aquells mateixos anys mentre treballava intensament en els seus projectes montserratins. I que no només van interessar a Folguera, sinó a fins i tot a varies generacions d'arquitectes espanyols. Així ho demostra el record apassionat que Alejandro de la Sota encara conservava deu anys més tard, quan el 1952, en una sessió de crítica sobre arquitectura i paisatge, va evocar “con muy grande emoción” l'exposició i la conferències de Bonatz; conferències “que nos impresionaron, tanto por lo que en ellas dijo, como por lo que en ellas mostró. Mucho ensenyo de obras que aquí se consideraban al margen de la arquitectura. ¿Es que no lo es, y de la más fina y pura, esa filigrana de puentes, de caminos y hasta de muros de contención?” (De la Sota, 1952-2002: 137-139).

UNA 'NOVA ARQUITECTURA'? EL PROJECTE DE 1942

L'exposició "Nueva Arquitectura Alemana" va arribar a Barcelona el mes d'octubre de 1942, precedida per l'èxit que va tenir a Lisboa i en especial a Madrid. Per aquest motiu, la inauguració al llavors "Palacio de Arte Moderno de la Ciudadela" –l'edifici que avui és el Parlament de Catalunya– va ser un esdeveniment molt concorregut i de gran ressò a la societat barcelonesa. Diaris com "La Vanguardia Española" o el "Diario de Barcelona" es van ocupar àmpliament i amb reportatges gràfics que mostraven l'impactant desplegament que envoltava la mostra. En algunes de les fotografies, sembla que s'endevina a Francesc Folguera admirant les maquetes nazis. És difícil afirmar si és ell o no, no tenim cap document que ens ho corrobori; però no és aventurat posar en relació les obres i els projectes de l'exposició amb els projectes que Folguera tenia en marxa a Montserrat. Encara més si tenim en compte que el projecte de façana a que ens hem referit, la primera proposta, datada en el mes de febrer de 1942 –un mes després de la visita de Franco a Montserrat– va canviar profundament just després de la inauguració de l'exposició a Barcelona. Així, el mes de novembre de 1942, Folguera va presentar un nou projecte, més sòlid i més madurat; i que curiosament sembla allunyar-se dels plantejaments més mediterranis o noucentistes –si és que es poden anomenar així– de la primera proposta, i apropar-se a la "Nueva Arquitectura Alemana". Sempre, és clar, sense fer-ho explícit; com Enrique Granell ha precisat en general –recordem-ho.

Els canvis respecte a la proposta anterior del mes de febrer són evidents, i se centren sobretot en la pèrdua de tot allò historicista, i en la intensificació del seu caràcter modern. Així, per exemple, es perd la galeria de l'últim pis de la façana –la part més historicista d'aquesta. Però la modificació més gran és la de la torre, que en la nova proposta abandona qualsevol reminiscència històrica i es simplifica imposant-se contundentment com l'element més important. El mateix Folguera va explicar-ho així el 1949 en una conferència al Casal Sant Jordi,⁵ insistint en la seva evocació medieval:

“como idea básica de la composición de la fachada apuntaremos la de una torre flanqueándola por el lado opuesto al de la montaña que domina el edificio. Esta torre, aparte de su valor como elemento de composición de volúmenes tiene un valor simbólico. Es la torre del Abad, en que se ubican sus propias dependencias y desde donde gobierna el Monasterio según la tradición medieval. Convenia a este simbolismo que la torre fuera dominante, mientras bajo el aspecto formal contribuye a situar la fachada en una cierta oposición con el paisaje, equilibrando el fuerte dominio de la gran pendiente de la ladera de la montaña. También juega como elemento de composición la verticalidad de la torre y el horizonte” (Folguera citat a Benavent, 1969)

La torre és, doncs, l'element central de la proposta, el volum més gran, més destacat i aquell a qui es

5. En han arribat cites literals d'aquesta conferència a través d'una altra conferència transcrita de Benavent (1969) sobre Folguera.

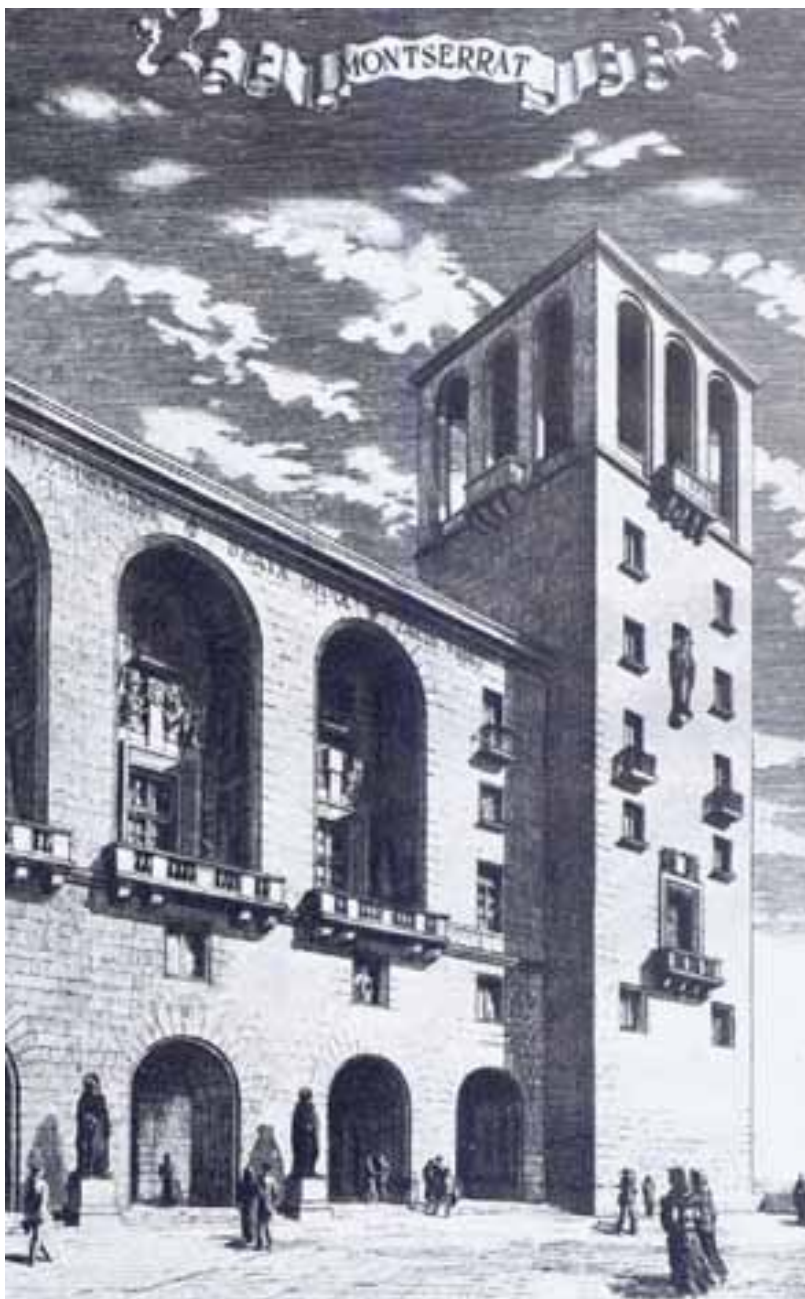


Fig. 18. El projecte de Folguera difós a finals de 1947 en dues imatges (Col·lecció Garcia Fuentes); al costat, els dos projectes contemporanis per al Ministerio del Aire publicats a la "Revista Nacional de Arquitectura" (Biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya).



confia el paper d'establir el diàleg amb la muntanya i amb el paisatge, dominant-lo; i alhora, la torre simbolitza el poder de l'abat. Per aquest motiu, l'arquitecte també explica com la torre s'avança per afirmar el seu volum, “y sus aristas son continuas hasta el cuerpo superior, abierto a los cuatro vientos por triples arcadas en un vano abierto de ligereza equilibrada para no debilitar la perfecta definición de masas”. Una triple arcada que repeteix –com veurem– el tema de la façana principal. Però abans de parlar de la façana, fixem-nos encara en un aspecte important de la torre que ha canviat. Si a la primera proposta aquesta tenia una coberta a quatre aigües, ara la torre es proposa amb una coberta plana sobre les tres arcades; és a dir, sense coberta inclinada. Aquest canvi, segons Folguera té la seva explicació en el fet que “la terminación superior de la torre es la de las torres catalanas medievales, claramente definida por un plano” (Folguera, 1949). Un raonament que recorda la discussió que es va generar l'any 1927 al voltant de la proposta de Rubió i Bellver per al “Barri Gòtic” de Barcelona, que precisament va tenir un episodi dedicat a la discussió de la proposta d'acabament de les torres de la catedral de Barcelona i de construcció de cobertes sobre algunes de les torres del mateix barri, com per exemple la de la Plaça del Rei. I es que amb aquesta nova proposta, i malgrat les diferències i la distància evidents, en aquest comentari Folguera sembla intentar evocar aquesta torre, i, evidentment tota la simbologia associada a ella –ja sigui aquesta catalanista, franquista o espanyolista; per que és justament aquesta imprecisió simbòlica la clau de la seva elecció.

Però tornem de nou a la relació que Folguera proposa entre la seva façana, la muntanya i el paisatge. Segons l'arquitecte, “la nueva fachada del monasterio, en relación con el paisaje de Montserrat, exige un criterio de rigorismo formal intrínseco y no una agrupación de elementos libre y accidentada, imitando ciertos conjuntos de tipo mas pintoresco y arquitectónico” (Folguera, 1949). La crítica al pintoresc i a la ponderació de volums és evidents. Per a Folguera, l'estratègia no és projectar una arquitectura de formes indefinides o orgàniques, ni treballar amb l'equilibri ponderat de masses i volums a la manera del pintoresc, com veiem en gairebé tots els projectes previs a la Guerra Civil, sinó tot el contrari. És a dir, imposar volums perfectes i contundents, de manera que l'arquitectura i la muntanya contrastin rotundament i es diferenciïn entre elles, fugint d'aquesta manera de qualsevol fusió o integració. Així, si la muntanya té una forma informe, mòrbida, l'arquitectura s'haurà de compondre de volums senzills i contundents que se situaran en oposició a aquesta, intentant establir un diàleg amb ella. En definitiva, i malgrat l'opinió de Folguera, en el fons es tracta d'una manera de compondre pintoresca –encara que ell no l'anomeni així. Perquè, de fet, la tensió narrativa i dialèctica que l'arquitecte pretén crear entre un element natural –la muntanya- i un altre d'artificial –la seva arquitectura- no és més que, precisament, un dels mecanismes de construcció del pintoresc.⁶ Una estratègia que també es fa extensiva als materials i que delata novament aquest pintoresc, encara que sense dir-ho explícitament, per que l'arquitecte projecta les superfícies de la seva proposta amb un espequejament de la mateixa pedra de la muntanya, però tallada i polida “con lo que se acentua el contraste de la arquitectura netamente geométrica con las formas mórbidas de las rocas creadas por la acción erosiva exterior de los agentes atmosféricos que incesantemente las modelan” (Folguera, 1949).

6. Sobre la lectura pintoresca del desenvolupament de l'arquitectura moderna, que en el fons és aquesta discussió a la que ens referim aquí, veure Ábalos (2008).

I encara, si comparem aquesta última proposta de Folguera amb les imatges l'Ordensburg de Sonthofen, de Hermann Giesler, el paral·lelisme entre les dues torres –la de Folguera i la de Giesler– és més que sorprenent. El tractament de les obertures, la seva massa, la contundència volumètrica en relació al paisatge, i fins el porticat, malgrat les diferències no poden sinó que fer-nos recordar a Folguera. I encara més quan fem una ullada a la premsa contemporània, i comprovem, com ja hem avançat abans en ocupar-nos de l'exposició alemanya, que l'Ordensburg va ser un dels edificis més difosos, juntament amb els ponts. Així, a Montserrat, com al projecte de Giesler,

“las masas de la fachada responden también a un criterio de volumetría simple por la inserción de grandes penetraciones de altas arcadas que dan corporeidad a la fachada y recuerdan formas típicas de arquitectura religiosa, al tiempo que cubren las tres logias que expresan la importancia de las grandes salas nobles del piso de la fachada.”
(Folguera citat per Benavent, 1969)

El mecanisme arquitectònic és el mateix, però el contingut és ben diferent, ja que si bé Folguera es podia sentir atret per la rotunditat i la potència de l'arquitectura alemanya en el context de l'època, no és menys cert que deuria discrepar del seu ideari, especialment en allò referent a l'Església i el culte catòlic. Però això no va ser cap impediment per a que l'estudiés i la valorés com a un referent; no oblidem les reflexions de Folguera sobre la complexa relació entre arquitectura civil i religiosa, i com afirmava convençut que aquella podia servir com a model per a aquesta. Al cap i a la fi, la simbologia associada a l'arquitectura no és més que això, una narració associada. Paper associat a pedra.

En qualsevol cas, tot i que les referències a l'arquitectura del III Reich siguin intenses, i que algunes obres alemanyes haguessin servit de model a Folguera, convé precisar que per a ell l'arquitectura de Montserrat no s'havia d'entendre en un sentit revolucionari o de manifest, ja que, segons Folguera, “la arquitectura de Montserrat no puede ser hija de un momento de reacción o de revolución, siempre mas teórica que real, sin que ello implique la menor renuncia a ser actual y expresiva de nuestros ideales”. Per que per a Folguera, Montserrat és “el símbolo de nuestras tradiciones mas queridas” (Folguera citat per Benavent, 1969) és a dir, quelcom oposat a la revolució. I per aquest motiu, més que totalment radical, l'arquitectura amb que s'havia de projectar havia de ser el resultat de “nuestro tradicionalismo arquitectónico”, que

“debe ser esencial y depurado de lo que no sea racional, pero no con el frio racionalismo de la arquitectura que se llama moderna, de una volumetria basada en abstracciones geométricas y exclusión de toda decoración, contraria a tantas exigencias psicológicas y espirituales, tanto del hombre moderno como del de todos los tiempos, sinó con el buen criterio del que sabe extraer de toda corriente extremista lo que contenga de justa crítica de anteriores errores sin caer en el extremo opuesto.” (Folguera citat per Benavent, 1969)

Però també és cert que el projecte de Folguera per a Montserrat té contradiccions tant o més evidents que l'arquitectura alemanya en la que s'emmirallava. Així, Folguera va projectar la nova façana del



Fig. 19. A dalt, maqueta del projecte de Folguera (Baldomà, 1945:328); a la dreta, postal del mateix (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 20. Dues imatges de l'Ordensburg de Sonthofen, de Hermann Giesler; a l'esquerra, publicat al setmanari "Fotos", a la dreta, en una de les postals de l'exposició (Col·lecció Garcia Fuentes).



monestir amb una gran estructura de formigó perfectament regular, que després va revestir, com acabem de dir, amb un aplacat de pedra de la mateixa muntanya. És a dir, va construir la nova façana utilitzant la tècnica estructural més avançada, aquella que ell admirava dels Perret, però aquesta no era visible mai, ni exteriorment, ni en cap dels espais interiors. De fet, no seria atrevit afirmar, després d'haver llegit la seva conferència sobre arquitectura religiosa de 1928, que Folguera s'hagués atrevit a plantejar una solució utilitzant formigó vist. Però això era molt difícil, ja que anava contra el gust conservador, el més estès –òbviamment- entre els sectors eclesiàstics, tal i com posa de manifest el manual d'Eduard Junyent “La Iglesia. Construcción, decoración, restauración” de l'any 1939, on el capellà defensava que el formigó sense recobrir no era apte per als temples pel seu aspecte “fred”, que es ressentia “del contacto nórdico del protestantismo”, donant lloc a esglésies “concebidas con una abstracción geométrica absoluta, de un desnudismo rígido, sin un concepto elevado que las distinguiese de un hangar, de una estación o de un cine” (Junyent citat per Puigvert, 2007:204-205). No es estrany doncs, que la gran estructura de formigó projectada per Folguera quedés totalment amagada tant a l'exterior com a l'interior. Per que el manual de Junyent va ser tot un llibre de referència durant els anys quaranta, ja que gràcies al seu esperit didàctic, als seus consells i a les clares classificacions que contenia sobre intervencions de millora, reparació o reconstrucció d'edificis religiosos mutilats o destruïts, es va convertir en un autèntic llibre de referència que van fer servir molts capellans i arquitectes com a guia per a les primeres reconstruccions de la postguerra. I la proposta de façana de Folguera per a Montserrat no era, ni molt menys, una excepció, ja que segons Junyent “solo queda el campo libre a la innovación [de fachadas] en las iglesias de construcción reciente y de ninguna importancia histórico-artística o en las comunes de tipo barroco cuyas fachadas fueron inexpresivas y sumamente simples por su aspecto o por sus materiales” (Junyent, 1939:311).

Una altra qüestió no menys important que també cal considerar és la del finançament de les obres. Una construcció de la magnitud d'aquest projecte, i fent ús de la tecnologia més avançada, com el formigó armat, l'any 1942, en plena postguerra, planteja molts interrogants que no han pogut trobar resposta degut a la impossibilitat de consultar qualsevol document al respecte. Segons el monjo i historiador Hilari Ragner (1984: 36) “per a la construcció de la façana nova, de pur estil mussolinià, l'abat Escarré va fer una campanya de recapta entre la burgesia catalana i entre els catalans de l'estranger, portada [a terme] sobretot pel P. Andreu Ripoll”. I amb aquest mateix objectiu, va encomanar a l'abat Marcet

“que anés a veure Cambó per demanar-li una contribució. Cambó va respondre que no aprovava obres d'aquella mena quan a Espanya hi havia tanta misèria; que ell havia demostrat prou com estimava Montserrat i les seves obres culturals, però que no contribuiria per a la façana (així ho ha deixat escrit el P. Maiol Baraut, que acompanyava l'abat Marcet).” (Ragner, 1984: 36)

Laplana (2001) en canvi –que recordem també és monjo i historiador- afirma que Cambó va contribuir-hi amb dues-centes mil pessetes. En qualsevol cas, sembla clar que l'abat va utilitzar totes les seves influències per aconseguir el finançament necessari, que era molt, i gràcies a la mal-leabilitat

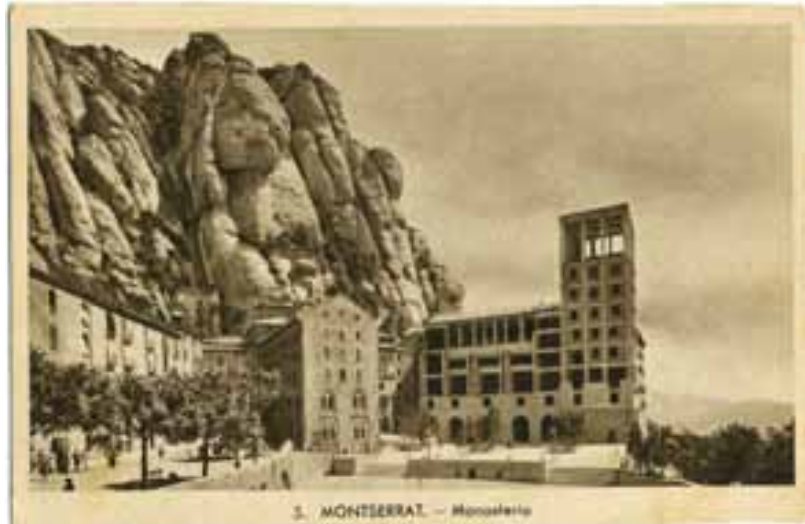


Fig. 21. La façana en construcció. A la dreta, publicada a "Destino" (Teixidor, 1944:14); a l'esquerra, en una postal (Col·lecció Garcia Fuentes).

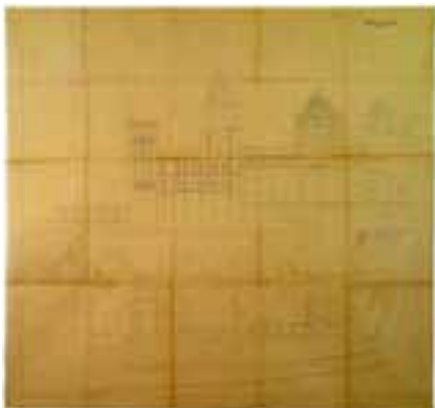


Fig. 22. A dalt, croquis de Folguera per a la reforma de la coberta de l'església; amb el seu projecte de façana (Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya).

A l'esquerra, dues postals de Montserrat, una amb la façana en construcció, i l'altra, abans de la intervenció de Folguera (Col·lecció Garcia Fuentes).





Fig. 23. A dalt, postal de la façana en construcció. A la dreta i a dalt, dues imatges generals del projecte, incloent la remodelació del claustre gòtic (Col·lecció Garcia Fuentes i Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, FOL-19XX-006-007).



Fig. 24. A la dreta, el projecte de façana en una altra versió (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, FOL-19XX-008); a dalt, la façana en construcció des del claustre gòtic (Col·lecció Garcia Fuentes).

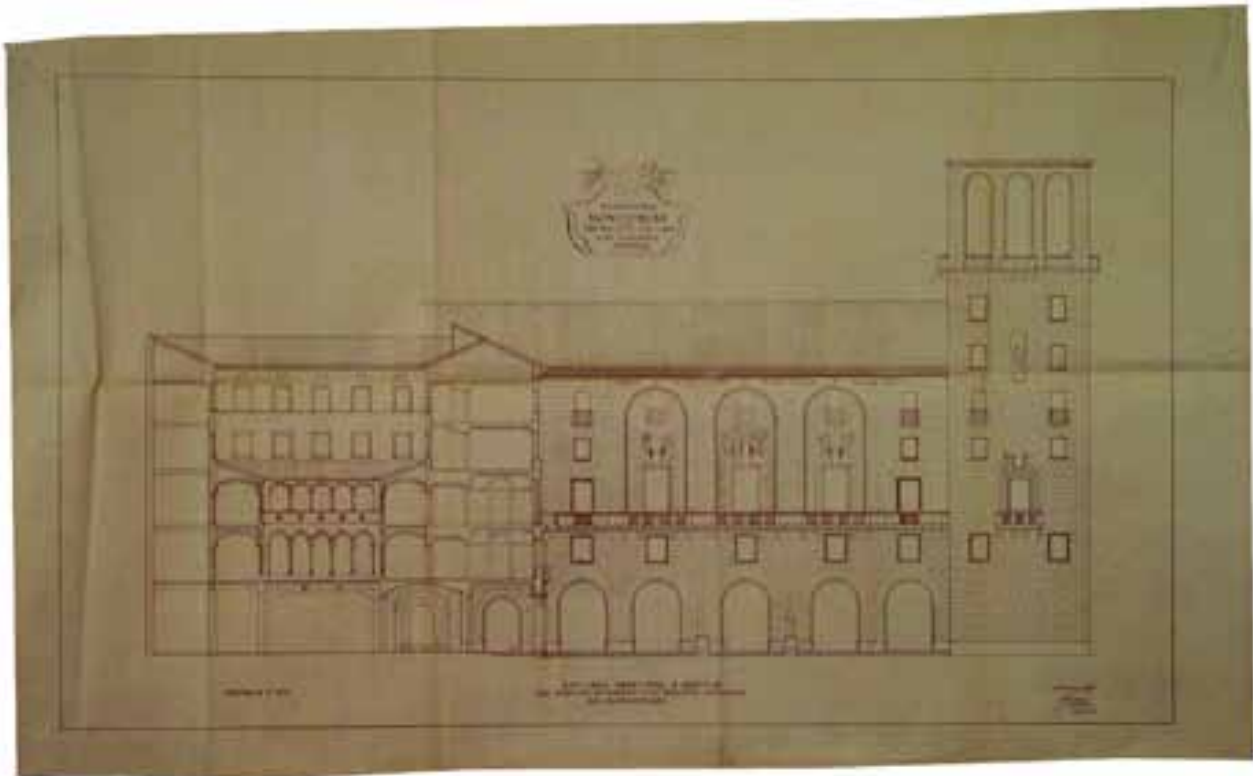
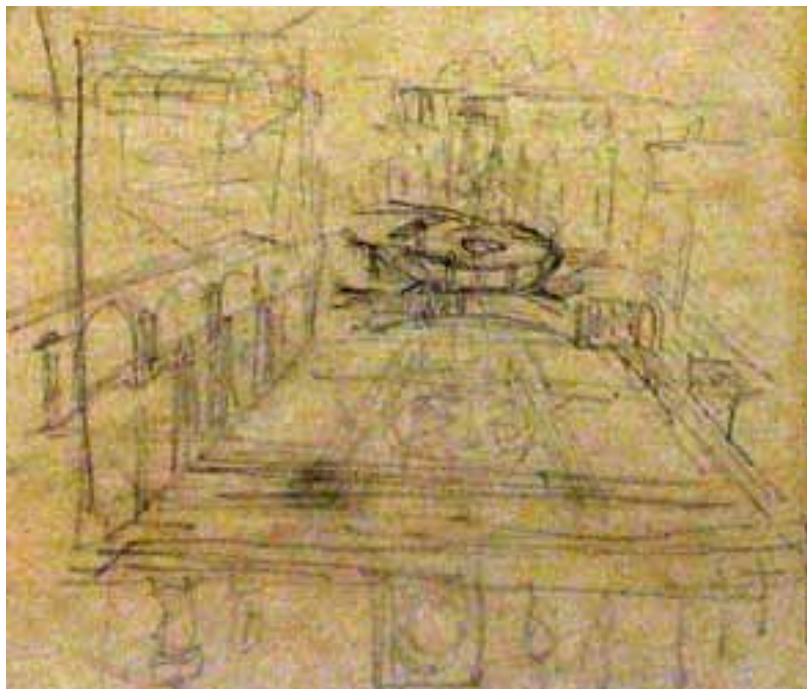


Fig. 25. Alçat del projecte de façana per a Montserrat de Folguera, amb data novembre de 1942; amb el claustre gòtic reconstruït, completat, aixecat una planta i integrat en el nou edifici (Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya).



Fig. 26. A la dreta, croquis de Folguera de la nova plaça des del balcó central de la nova façana; a dalt, dibuix del Vaticà amb els braços de Bernini abraçant la Mare de Déu de Montserrat, de peregrinacions de catalans a Roma, conservat per l'arquitecte (Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya).



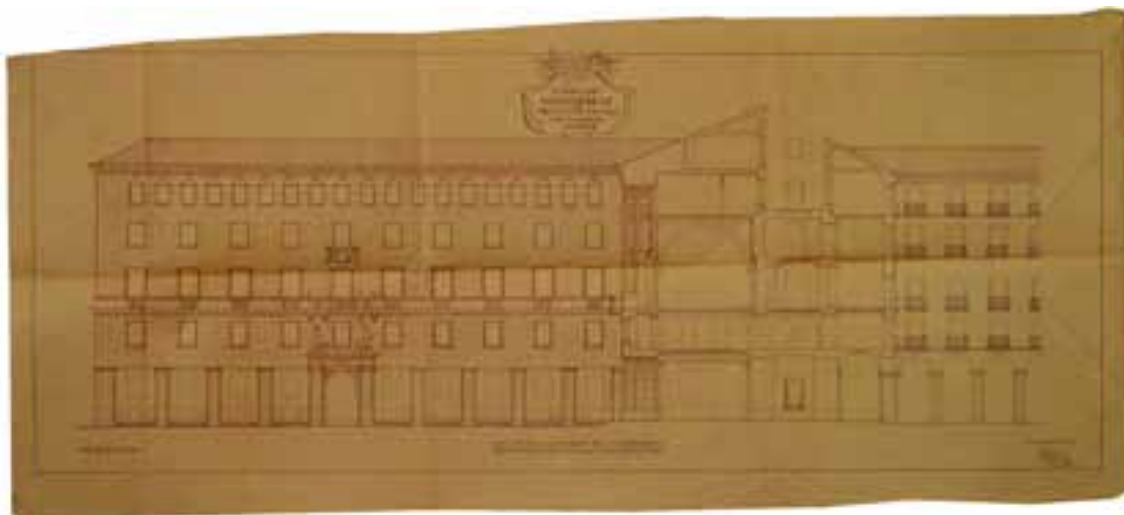


Fig. 27. Secció del projecte de façana de Folguera, per la sala 'romànica' de festes i recepcions; i alçat del nou edifici sobre l'espai del claustre gòtic, novembre de 1942 (Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya). A sota, postal dels interiors d'Speer, semblants a alguns dels interiors de Folguera a Montserrat (Col·lecció Garcia Fuentes).

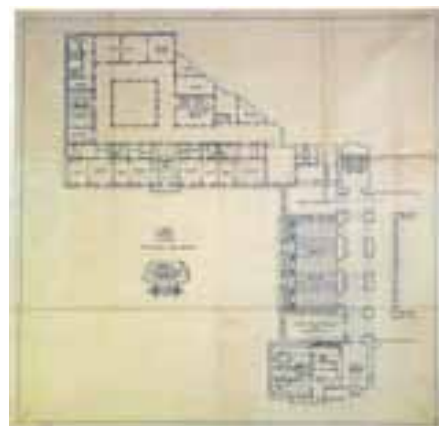
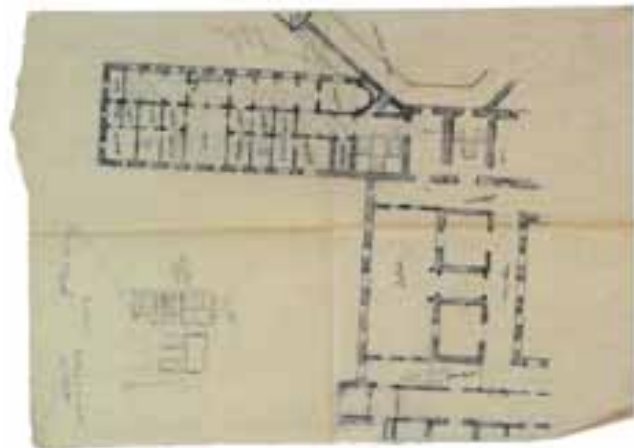
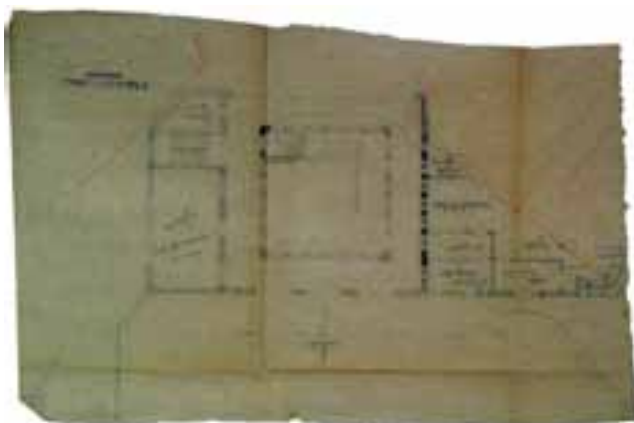


Fig. 28. Planta del projecte de novembre de 1942 i croquis d'estudi d'altres solucions (Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya).

simbòlica de Montserrat, i a la seva àmplia apropiació entre la societat catalana i espanyola, i fins i tot internacional, va aconseguir-la en una gran part; però no totalment, com veurem. El que també sembla clar és la col·laboració del règim en aquest finançament, com Massot (1979:157,166) deixa a entreveure, encara que falti precisar en quina proporció exacta. El mes de novembre de 1942, quan es va presentar la segona proposta de Folguera –la que es va començar a construir tot seguit– alguns diaris se'n van fer ressò, no només del projecte sinó també de les circumstàncies en les que aquest es desenvolupava, tot i que sempre amb referències indirectes o velades; mai explícites. Així ho deixa a entreveure per exemple “La Vanguardia” quan després de donar notícia de l’acte de col·locació –“en forma privada”- de la primera pedra, que va tenir lloc “el dia del abad Oliva” el diari explicava que “para la solución económica se ha decidido usar en el caso actual la que ha sido siempre tradición montserratina”. I en què consisteix aquesta tradició? No fa falta insistir massa en que juntament amb les donacions populars o burgeses, al llarg de la seva història, i com ens hem referit en diverses ocasions, Montserrat havia recorregut als reis d’Espanya, com per exemple a Isabel II. De manera que aquesta ocasió no seria diferent. En efecte, segons el diari i com no podia ser d’una altra manera, “el Rvdmo. P. Abad Aurelio [Escarré]” per a la “solución económica” va recórrer

“a una cuestación entre los amigos que no pueden desinteresarse por Montserrat, siguiendo así el ejemplo del abad Argerich, que para la construcción de su monasterio acudió al Santo Padre, al Monarca español y a toda España; y los abades Peralta y Garriga no contaron con otros ingresos seguros para sus obras que la caridad de los fieles” (“La Vanguardia”, 24/11/1942 :9).

Tant la influència de l’arquitectura del III Reich que hem documentat a través de l’influent exposició de 1942, com la complicitat entre Franco i Escarré durant els anys quaranta, així com l’espinosa qüestió del finançament de les obres de la façana, han provocat múltiples valoracions de les obres realitzades durant aquells anys a Montserrat; i, en especial, dels projectes de Folguera. Segons Oriol Bohigas (1996: 174) quan es projectava i construïa la façana de Montserrat, personalment ell “la veia més aviat com un esforç antifranquista. Potser va sortir malament i Folguera hi deixà caure algun element comprometedor, però això és una altra qüestió”, perquè, en opinió seva, “hi havia la voluntat, evidentment errada, de trobar unes essències de l’arquitectura catalana, les masies del Maresme, els neoclassicismes nostrats, etc.” I, encara, alerta sobre el perill d’associar directament estil, arquitectura i ideologia tot afirmant que “Folguera no tenia res de feixista. Era un resistent de bona voluntat. I Florensa un catalanista liberal i republicà malgrat fer classicismes i àdhuc aproximacions al feixisme com el Monument als Caiguts. En canvi, Coderch era un falangista convençut i feia arquitectura moderna” (Bohigas, 1996: 174). Un fet que complica qualsevol valoració. No és estrany, doncs, que Barral (1996b:174) es preguntés si no hi ha alguna cosa de franquista en l’arquitectura de Montserrat executada durant aquells anys, en especial en la façana de Folguera. Tot i que per a Bohigas (1979: 2-25) la resposta és clara i negativa, perquè si bé és cert que “del Casal de Sant Jordi a la nova façana de Montserrat o la casa de la plaça de Sants hi ha un itinerari difícil de justificar si no és per la conjuntura

cultural”, al seu entendre, “en tot aquest itinerari hi ha, almenys, una actitud de resistència que el classifica culturalment i políticament en el pol oposat a les experiències de Nebot, de Bona, o dels anònims constructors de façanes-moble de pedra artificial.”

Així, contra una lectura franquista de l'arquitectura que es va construir durant els anys quaranta a Catalunya, Bohigas afirma, d'acord amb Corredor-Matheos (1996:176-177), que

“en el camp de l'arquitectura, a Catalunya no hi ha pròpiament un estil franquista, en el sentit en què entenem arquitectura nazi o l'arquitectura feixista. [...] Entre altres raons, perquè els arquitectes catalans van ser lleugerament antifranquistes d'una manera o altra. Aquí es mantenia una certa continuïtat d'esperit catalanista. Per altra banda, el règim gairebé mai no va encomanar res d'oficial a un arquitecte català. [...] A Catalunya hi ha una continuïtat del llenguatge plàstic que ve del Noucentisme, un art que certament s'acostava al franquisme, precisament perquè era un art antiquat, tronat, amb un llenguatge i una ideologia envellits. Però el Noucentisme comportava sempre una actitud burgesa antifranquista. Venia de les propostes de la Mancomunitat de Prat de la Riba. Aquí durant tot el franquisme es va anar fent derivacions i degeneracions d'un Prat de la Riba mitificat, fins que van reaparèixer les avantguardes.” (Bohigas, 1996: 164-165)

I per si encara quedava algun dubte, sentència que “quan jo dic que aquí no hi va haver arquitectura feixista, vull dir que els artistes d'aquí eren tan antiquats que no eren ni tan sols feixistes” (Bohigas, 1996:165). Una discussió aquesta -la de la qualitat de l'arquitectura franquista- que va viure moments intensos durant el final dels anys setanta a les pàgines d' *Arquitecturas Bis* –entre d'altres revistes- com a conseqüència de l'exposició “Arquitecturas para después de una Guerra”, que es va celebrar al Col·legi d'Arquitectes de Catalunya l'any 1979.

Una valoració que en el cas de Montserrat és encara complexa, degut a que en aquest cas encara hi havia més simultaneïtat de lectures i de diferents interpretacions. Per que, per exemple, sovint s'ha precisat que el règim més aviat va ignorar Montserrat (veure, per exemple, Laplana, 2009:27) segurament per que tot allò que hi ressonava a catalanista l'incomodava i era difícil d'encaixar en el seu discurs oficial; però tampoc és menys certa, per exemple, la voluntat que s'evidencia en la grafia i el traç d'alguns dels dibuixos de Folguera per assemblar-se als dibuixos més populars dels arquitectes més important del règim. Però, més enllà dels prejudicis que pot comportar qualsevol associació ideològica –en un sentit o un altre- sobre la valoració de la seva qualitat, el que és indiscutible és la quantitat d'obres i projectes que es van realitzar a Montserrat durant aquest anys. Una intensitat que ha fet que Cirici (1976:59-70) consideri el Montserrat d'aquells anys un “oasi” en mig del desert que van ser els primers anys del nou règim; i no només en arquitectura, sinó també en belles arts. Un “oasi” que es va erigir en l'hereu del noucentisme català; en allò que alguns anomenen “la segona generació noucentista” (Puigvert, 2008:14; Laplana, 2009:26-28) i que sovint ha estat valorat positivament per la seva qualitat. Però un “oasi” i una herència que no tots valoraven positivament, per que, per exemple, Antoni Tàpies, recordant aquells anys afirma que

“la tasca tantes vegades lloada de la Mancomunitat amb la creació d’escoles d’arts i oficis o les exposicions municipals i de tot el dirigisme estètic del sector oficial catalanista, l’anomenat Noucentisme, amb les seves orenetes, els seus velers, les seves noies nues, no s’escapava per a mi, aleshores, de la responsabilitat en el mal gust dels anys de la postguerra. I no parlem dels artistes lligats a l’Església ‘oficial’ i fins amb Montserrat!” (Tàpies, 1996:210).

INTENTS FRUSTRATS PER DEFINIR UNA NOVA ORDENACIÓ GENERAL

Però tornem als projectes d’arquitectura de Montserrat per que encara queden pendents alguns aspectes importants que cal subratllar. Juntament amb el projecte de façana, i en paral·lel a la seva construcció, Folguera va treballar sobre diversos temptejos d’ordenació general de tots els edificis del monestir-santuari. Ja hem fet referència a la crítica de Folguera sobre l’ordenació pintoresca, representativa del canvi de gust social –dirigit des del règim– que es va produir després de la Guerra Civil, i que també es reflexa, per exemple, en la crítica del projecte que va escriure Juan Teixidor (1944:14-15) per a “Destino”, en la que després d’afirmar que a Montserrat “se viven unos años de fiebre constructora”, considerava que “la impresión que produce este conjunto arquitectónico es lamentable” degut a “la falta de orden y estilo” i a que al monestir-santuari “le sobran polvo y funiculares”. I encara, continuava afirmant que

“el polvo de Montserrat es casi un polvo suburbial y, por eso, deambular por estas plazas y rampas produce siempre una depresión en el ánimo. La arquitectura de los edificios y su colocación contribuye a este desasosiego. La aglomeración horrible de las estaciones, visibles siempre, ayuda a un pintoresquismo de feria.”

Arribant a qualificar l’ambient que s’hi respirava com típic d’una “costellada bulliciosa”. Una crítica ferotge del Montserrat existent, ben diferent de les opinions i dels gustos previs a la Guerra Civil, o del segle XIX, on l’ideal del pintoresc, lluny de tenir connotacions negatives, era considerat un valor important.

En efecte, l’ordenació general de Montserrat va ser un preocupació especialment intensa durant aquests anys degut a aquest canvi de valoració. Ja hem avançat com Folguera preveia la construcció d’un nou edifici situat al costat esquerra de la nova façana; a sobre del lloc que llavors encara ocupaven el claustre gòtic i l’edifici de cel·les de Sant Josep, que tan important era en el recorregut d’accés al santuari i d’aproximació a l’església. Sobre ells, l’arquitecte proposava la construcció d’un de nou, del mateix estil que la nova façana, i de la seva mateixa alçada, que s’havia de destinar –com a tots els projectes anteriors– “a [una] hospedería interior del Monasterio, tan tradicional en los monasterios benedictinos” en la que

“se atenderá a las necesidades espirituales de modo particular, y también culturales, dándose a los fieles devotos y peregrinos, que nunca faltan en el Monasterio-Santuario, cursos de formación y vida cristiana [...] dando con ello también satisfacción al anhelo

de reforma espiritual que caracteriza a nuestras gentes, deprimidas por el tedio de una demasiado larga oleada materialista.” (*La Vanguardia*, 24/11/1942 :9)

El nou edifici, que recuperava en part la traça proposada per primera vegada pel monjo Ferrer l'any 1913, es concretava en una forçada planta triangular resultant de respondre alhora a l'alineació del claustre de Puig i a la perpendicular a la nova façana del monestir. I, a l'igual que Ferrer, Folguera proposava articular el nou edifici al voltant d'una reconstrucció idealitzada del claustre gòtic, reconstruït i girat d'acord amb els eixos de la nova façana; i evidentment reduït de dimensions i amb menys arcades, ja que no era possible encaixar una reconstrucció de mides superiors –o de les mides reals. I per aquest motiu, l'interior d'aquest edifici proposat es preveu d'estil gòtic; res a veure amb l'estil o la imatge que l'edifici exhibia al seu exterior –tornarem sobre aquest aspecte més endavant.

D'aquesta manera, amb aquest mecanisme Folguera intentava resoldre la tensió entre els edificis més monumentals i “nobles” de Montserrat, segons les seves paraules, i aquells més “pintorescos”, és a dir, els que seguien les traces de l'antic monestir, mitjançant la supressió d'un dels eixos i el reforçament de l'altre. De fet, aquesta ja va ser l'estratègia que l'arquitecte havia utilitzat amb l'objectiu d'aconseguir un projecte de façana monumental: relacionar la seva proposta de manera clara amb els edificis de volums més grans i contundents. Una estratègia que Folguera va intentar reforçar a través dels diferents intents de planificar la ordenació del conjunt d'edificis. Per aquest motiu, reiteradament va intentar regularitzar totes les edificacions com si d'una petita ciutat ideal és tractés; amb una clara jerarquia d'edificis. I amb un model clar: el Vaticà. Per que, Escarré, no feia més que imitar a Oliva, intentant que Montserrat fos en el seu present l'equivalent a allò que Ripoll havia sigut en l'antiguitat: “un tros de Roma casa nostra”. Una obsessió que també ens ajuda a explicar la importància que l'espai públic del santuari va tenir tant en el projecte de façana com en els intents d'ordenació del conjunt. Un espai públic que, com en l'espai públic que es va mostrar en aquell mateix moment tant a l'exposició d'arquitectura alemanya com a l'espanyola, havia de ser l'escenari monumental dels grans rituals massius –en aquest cas, evidentment catòlics. És per aquest motiu que la referència a Roma, sovint fins i tot textual, és constant no només en l'ordenació general, sinó fins i tot en tots els detalls. Així ho podem comprovar, per exemple, en els paviments projectats per a les places i per a l'atri de l'església –copiats literalment del Campidoglio i del Pantheon de Roma- o en els croquis on Folguera dibuixa la visió que tindria l'abat Escarré des del balcó central de la nova façana quan saludés a la multitud congregada a les places monestir, als seus peus; una multitud que quedaria recollida per dos porticats, un al costat obert al paisatge –tancant les places per aquest costat- i l'altre, situat contra els edificis de cel·les existents. Un croquis que sembla voler ressonar els braços vaticans de Bernini; per que, aquest croquis, conservat entre els papers de Folguera, també estava conservat entre varies imatges de Sant Pere del Vaticà, i entre papers referents a pelegrinatges romans de diferents associacions catalanes; per que, en efecte, Roma va ser la principal peregrinació dels catòlics catalans d'aleshores. De fet, una d'aquestes imatges, de traça infantil, és ben explícita d'aquesta voluntat de relacionar Montserrat i Roma, o més precisament el Vaticà, quan mostra els porticats de Bernini abraçant la Mare de Déu de Montserrat.

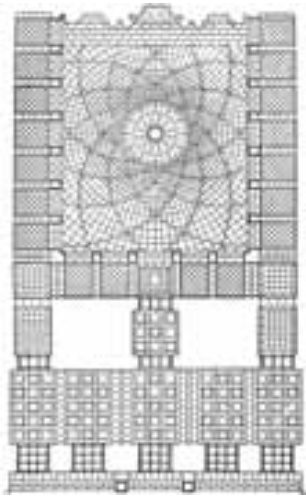
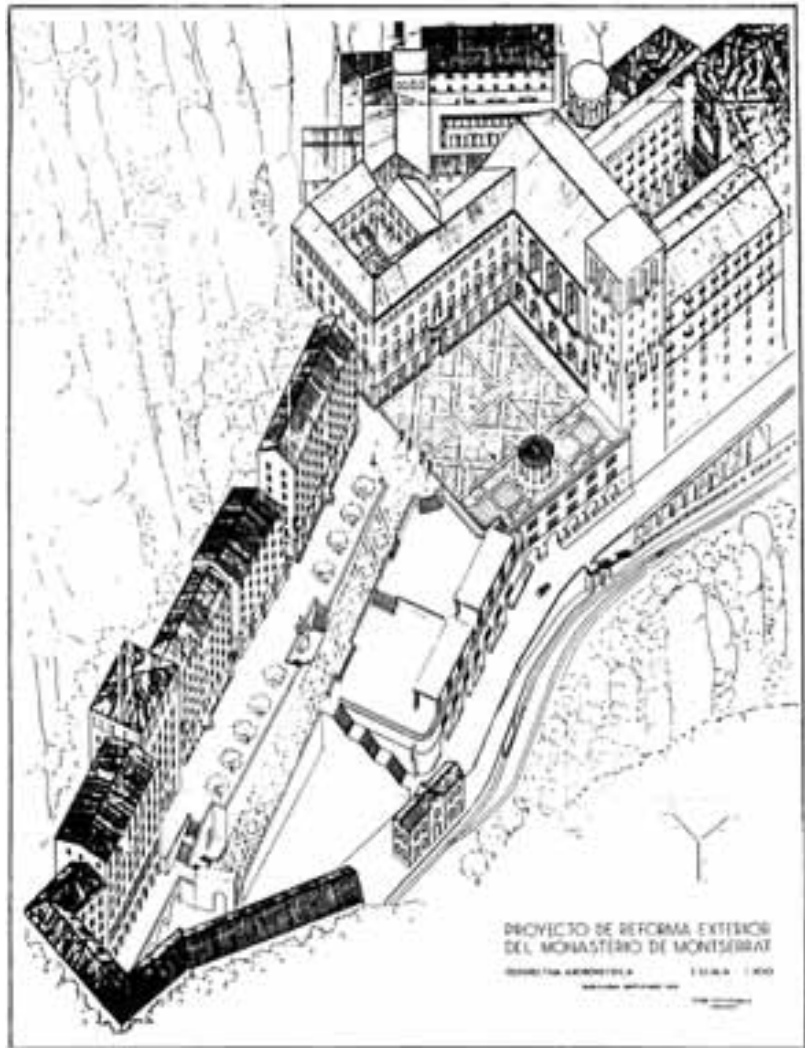


Fig. 29. A dalt, el nou paviment de l'atri de l'església en una planta de paviments; al costat, una de les propostes d'ordenació general (Mas i Solench, 1992:27-28). A sota, croquis d'ordenació general (Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya) i postal amb el nou carrer processional i la reforma de les places d'en Puig (Col·lecció Garcia Fuentes).



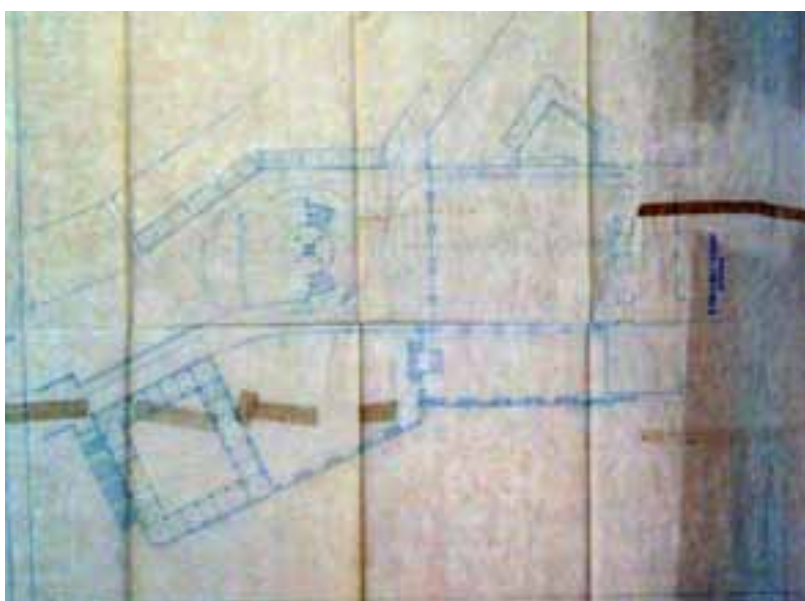


Fig. 30. A l'esquerra, diferents croquis de propostes d'ordenació general i templejos (Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya); a dalt, la façana en construcció (Col·lecció Garcia Fuentes).

Fig. 31. Croquis d'ordenació general i de propostes per a l'espai públic del santuari-monestir (Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya).



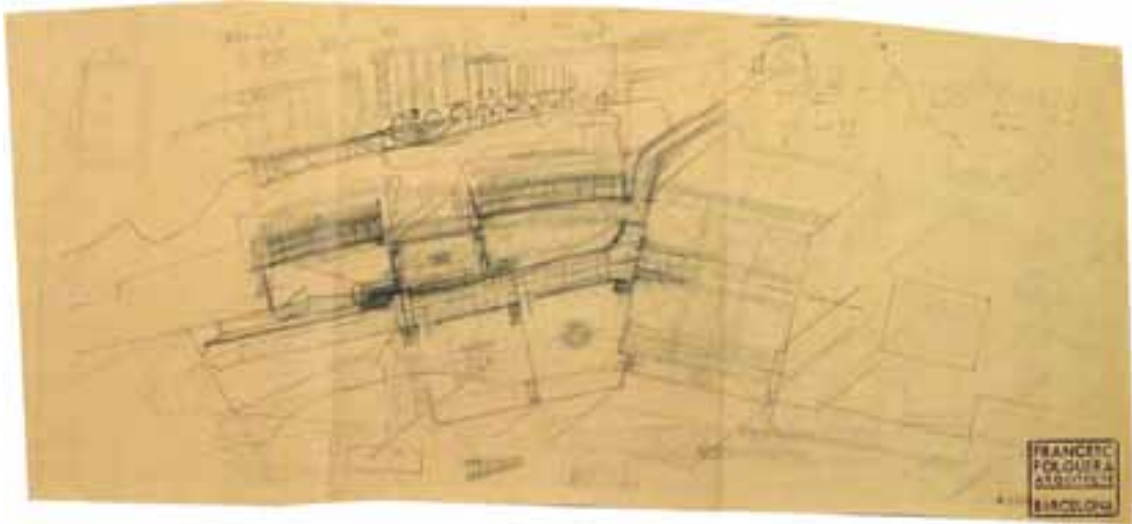


Fig. 32. Més croquis de propostes d'ordenació general, incloent detalls per a l'espai públic, paviments i altres elements; a sota, un altre dibuix del Vaticà i la Mare de Déu, de peregrinacions de catalans a Roma, conservat entre els papers de Folguera (Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya).





Fig. 33. L'accés al santuari-monestir i els jardinetes de la font del portal abans de la intervenció de Folguera (Arxiu fotogràfic de Montserrat).



Fig. 34. A l'esquerra, projecte de Folguera per a la construcció de noves cel·les per a pelegrins fora de l'antic recinte (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, FOL-19XX-009).



Fig. 35. El nou edifici de cel·les construït, en una postal -a dalt i -en la foto de l'esquerra- també amb l'enderroc de l'antic restaurant per a la construcció de noves cel·les (Arxiu fotogràfic de Montserrat i Col·lecció Garcia Fuentes).

Fig. 36. A sota, l'antiga font del portal, prèvia a la intervenció del Folguera, situada davant de la portalada d'accés al recinte sagrat del santuari-monestir (Arxiu Fotogràfic de Montserrat). A la dreta, projecte de Folguera per a la construcció d'un nou edifici de cel·les sobre l'enderrocament de l'antic edifici restaurant i de cel·les (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, FOL-19XX-010).

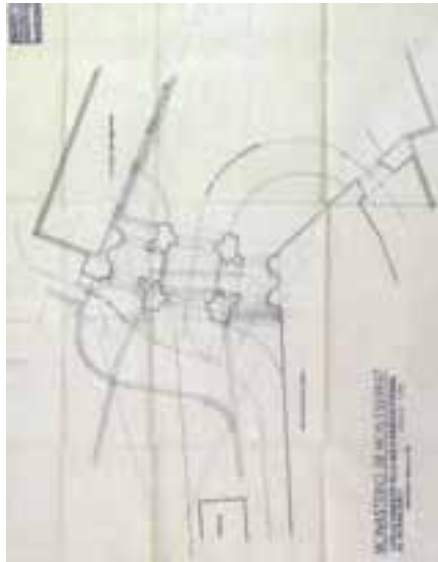
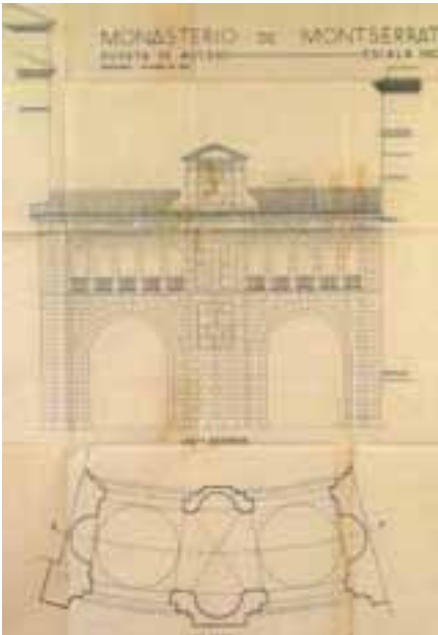


Fig. 37. Degut a l'ampliació del recinte sagrat amb la construcció dels nous edificis de cel·les, i als problemes d'ordenació general, Folguera va projectar algunes possibles noves i monumentals portes d'accés (Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya; Arxiu d'Arquitectura de Montserrat).



L'obsessió per ordenar el conjunt va portar a Folguera a dibuixar un nombre ingent de croquis i propostes, on les que s'intentaven imposar esquemes formals i compositius estrictes, i impropis de l'emplaçament on es troba el monestir i de l'heterogeni conjunt d'edificis que l'integren. Una obsessió que també va portar a recuperar antigues preocupacions, com la de la reforma de les cobertes de l'església –una proposta que mai va passar del croquis o l'esbós- o com la de l'increment del nombre de cel·les; fins al punt que es van arribar a construir dos nous –i grans- edificis de cel·les situats fora del recinte –un d'ells situat sobre la demolició de l'antic restaurant i d'un dels edificis antics; fet que va forçar la necessària ampliació dels límits del recinte del monestir-santuari, ja que els accessos a aquests dos edificis nous es van situar fora de la portalada d'accés, i per tant, fóra de la muralla que delimitava el recinte sagrat. Generant així el problema d'haver de pensar en una manera de tornar a limitar el recinte sagrat novament; i obligant a Folguera a proposar la construcció d'un gran arc triomfal el qual, a manera de nova porta d'accés, havia de girar l'entrada al santuari, i a la mateixa vegada l'ampliava i la monumentalitzava decididament. Però aquesta intervenció –mai realitzada- alhora també destruïa el mecanisme d'accés i d'equilibri de volums que l'antiga ordenació d'edificis, d'aproximació i d'accés posseïa. Per que, si ens fixem bé, lluny d'endregar el conjunt, la construcció d'aquests dos edificis de cel·les, massa propers a la muntanya i a les estacions del cremallera i del funicular, sumada a aquesta proposta d'entrada monumental sobre el camí d'accés, no feien més que trencar la relació entre el moviment d'accés i la muntanya, tot espatllant el delicat moviment d'aproximació que havia estat definit gradualment al llarg del segle XIX –del que hem parlat extensament en els capítols anteriors. Probablement l'indicador més clar d'aquesta destrucció va ser la construcció del carrer en pendent a través de les places de Puig, que a manera de via processional unia l'antic portal d'accés amb la plaça superior de davant del monestir, on havia de situar-se una nova estàtua de la Immaculada⁷ –qui sap si gest de complicitat amb el règim de Franco (veure Box, 2010:201-210)- desvirtuant així la seqüència de plataformes projectada per Puig, i plantejant novament un problema –el de la reordenació de les places i l'espai públic del santuari- encara avui pendent de solució.

En definitiva, intents parcials i deslligats que van intentar definir un nova ordenació general per a Montserrat, però que no van aconseguir concretar-se més enllà de les múltiples versions, sovint contradictòries, que reflecteixen els dibuixos de Folguera. Intents gairebé obsessius que cercaven endregar estrictament allò que és impossible d'endregar d'aquesta manera; intents manats i tutelats sempre des del monestir, amb una gran càrrega simbòlica, però que van topar amb dubtes i dificultats evidents com les que hem apuntat, i que finalment –com veurem- van acabar fent naufragar el procés de construcció del Montserrat modern, no només per motius de finançament, sinó també per raons arquitectòniques.

LA REFORMA DEL CAMBRIL I EL NOU TRON DE LA MARE DE DÉU

En aquest intent frustrat per definir un nou projecte general per Montserrat, la reforma de les places de Puig i Cadafalch mostra clarament una nova manera de concebre l'espai públic del monestir-santuari

7. L'anterior, feta construir per l'abat Deàs, com hem vist, havia estat desmuntada al final dels anys vint per Puig i Cadafalch durant la construcció de les places i mai es va tornar a col·locar de nou.

marcadament diferent respecte als anys anterior a la Guerra Civil. Una nova manera de concebre l'espai públic on la superfície plana i lliure d'obstacles visuals de les places que temptaja Folguera a les seves propostes havia de servir per a les grans concentracions de creients que serien presidides, des dels balcons de la nova façana, per l'abat Escarrè. En definitiva, doncs, una façana entesa com a escenari, com a retaule, com a fons d'un espai buit, processional, que s'omple de sentit quan és ple de persones, per la massa, i, especialment, per la litúrgia. És a dir, el mateix espai públic que mostraven els projectes de l'exposició d'arquitectura alemanya i de la mostra d'arquitectura espanyola; tot i les seves diferències —que ja han estat apuntades anteriorment. Un espai molt diferent de l'espai social, de poble, alhora religiós i cívic, burgés, organitzat d'acord a una seqüència pintoresca, al que ens hem referit analitzant els projectes d'abans de la Guerra Civil.

Aquest canvi és important. No només pel que representa en la manera d'entendre la l'espai públic de les places, sinó també pel que va representar en la valoració de l'altre gran espai públic del conjunt, és a dir, l'església, i juntament amb aquesta, molt especialment, també el cambril; és a dir, el centre, tant espiritual, com físic, com arquitectònic, de tot Montserrat. Perquè, en efecte, aquest canvi també va significar reformes importants a l'església i sobretot en el cambril. Ja hem fet referència a com just abans del conflicte bèl·lic, Puig i Cadafalch va elaborar una primera proposta per a la reforma del tron on s'exposava la imatge de la Mare de Déu. Els seus croquis, mai dibuixats de manera definitiva, mostraven una reforma senzilla, respectuosa amb el marc arquitectònic del cambril, i que no feia més que consolidar les escales mòbils del besamans; fixant-les, construint-les en pedra. I, a la vegada, proposava despullar la imatge romànica dels seus vestits per situar-la sobre una columna i un tron d'inspiració romànica que havia de tenir la funció de protecció de la imatge sagrada, però que també havia de fixar la seva posició; impedint així el moviment giratori que permetia el tron dissenyat per Villar amb la finalitat de facilitar el canvi d'orientació de la imatge cap a l'església o cap al cambril. La proposta, però, no va passar d'aquests primers esbossos. Però una vegada recuperat el monestir després de la Guerra Civil, i col·locada de nou la imatge al seu tron, es va reobrir novament el problema de la dignificació d'aquest. Un problema agreujat per la decisió del P. abat Marcet de despullar la imatge, reduint d'aquesta manera la seva visibilitat des de l'església, i també l'efecte que la llum del cambril provocava sobre els vestits de pedreria i brillants.

Calia, doncs, reformar la boca del cambril i el tron de la imatge; i calia trobar un model amb el que fer-ho. Així, si el cambril de Villar permetia "alternar el culte social amb l'íntim", ara, "el nou sentit social ha clos l'era del cambril palatí i romàntic i exigeix fixar definitivament la imatge de Maria de cara al poble". Per aquest motiu, l'objectiu d'aquesta reforma havia de ser que la imatge no deixés mai "de presidir l'àmbit del culte col·lectiu". És a dir, que la imatge sempre fos present en l'espai públic. I per aquest motiu, amb la nova ubicació de la imatge, aquesta només havia de ser visible des del cambril "a través d'un vidre" (Cirici, 1947:11). En definitiva, la reforma havia de significar la destrucció del cambril projectat per Villar, o més ben dit, dels seus valors associats: el seu caràcter palatí, burgés i romàntic; tot i que aquesta destrucció no podia significar la destrucció total del dispositiu del cambril, ja que aquest era necessari per a la interacció entre els peregrins i la imatge, i encara més en un moment en que la massificació era no només buscada sinó també desitjada. La

solució a aquest problema va ser evident. Com va explicar Cirici,

“aquesta unicitat de direcció [de la imatge] exigia una presentació frontal. El mateix fenomen social de l'època gòtica, exigia el retorn a la mateixa solució plàstica: el retaule. Així la Verge, en el seu soli, tornarà a ocupar el lloc de les imatges gòtiques voltades d'evocacions de llur significació i associades a una cort de Sants secundaris en una pala riquíssima orientada de cara a la nau.” (Cirici, 1947:11)

En efecte, la solució a la reforma del cambril, comportava la destrucció de tots els valors que representava el cambril projectat per Villar, i consistia a convertir el dispositiu teatral d'aquell en un retaule. O més ben dit, en un “retablo-camarín” fent servir l'expressió de Kubler (1957: 286). És a dir, la solució passava per transformar el cambril existent, un “camarín torre”, en un “camarín ocult” o “retablo-camarín”. Dos tipus de cambrils “los cuales representan actitudes radicalmente distintas en cuanto al diseño”. Si bé Kubler, al contrari del que fa Cirici, no associa cap valoració a un o altre, ni distingeix el perquè d'un o altre. Per que, en efecte, Cirici (1947b:19) estableix una aclaridora contraposició d'idees i valors entre l'antic cambril, el de Villar –emoció, somnieig, malenconia- i el de Folguera, el d'ara –veritat, raó, alegria dels sants. Una interpretació quasi poètica i de difícil demostració –gens “científica”- com és habitual en Cirici, però que aquesta vegada, i a diferència d'altres interpretacions seves més dubtoses⁸, ens és d'utilitat per al nostre objectiu.

En qualsevol, i al marge d'associacions de valors i d'idees en un o altre sentit a cadascun dels diferents models de cambril, aquesta intervenció va significar un canvi “radical” del que era “una tradició en el Montserrat dels nostres pares i dels nostres avis”, i va consistir, en essència, en “la substitució del concepte romàntic del cambril per la concepció social del retaule” (1947b:18-19). D'aquesta manera, i sempre sota l'atenta direcció dels monjos de Montserrat, Folguera va projectar arquitectònicament la reforma del cambril i del nou tron. La proposta no podia ser més contundent: proposava la construcció d'una escòcia dintre de la boca del cambril, situant-hi al fons el nou tron, i taponant absolutament la obertura del cambril d'en Villar; de manera que aquest dispositiu quedava destruït i convertit en una simple capella situada a l'esquena del nou cambril i del nou tron. Amb aquest canvi l'antic cambril de Villar va perdre qualsevol relació directa –ni física ni visual- amb l'església i amb la imatge, que ara se situava a una cota més alta que la cota del paviment del cambril de Villar, complicant –i allargant- d'aquesta manera el recorregut d'aproximació dels fidels a la imatge. Per aquest motiu, es va decidir la construcció d'una nova escala d'accés al nou “cambril-retaule” que, ricament decorada i arrancant des d'una capella lateral –tot foradant el contrafort lateral de l'església- havia de pujar fins al nivell del cambril d'en Villar. En aquesta cota es van situar diverses sales que permetrien, o bé el pas cap a l'antic cambril –ara reconvertit en capella- o bé la continuació del recorregut ascendent cap a la imatge, de manera que una nova escala, sensiblement més petita –més íntima- pujava des d'aquest nivell fins arribar al nou tron de la Mare de Déu.

Si ens fixem en els dibuixos i els croquis de Folguera, entendrem bé l'estratègia de la proposta.

8. Em refereixo, per exemple, al seu anàlisi de Puig i Cadafalch (Cirici, 1966) o a d'altres matisos als que ens referirem més endavant.



Fig. 38. Postal del retaule dedicat a la Mare de Déu de Montserrat que tenia l'abat Escarré al seu oratori (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 39. Croquis d'estudi de Folguera per al nou tron i cambril dintre de la "boca del cambril" existent (Arxiu Històric del COAC). A la dreta, primer avantprojecte (Col·lecció Garcia Fuentes).

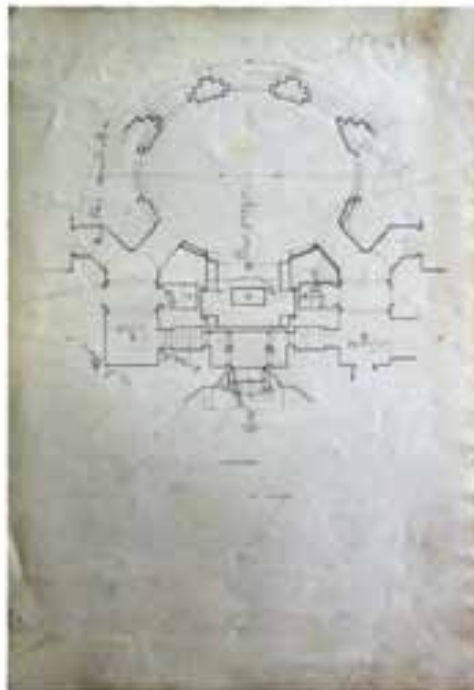
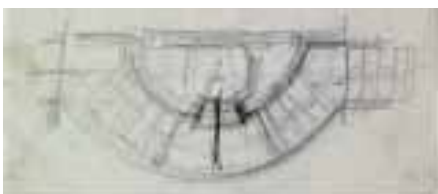
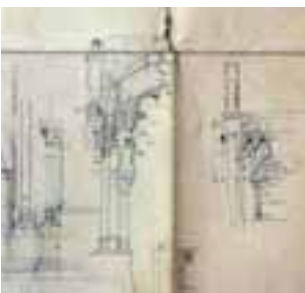


Fig. 40. Altres croquis d'estudi i propostes de Folguera (Arxiu Històric del COAC); a la dreta, croquis en planta de la reforma del nou cambril (FOL-19XX-005).



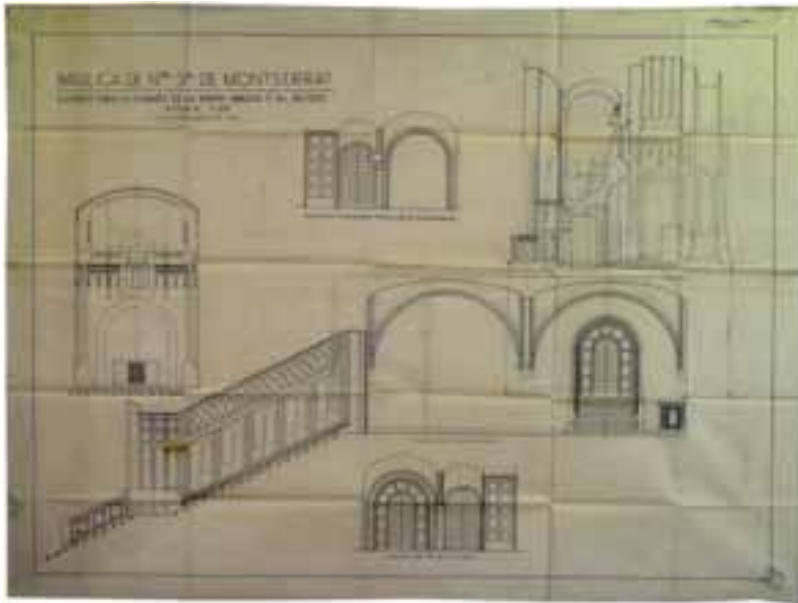
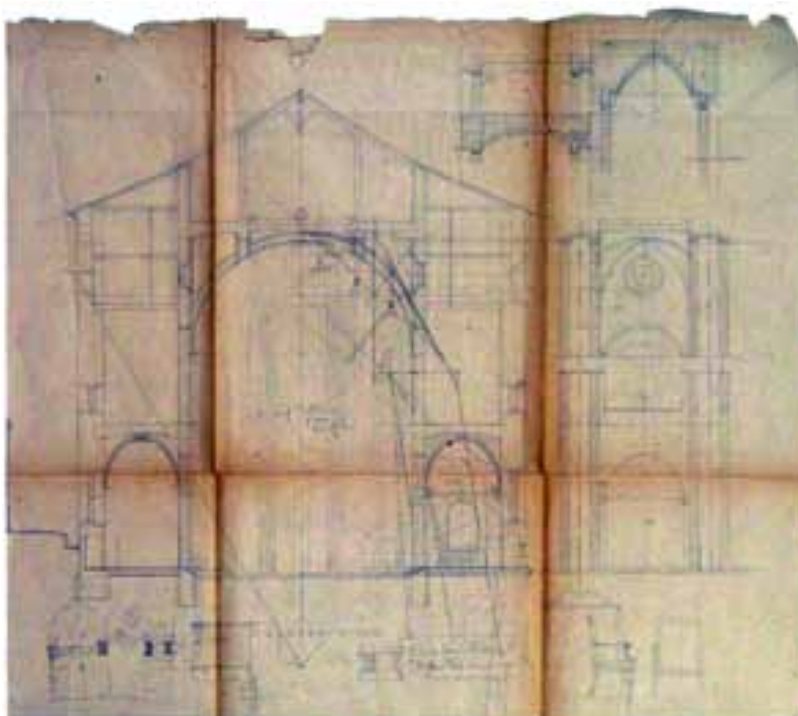


Fig. 41. Plànol per a la nova escala d'accés al cambril, i croquis acotat de la imatge (Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya).



Fig. 42. Estudi de descàrrega estructural per a la construcció de la nova escala (Arxiu del COAC); a dalt, postals de la nova escala d'accés al cambril des de la nau de l'església i de la portada romànica de Ripoll (Col·lecció Garcia Fuentes).



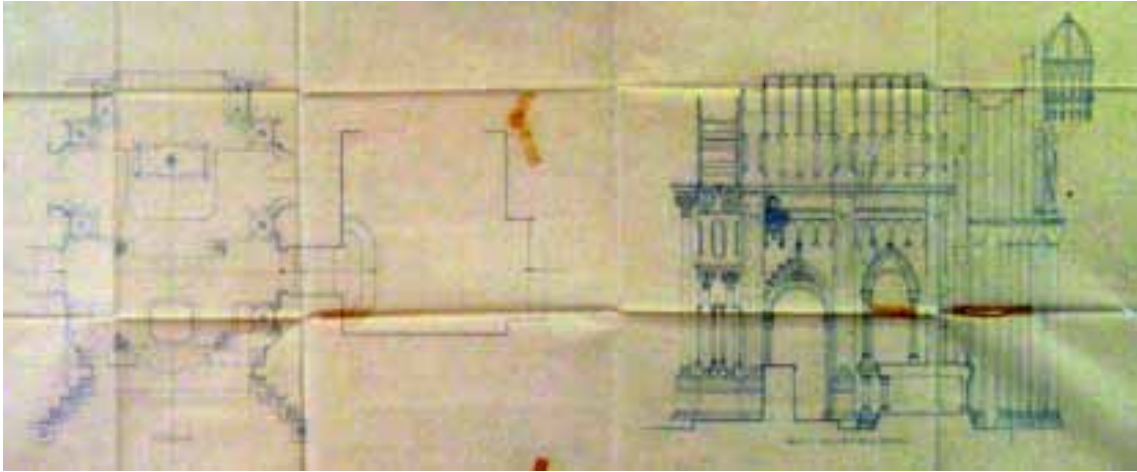
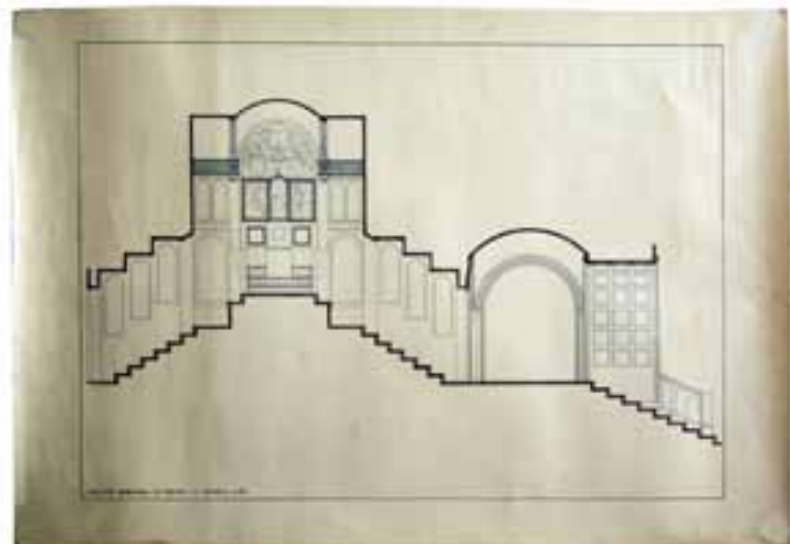
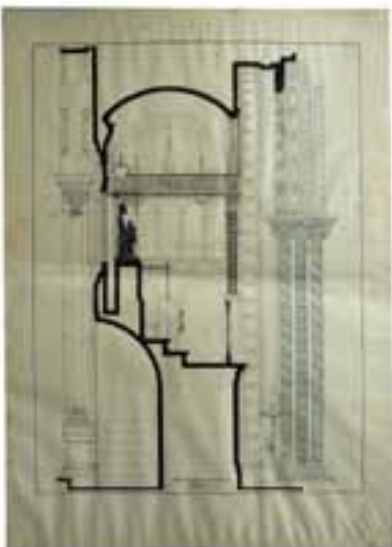
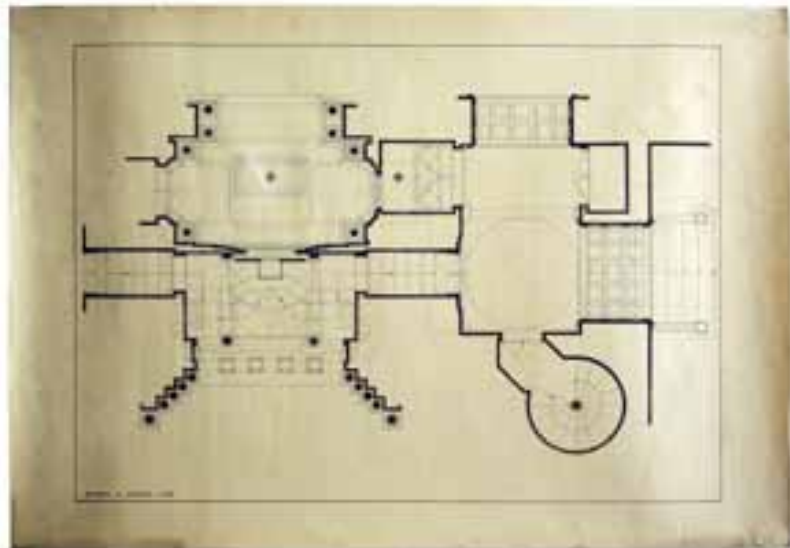


Fig. 43. Plànols de detall de l'estat actual del cambril i del tron previs a la actuació de Folguera (Arxiu Històric del COAC); a sota, postal del tron de Folguera (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 44. Plànols de la seqüència final d'espais i d'ascens al nou cambril Folguera (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat, FOL-19XX-001-004).



A diferència del projecte previ d'en Puig i Cadafalch, que, com feia Villar quan projectava el seu cambril, dibuixava l'espai existent i a sobre hi dibuixava la seva proposta de modificació, Folguera, en canvi, dibuixa els espais del seu projecte, i l'existent no es representa. En els seus plànols l'existent és tan sols una massa sense definir, en la que l'arquitecte encaixa una seqüència d'espais idealitzats que responen a models clàssics, simètrics, organitzats d'acord amb una gradació que serveix per establir la transició entre el gran volum de la nau, i el petit espai on se situa el tron. Un espai petit, delimitat per una petita volta de mosaics que a manera de cobricel intenta definir un espai de proporcions humanes i petites que ha de possibilitar el contacte íntim del besamans. En definitiva, el que fa Folguera és construir un gran retaule aprofitant la boca del cambril anterior, i alhora hi excava dintre seu –literalment– el nou accés. Però fixem-nos en el nou “retaule-cambril” encara. Dintre seu, en el centre i ben visible, incrustat en ell, hi ha el petit espai ocupat pel nou tron de la imatge. Un nou tron que és també un retaule. Un retaule situat dins del retaule gegant i abarrocat que l'arquitecte ha creat amb la clausura de la boca del cambril. Un ‘tron-retaule’ que, com ja hem fet referència, havia de respondre al mateix “fenomen social de l'època gòtica”, i que per tant, “exigia el retorn a la mateixa solució plàstica” (Cirici, 1947:11). No és estrany, doncs, que ja a les primeres propostes, s'optés per un model de tríptic. Com molts retaules gòtics. I, en efecte, com el retaule Bonfigli del segle XV, que llavors es conservava a l'oratori abacial de Montserrat, és a dir, a l'oratori personal de l'abat Escarré; però aquest fet no va impedir que es difongués reproduït en postals contemporànies.

No cal dir, però, que si bé el model és el retaule gòtic, els valors associats a aquest estil no tenien res a veure amb aquells que hi associava Víctor Balaguer; la interpretació era completament nova. I, de fet, un retaule netament gòtic tampoc nova ser possible, malgrat que els primers croquis ens mostrin un estil gòtic florentí, perquè, en efecte, a Montserrat el gust dels monjos estava definit per una romanitat d'Escarré que se sumava a l'epígon del noucentisme en el que es va convertir el monestir durant la primera postguerra (Cirici, 1976) l'anomenat “oasi de Montserrat” –ja hem fet referència aquest tema. Així que no és estrany que Folguera, empès pel guiatge de la comunitat de monjos, evolucionés el projecte cap a formes de regust més clàssic, tant en la definició de les motlures com en els seus detalls. Una decisió que, com tantes d'altres, va ser durament criticada per Cirici (1947b) en un article publicat a la revista “Ariel” en el que denunciava, posant en dubte la qualitat del treball, que s'havia perdut la oportunitat de fer quelcom realment modern. Unes paraules que van ferir especialment a Folguera fins al punt de redactar un escrit –mai publicat i conservat entre els seus papers– en el que es defensava de Cirici i justificava la seva actuació tot afirmant que les decisions no havien estat només seva, i que en el procés de construcció i de definició del cambril hi havien intervingut –i decidit– moltes persones que ell no controlava i amb les quals no sempre pensava de la mateixa manera. Per que, en efecte, el resultat final del nou cambril i del nou tron no s'ha d'entendre com una obra de Folguera, sinó d'ell i del pintor Josep Obiols, del mosaïsta Santiago Padrós, i de tants altres artistes i orfebres que hi van col·laborar en una empresa conjunta de combinació d'artistes i artesans d'acord amb el gust més purament noucentista –que era perfectament tolerat pel règim i donat a múltiples –i molt diferents– interpretacions. I especialment, en tota la operació, no es pot oblidar la important direcció que la comunitat de monjos va exercir, ja que van ser ells els qui van

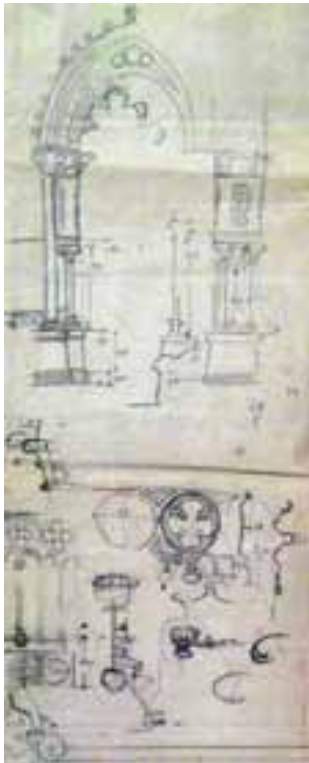


Fig. 45. A dalt, més croquis de l'arquitectura de Villar dibuixats per Folguera (Arxiu Històric del COAC); a la dreta i a sota, postals del nou cambri i el nou tron (Col·lecció Garcia Fuentes).



Fig. 46. Imatges de les places de Puig reformades per Folguera, presidides pel retaule de la nova façana, durant la celebració de les Festes de l'Entronització de 1947 -de les que ens ocuparem tot seguit-, i durant la celebració del Corpus (Arxiu Fotogràfic de Montserrat; Franquesa, 1958:352).

dictar i recarregar de simbologia i d'iconografia tots els nous espais i el nou tron mateix –un tema ja estudiat extensament (Cirici, 1947; Laplana, 2009) del que no ens ocuparem aquí; si bé destacarem el fet que aquesta simbologia, a més d'insistir en aspectes religiosos, també havia d'instruir a tots els seus visitants en la història de Montserrat, i especialment en la seva història recent –no oblidem, com Kubler (1957:286) precisa, la importància adoctrinadora d'aquests espais.

XVIII

Naufregi

Amb el pas dels anys, però, ni la complicitat amb el règim ni la imatge que projectava Montserrat van ser una constant, sinó tot el contrari. Per que, si bé es cert que Montserrat —a través de la comunitat i sobretot de la figura de l'abat Escarré- va saber projectar especialment durant els primers anys i d'una manera molt hàbil una posició còmoda per a tots, no és menys cert també que sempre va continuar sent un símbol de catalanitat i de defensa de llibertats. I és que l'imaginari construït al seu voltant abans de la guerra no podia desaparèixer tan fàcilment.

Vist amb perspectiva històrica, i encara que en aquell moment amb tota seguretat deuria semblar quelcom innocent, avui podríem arribar a pensar que aquesta tensió latent ja es podia entreveure en el nom de l'últim plat amb els que van complimentar al cabdill durant el sopar que li va ser servit a Montserrat en ocasió de la seva visita l'any 1942 a la que abans hem fet referència: “Bomba pasta Montserrat”. Un nom tan explosiu com ho va ser el final de les relacions entre el llavors abat coadjutor del monestir, el P. Escarré, i el Generalíssim. Per que, si bé durant els primers anys quaranta, i malgrat els intents del règim per apropiari-se del simbolisme de Montserrat, aquest encara va continuar sent un símbol compartit per diferents ideologies, i per aquest motiu va tenir un paper clau en el primer acte de reconciliació nacional i d'afirmació catalanista posterior a la Guerra Civil que van representar les Festes de l'Entronització de 1947, la situació va canviar a mida que les circumstàncies van evolucionar amb el pas del temps. Així, de la complicitat i certa sintonia inicial acompanyades de reivindicacions subtils, es va passar, al final, a l'enfrontament obert de les famoses declaracions d'Escarré a “Le Monde” de 1963; que van provocar, primer la seva ruptura amb Franco, i poc després l'exili de l'abat. Aquests fets, juntament amb d'altres, com els tancaments d'intel·lectuals dels anys 1970 i 1973, per exemple, són els que han acabat conformant la imatge contemporània de Montserrat: catalanista, d'oposició a la dictadura i de defensa de les llibertats; una imatge que encara avui conserva. Tot i que, sens dubte, el símbol més important d'aquesta darrera construcció cultural, política i social -juntament amb les declaracions a “Le Monde”- és la publicació, aprofitant l'esclatxa legal que permetien les publicacions de l'Església, de la revista cultural en català “Serra d'Or”, que

va ser especialment activista durant els anys seixanta i setanta -normalment dintre dels límits que permetia la censura franquista però també incomplint-los premeditadament quan era possible.

Aquest activisme, en el que la comunitat montserratina, amb el seu abat al capdavant, es va implicar intensament, sumat a l'evolució de les obres de les que tot seguit ens ocuparem, a les forçades adaptacions arquitectòniques –sovint de cap qualitat- que va ocasionar el concili Vaticà II, i a la dificultat per obtenir el quantí de finançament necessari per portar a terme els grans projectes de Folguera, van fer que quedessin en no res tots els intents per definir un nou projecte general amb el que completar i alhora reorientar la construcció de Montserrat. D'aquesta manera, i progressivament, amb el conjunt d'edificis i la monumental façana a mig construir les prioritats cada vegada eren més unes altres. Les preocupacions centrals de després dels anys quaranta, i sobretot de després dels cinquanta ja van ser cada vegada més unes altres, aquelles que el “Serra d'Or” simbolitza perfectament. Fins al punt que les obres de la nova façana, començades el 1942, van trigar molts anys a acabar-se. Finalment, “això” va acabar matant “allò”; l'arquitectura.

LES FESTES DE L'ENTRONITZACIÓ DE 1947

El primer punt d'inflexió important en aquest procés va ser la celebració de les Festes de l'Entronització de 1947. La idea inicial va tenir el seu origen l'any 1944, durant les festes de celebració del centenari de la reobertura del monestir després de la desamortització de Mendizábal. Va ser llavors quan, a proposta de l'enèrgic P. Adalbert Franquesa, llavors encarregat de la pastoral de Montserrat (Massot, 1979:174) es va decidir obrir una subscripció popular amb l'objectiu d'oferir un nou tron a la Verge, “a ésser possible d'argent [...] el qual, al mateix temps que continués salvaguardant la imatge de les inclemències del temps i d'una devoció intensa dels fidels –cosa que abans obtenien en part els vestits postissos- representés el present jubilar de tot un poble” (Franquesa, 1958: 333). Aquesta guspira inicial, va servir d'al·licient per a que l'any 1946 un grup de joves ex-fejocistes (antics membres de la Federació de Joves Cristians de Catalunya) entre els que hi havia Fèlix Millet i Maristany i Josep Benet, entre d'altres, s'oferissin a Escarré amb l'objectiu de “dur a terme una propaganda activa i [de] preparar la festa amb l'ample sentit de participació i de col·laboració que l'extraordinària aportació popular ja obtinguda deixava esperar” (Franquesa citat per Massot, 1979:174-175). Aquesta iniciativa no va ser quelcom estrany o extraordinari, sinó que també s'ha d'entendre com a conseqüència del procés d'obertura que el règim va iniciar tímidament després de 1945 forçat per la caiguda del règim nazi i dels països afins, perdedors del conflicte i de manera més decidida a finals dels anys quaranta i primers cinquanta. Una circumstància que va fer que el règim fos més tolerant envers Catalunya, i que es comencés a replantejar la política d'autarquia. Així, amb el permís de l'abat, es va constituir la “Comissió Abat Oliba” –no és necessari insistir en la evident doble lectura d'aquest nom- amb l'objectiu d'encarregar-se de l'organització i de la difusió de les festes, que es van celebrar en diferents dies al llarg de l'any 1947.

El resultat va ser un èxit des del punt de vista social, ja que va ser el primer acte important de reconciliació entre els dos bàndols de la Guerra Civil; així com el primer acte d'afirmació catalanista després des de la instauració de la dictadura. I tot, evidentment, sota la presidència de la Mare de



Fig. 1. A l'esquerra, en petit, fotografies de Brangulí de les Festes de l'Entronització de 1947.

A la dreta, portada de "La Vanguardia" dedicada a les festes, i, a sota, un número de "Serra d'Or" de l'any 1958 (Hemeroteca de "La Vanguardia" i Col·lecció Garcia Fuentes).



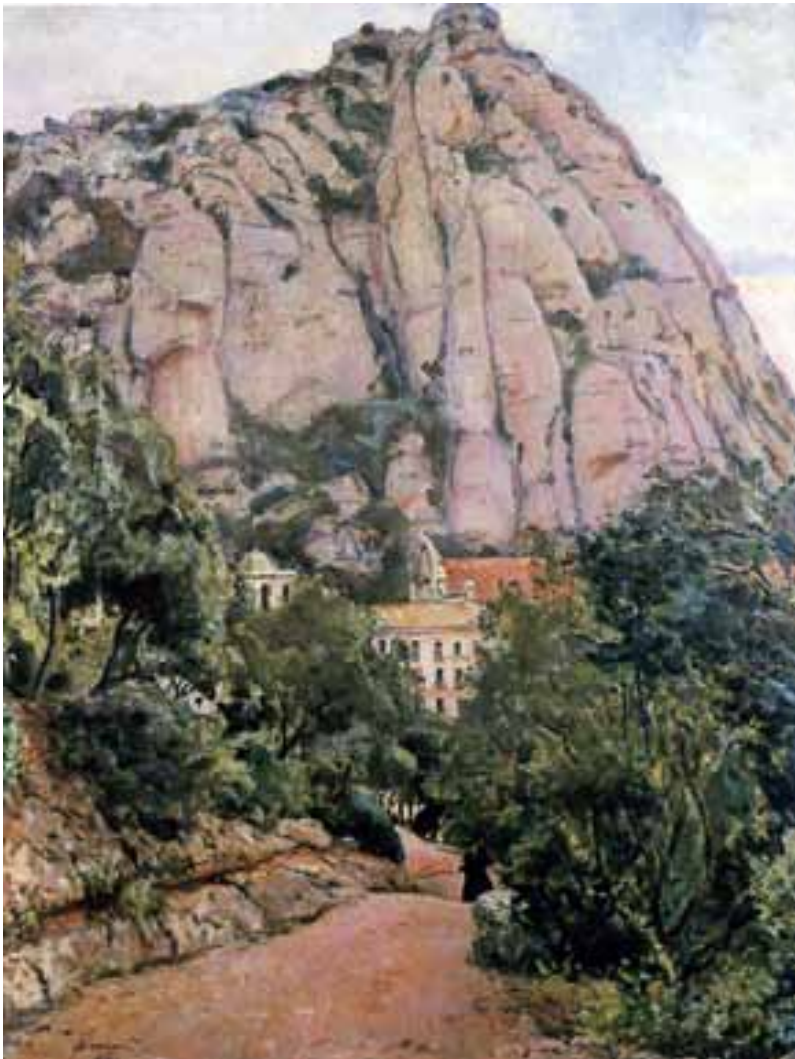


Fig. 2. Alguns exemples de les pintures del concurs de 1947. A la dreta, "Montserrat. El monestir" de Josep Amat (Laplana, 1999:59).



Fig. 3. A la dreta, "Sant Benet a Subiaco" d'Alfred Sisquella; a dalt, "Sant Benet venerant la Verge de Montserrat" de Rafael Llimona, concurs de pintura de 1947 (Laplana, 1999:56).

Déu de Montserrat i de l'Església catalana. No hi insistirem més en allò que altres ja han insistit (Franquesa, 1958; Massot, 1979). Però sí remarcarem la voluntat d'escenificar una gran ofrena de tot Catalunya –i fins Espanya (Massot, 1979: 176-177)- a la Verge de Montserrat, en un acte que cercava repetir l'èxit de les importants festes de 1880 i 1880. De fet, la companya de la “Comissió Abat Oliba” fins i tot va intentar reeditar “La Veu del Montserrat”, una iniciativa que no va ser permesa pel règim (Franquesa, 1958: 348). En qualsevol cas, però, les festes van suposar el desvetllament públic de la consciència catalanista, i aquest fet va marcar a Escarré, que a partir d'aquest moment es va mostrar molt més sensible a aquesta causa (Massot, 1979). Així, i començant primer “a un nivell estrictament lingüístic” que “a poc a poc prengué continguts més concrets de caràcter reivindicatiu” entre el 1947 i el 1960 Montserrat

“s'anà convertint en un focus d'irradiació de la cultura catalana prohibida i, conscientment o inconscientment, protegí moviment d'oposició i prengué actituds no gens favorables al règim. En això hem de veure un altre dels contrastos de l'abat Escarré, que per un cantó jugava amb convicció la carta d'adhesió a Franco i per l'altra afavoria posicions que a la llarga soscavarien l'autoritat del Caudillo” (Massot, 1979:170).

Però les festes de 1947 també van representar un important punt d'inflexió pel que fa a l'arquitectura. El ressò social i cultural que van tenir les festes va ser molt ample, tant en diaris com en revistes –dintre dels límits que imposava la censura, és clar. Del nombre ingent de referències que podríem citar, destacarem el número especial -el 9- que la revista “Ariel” va dedicar a Montserrat amb l'objectiu “d'associar” aquesta publicació “a les jornades montserratines” d'aquells dies. En aquest número es va publicar un breu article de Ferran Soldevila, de tan sols una pàgina, però il·luminador d'un canvi important. Soldevila, reconeix que “no s'ha parlat prou del misteri de la muntanya [...] de la seva força creadora de mites i llegendes, de la seva consegüent potencialitat religiosa i espiritual”, i que Ripoll i Poblet “tenen, indiscutiblement, una molt més gran densitat històrica que Montserrat”. És a dir, Soldevila posa en evidència que Montserrat no té cap transcendència a nivell històric, per que ni el monestir ni la muntanya estan entre els llocs importants lligats a la història –antiga- de Catalunya. I per aquest motiu, Soldevila afirma també que “erren [...] els qui adjudiquen a Montserrat, en temps remots, un valor culminant en la nostra història”, per que, “el valor de Montserrat, ja en aquells temps, és un valor religiós; però tampoc en aquest aspecte un valor, diguem-ne, multitudinari i constant com avui en dia, sinó excepcional, individual, accidental”.

I per acabar de convèncer al lector del seus arguments, encara continua precisant que “en tota la crònica de Jaume el Conqueridor, en tota la crònica de Muntaner, no hi ha un sol vestigi de devoció montserratina” (Soldevila, 1947:8). Què és doncs Montserrat? Quina és, segons Soldevila, la seva importància, especialment en tant que símbol “patriòtic”? La resposta no pot ser més clara: “la transcendència patriòtica” de Montserrat “no apareix sinó en els nostres temps, amb la renaixença dels altres aspectes de la pàtria”. O el que és el mateix, que Montserrat com el coneixem avui és un quelcom modern. I que és només “ara”, és a dir, només després del seu procés de construcció modern

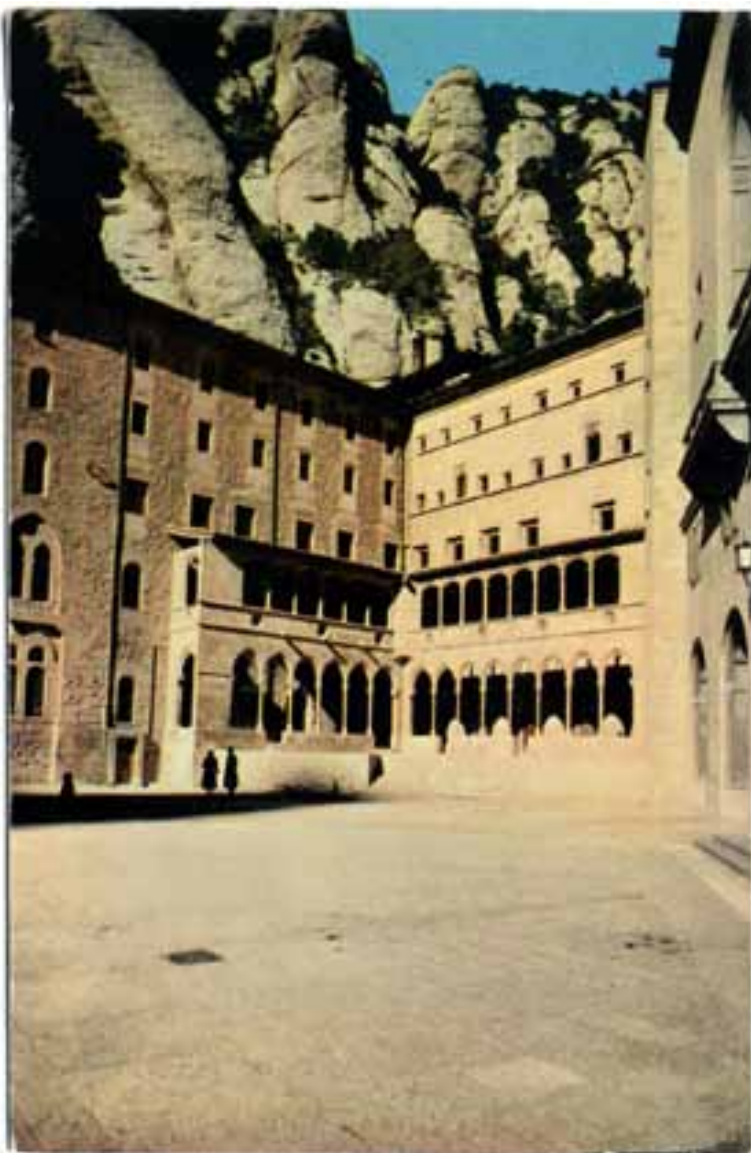


Fig. 4. En aquests mateixos anys, mentre Adolf Florensa construïa silenciosament el "Barri Gòtic" de Barcelona, a Montserrat, davant la impossibilitat de portar a terme el projecte de Folguera, es va decidir seguir l'exemple de Florensa i es va reconstruir la segona ala del claustre gòtic. Com en el cas de Barcelona, la construcció va convèncer immediatament; així, per exemple, les postals del "Escudo de Oro" s'hi van referir com el "Barrio Gótico de Montserrat" (Col·lecció Garcia Fuentes).

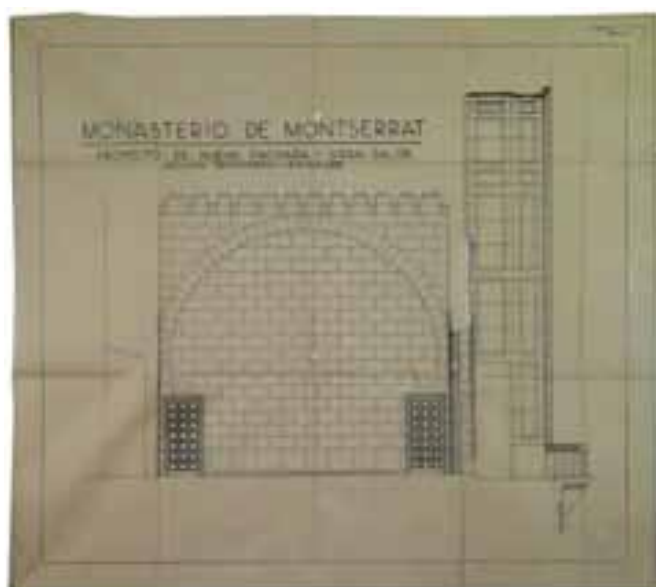
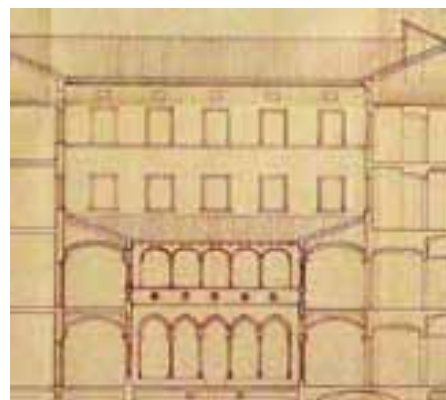


Fig. 5. Sobre aquestes línies, croquis de Folguera del claustre gòtic i reconstrucció del claustre projectada en l'interior del nou edifici; al costat i a sota, altres arquitectures historicistes projectades per Folguera en els seus projectes montserratins (Arxiu d'Arquitectura de Montserrat i Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya).



-el mateix que estem estudiant aquí- que Montserrat “cobra una transcendència històrica”. Perquè, segons Soldevila, la veritable importància històrica del procés de construcció del Montserrat modern és tan sols aquest fet -i no la importància històrica ni “tradicional” del Montserrat antic- el que explica que el 1947 es pugés veure en les festes montserratines “un aplec cívic” com el que es va viure, “i un homenatge a tot el que ara Montserrat representa, no sols de religió, sinó encara de cultural i patriòtic” (Soldevila, 1947:8).

Convé remarcar aquest fet: va ser llavors, el 1947, més de cent anys després de la reobertura del santuari, quan es va començar a consolidar definitivament la construcció del Montserrat modern. Va ser llavors quan les històries escrites al llarg del segle XIX a les que hem fet referència, conjuntament amb el l'arquitectura que es va construir al llarg d'aquests més de cent anys, que, sumades a la intensa producció cultural i popular al voltant de la muntanya i del monestir-santuari, van aconseguir assolir una veritable profunditat històrica. O el que és el mateix, va ser llavors quan realment van aconseguir construir una història; un temps.

Tot i que potser aquesta construcció no era tan sòlida com li semblava a Soldevila. Sinó que encara era massa recent. Perquè, que són només cent anys en el temps històric? Potser per aquest motiu, el projecte de Folguera, del que fins ara hem parlat gairebé només pel que fa als espais exteriors i al cambril, incorporava als seus espais interiors arquitectures gòtiques –al voltant de la reconstrucció idealitzada del claustre gòtic- i fins i tot, per a la gran sala d'actes de darrera de la façana –l'antiga “sala de festes” d'abans de la Guerra Civil- arquitectures que semblen copiar directament el Saló del Tinell, i que s'havien de construir al costat d'altres sales interiors, com les destinades a l'abat, més luxoses i clàssiques, no tan medievals, i més semblants als interiors d'Speer que es van veure a l'exposició de 1942. Al cap i a la fi, i com ja hem insistit amb anterioritat quan parlàvem dels projectes de Puig i Cadafalch, construir espais és una manera de construir el temps, i també de construir la història; d'imaginar-la i també d'inventar-la.

Probablement amb aquest mateix objectiu, i conscients d'aquesta necessitat de consolidar la construcció històrica, cultural i social de Montserrat, durant les festes de 1947, la “Comissió Abat Oliba” va decidir programar la convocatòria de diversos concursos i ofrenes literàries, musicals i pictòriques, ja que consideraven que no només la societat civil havia de contribuir a les festes amb la subscripció del tron de plata, sinó que també el món de la cultura havia de contribuir-hi d'una manera important. Així, es va convocar, entre d'altres, un concurs de pintura. I no cal dir que aquestes iniciatives, que tenen clars precedents en les festes de 1880 i 1881, però sobretot en les de 1931¹ i en el concurs de pintura d'aquell any -i que no va ser més que la ressonància a Montserrat del concurs previ de Barcelona i del recull pictòric i fotogràfic que es va realitzar al voltant dels enderroc de l'obertura de la Via Laietana- van tenir una gran importància en la construcció de la memòria i de la història de montserratines. Aquest fet no ens ha d'estranyar, per què, com ja hem vist, són especialment els artistes –i també els escriptors i literats- aquells que posseeixen una habilitat més gran i eficaç per a construir noves aproximacions o interpretacions de la realitat que ens rodeja. I en aquest sentit, són

1. Recordem, també –ja ens hi hem referit- la profusa edició de llibres històrics referents a la història de Montserrat que van editar els monjos en ocasió de les festes de 1931.

especialment importants les iniciatives pictòriques, directament relacionades amb la teoria d'Alain Roger (1997) i el seu èmfasis en entendre la pintura com el constructor i divulgador de mirades sobre el paisatge; però també de valors, de memòria i d'història.

“NAUFRAGI”

El concurs de pintura de 1947, a diferència dels concursos de 1931 o del de Barcelona, no va ser cap èxit. En la convocatòria es van establir dues categories, la primera “composició”, consistia en “figura religiosa al·lusiva a la festa”; la segona es va dedicar al “paisatge montserratí”. No cal dir, com afirma Laplana (1999:58) que gairebé tots els pintors es van presentar a la primera categoria; i d'aquí el fracàs. La crítica signada per Frederic Pau Verrié, publicada al mateix “Ariel” en què es va publicar l'article de Soldevila, no podia ser més contundent. Sota el títol “Naufragi”, Verrié va afirmar que la pintura a Catalunya vivia llavors “un dels moments de més tràgica decadència”. El panorama era demolidor, ja que al seu parer no hi havia “ni esperit, ni forma, ni intenció ni qualitat, ni esforç”. Una crítica que no només feia als artistes, sinó també al jurat, i fins i tot, en un marc més ampli de crítica a les arts contemporànies, “a la manca d'autèntics mecenes”. I sobre aquest últim punt, referint-se al cas de Montserrat precisa que “els encàrrecs de volada fets els darrers anys han demostrat, però, fins a quin punt [aquest argument de l'encàrrec] era arbitrari”. D'aquesta manera, segons Verrié la resposta dels artistes a la “noble” convocatòria del concurs –“el noble encàrrec”- va ser de molt baix nivell en tots els sentits; especialment pel que respecta a “la tradició espiritual del país”. Però malgrat aquest desastre, Verrié salvava l'obra de Miquel Villà, “l'única obra veritablement pictòrica que respon a la vegada a la nostra racial vigoria mediterrània i a la nostra aspiració cultural de renovació, d'uropeisme i universalitat”. Per aquest motiu, doncs, per a Verrié encara era possible que quedés “una esperança, després del naufragi”.

Aquesta reprovació no només tenia a veure amb el concurs de pintura, sinó que en el número especial que “Ariel” va dedicar a Montserrat, també es va estendre a l'arquitectura i les arts de Montserrat. Així, en l'article de Cirici Pellicer per a la revista, aquest afirmava creure “que l'entusiasme creat al nostre país amb motiu de l'ofrena no serà entelat per l'expressió de les crítiques negatives que l'examen estètic ens obliga a fer, i que nosaltres entenem com un acte de consciència que cal, indefugiblement, que algú ho compleixi” (Cirici, 1947b:19). L'advertiment inicial, com les paraules de Verrié, no podia ser més clar. Com ja hem vist no era la primera vegada que Cirici escrivia sobre Montserrat. Com en el seu opuscle dedicat al nou tron escrit aquell mateix any –i, per cert, encarregat per la mateixa “Comissió Abat Oliba”- en aquesta ocasió també es va ocupar novament del tron. Però si en l'opuscle havia parlat de tot allò positiu i interessant, en el seu article a “Ariel” ho feia d'allò que no trobava adequat o que li semblava equivocat. D'això ja hem parlat, i no cal insistir-hi. Però si cal posar en context tan aquesta crítica, com la crítica a Folguera a la que ens hem referit en parlar del cambril –aquella a la que un Folguera ferit va escriure una resposta en defensa pròpia que mai va ser publicada. Perquè, aquesta crítica no va ser un fet aïllat, sinó que el mateix Cirici, anys més tard va intensificar-la, fins al punt que per ell, “des del punt de vista artístic, Montserrat era un desastre; l'obra de l'arquitecte Folguera que en un principi havia estat de qualitat considerable, s'havia



Fig. 6. Número 9 de la revista "Ariel"; portada i algunes de les pàgines interiors dedicades a Montserrat (Biblioteca Nacional de Catalunya).



anat alterant poc a poc i tot el que es va fer posteriorment no valia gens la pena”, fins al punt que “culturalment, l’únic que s’aguantava de Montserrat era [per a Cirici] la revista Serra d’Or, però no pels monjos que no sabien el que es portaven entre mans, sinó per l’equip de redacció, del qual ell [Cirici] formava part” (Laplana, 2009:23). Una decepció important que no és estranya si tenim en compte les grans expectatives que tenia el mateix Cirici tan sols un any abans, el 1946, quan afirmava que li causava “una gran satisfacció” constatar que gràcies “als prínceps montserratins [...] [és a dir, a l’abat Escarré] [...] es tanca la llarga esterilitat d’aquest país en monuments públics i que Poblet, les llotges, l’Hospital de la Santa Creu, la Generalitat, tindran a Montserrat un successor digne del segle XX, que no han reeixit a tenir en la inacabada Sagrada Família²” (Cirici, 1946). Però també llavors Cirici no estava completament d’acord amb totes les decisions, ja que, si bé va valorar positivament l’elecció de Folguera i dels altres artistes, també va denunciar “la seva manca de gosadia, la timidesa que esmorteix les seves creacions i que comunica encara to menor a l’art monumental, àdhuc quan les dimensions i els materials assumeixen el màxim en grandiositat i en riquesa”. De Folguera en concret va precisar que malgrat que la seva arquitectura posseïa unes “proporcions nobilíssimes i de gust exquisit” també li semblava necessari

“d’assenyalar els trets de timidesa que hi conserven un primitivisme definitiu: la constància dels eixos coordinats cartesianes, en total absència de l’obliquïtat; el baix relleu de les motlures, la presència, àdhuc a la torre de l’Abat, de motlures excavades, sense relleu que sobresurti; la manca d’elements d’escultura exempta i de policromia foscos amb les masses constructives” (Cirici, 1946).

En qualsevol cas, i més enllà de la dificultat que té destriar fins a quin punt l’obra de Folguera a Montserrat va ser totalment seva o fins a quin grau va ser condicionada per la comunitat monàstica a través del llavors influent “Estudi d’Art i Arquitectura de Montserrat” –que es va mantenir intensament actiu durant els anys cinquanta, seixanta i setanta- el que ens interessa és remarcar com el canvi que es va iniciar amb les festes de 1947 i que va culminar amb el “Serra d’Or” i amb l’activisme polític, social i cultural contemporani, va marcar també l’inici del final de la discussió arquitectònica a Montserrat. A partir de 1947, quan l’abundant documentació fotogràfica de les festes ens mostra sempre una façana de Montserrat en construcció, les obres es van allargar durant anys -segurament degut a les dificultats econòmiques- fins al punt que el mateix Folguera no les va arribar a veure acabades abans de la seva mort; i, encara, la qualitat de la seva execució va ser pèssima, tal i com evidencien els seus acabats, la no finalització dels espais interiors, o la pèssima solució, d’ínfima qualitat, adoptada per a la construcció de la trobada de la nova façana amb els edificis del claustre gòtic; un projecte del P. Busquets i no de Folguera. Però no només això, sinó que tot sembla apuntar a que les diferències entre l’arquitecte i els monjos degueren ser en alguns moments com a mínim importants. Recordem la resposta –mai publicada- d’un Folguera impotent i devot, obedient, a la crítica de Cirici publicada

2. Fixem-nos en la poca valoració d’Antoni Gaudí que es desprèn d’aquest d’en Cirici de l’any 1946, en contraposició a l’aparent esplendor montserratí; perquè aquesta valoració va canviar aviat; i és que el naufragi artístic i arquitectònic de Montserrat també va coincidir amb el redescobriments i la revalorització de l’arquitectura gaudiana.

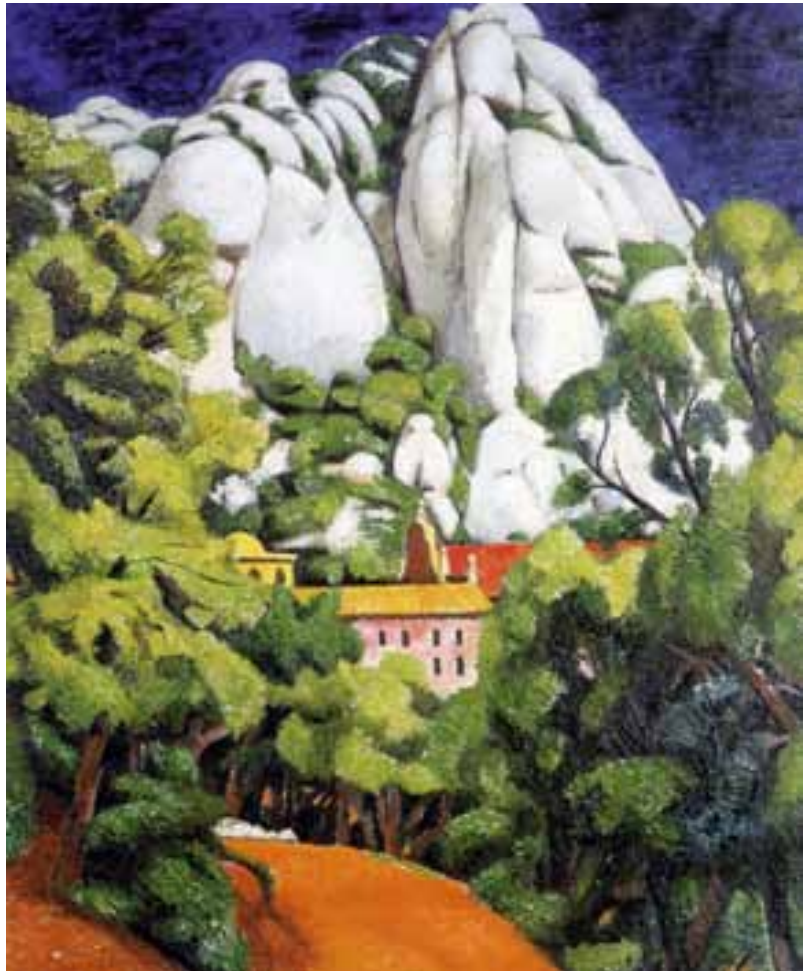


Fig. 7. El quadre de Miquel Villà "Camí de Sant Miquel. Montserrat" presentat al concurs de pintura de 1947 (Laplana, 1999:234).



Fig. 8. A dalt, el quadre "Homenatge a la Mare de Déu de Montserrat" d'Olga Sacharoff presentat al concurs de pintura de 1947 (Laplana, 1999:58); a la dreta, el quadre a la portada del número de "Barcelona Atracción" dedicat a Montserrat, 1947 (Col·lecció García Fuentes).



a “Ariel”; o les paraules del seu amic Pere Benavent, quan el 1969 en la conferència que va dictar sobre Folguera a manera d’homenatge, va afirmar que “en la gestación de sus obras mas queridas, Montserrat por ejemplo, al lado de grandes e íntimas alegrías, [Folguera] cosechó, cristianamente siempre, amargos sinsabores” (Benavent, 1969:10). I és que, no només la pintura i les arts naufragaven a Montserrat; sinó que també ho feia l’arquitectura.

Perquè l’arquitectura de Folguera aviat va quedar antiquada i fora de joc. Els canvis anaven ràpid: els primers intents per definir una “Nueva Arquitectura Española” van quedar aparcats davant del seu fracàs estrepitos –naufragi?- dels anys quaranta. Així, al final dels quaranta, i sobretot als cinquanta, la renovació de l’arquitectura espanyola ja estava en marxa. I tant Folguera –ja gran- com Montserrat, els seus monjos i el seu abat –cada vegada més preocupats en reivindicacions democràtiques i catalanistes- van restar fora d’aquesta discussió. Que el monestir ja tingués la seva façana a mig construir sens dubte degué ajudar a aquesta deixadesa. I les dificultats econòmiques i de finançament també degueren contribuir-hi.

Probablement la imatge que il·lustra millor aquest naufragi arquitectònic de Montserrat que es va iniciar a finals dels anys quaranta és la fotografia de José Antonio Coderch i Gio Ponti pressa a Montserrat mateix durant la visita que els assistents a la “V Asamblea Nacional de Arquitectos” van realitzar-hi el maig de 1949. El que va transcendir de l’assemblea no va ser ni Montserrat ni molt menys l’arquitectura de Folguera, sinó la visita de Gio Ponti i la importància que aquest va tenir per a Coderch (Rovira, 2000), qui es va trobar amb l’italià per primera vegada en aquella ocasió. Montserrat no va ser més que el fons borrós –o potser turístic?- on aquesta trobada va tenir lloc. Ni Montserrat va influir en ells, ni Montserrat va ser capaç d’adonar-se dels necessaris canvis que s’estaven produint en l’arquitectura contemporània; en aquells moments els seus interessos ja eren uns altres, ben diferents. I aquells que s’ocupaven d’aconsellar i de dirigir l’arquitectura de Montserrat, el “gremi” de l’Estudi d’Art de Montserrat, segurs de les seves idees arquitectòniques caducades, poc en sabien de la demolidora crítica interna i de la refundació que estava visquent l’arquitectura espanyola i catalana d’aquells anys.

Però, de què parlaven Coderch i Ponti? No ho podem saber del cert. Però, si intentem imaginar-ho, podria ser que parlessin de Gaudí? De l’arquitectura de Gaudí i de Montserrat? No seria estrany; un any més tard, com es prou conegut, Coderch va regalar a Ponti el llibre de Cirilot sobre Gaudí (Garnica, 2010:404). Perquè, en efecte, el redescobriment de l’arquitectura de Gaudí, precipitat durant la visita de Zevi a Barcelona el maig de 1950, va marcar l’inici d’una nova etapa de l’arquitectura espanyola que va resultar brillant. Una reinterpretació i una revalorització de l’arquitectura de Gaudí que va servir de referent per a l’art i l’arquitectura catalans i espanyols posteriors; i que, per cert, també es va difondre poc després a través de les pàgines de “Ariel”.

Frederic Pau Verrié afirmava al seu article que després del naufragi del concurs de pintura de 1947 encara quedava esperança –poca, però en quedava alguna. Els projectes d’arquitectura i les obres que s’han realitzat a Montserrat des d’aquell moment fins a l’actualitat, així com els intents frustrats per redirigir la situació,³ no fan més que confirmar-nos que pel que respecta a l’arquitectura, en canvi, després del naufragi, a Montserrat no ens ha quedat res.



Fig. 9. Gio Ponti i Coderch parlant, amb la façana de Folguera en construcció de fons, durant la visita que va organitzar-hi la “V Assemblea Nacional de Arquitectos”, 1949; a baix, les altres imatges montserratines publicades al reportatge (Col·lecció Enrique Granell; Rovira, 2000:75).



3. Em refereixo a pràcticament totes les intervencions que s’han realitzat a Montserrat des dels anys quaranta fins a l’actualitat. Entre d’altres, a l’acabament i la frustrada transformació de la façana projectada per Folguera portada a terme entre 1955 i 1960 -amb la inscripció al fris de Rebull de la sentència de Torras i Bages, mai pronunciada per ell “Catalunya serà cristiana o no serà”- als intents per definir “un barri gòtic” a Montserrat al voltant de les restes del claustre gòtic –un problema encara pendent solució- a la construcció de l’edifici restaurant del P. Busquets i a totes les seves intervencions, al frustrat concurs d’arquitectura de 1980, i als últims projectes de reforma de l’Església i de les places del santuari-monestir.

Epíleg
Epilogue

After a capsizing, the only thing that can be done, claims Blumenberg (1979), is to build “a boat from the ruins of the shipwreck”. That is to say, to try to survive with that which has survived, or what was saved from the catastrophe. In other words, learn something from the experience. In our case, reflections that will define new approaches, and open new investigations; not just with regards to Montserrat and contemporary Catalan culture, but also in a wider, more general context with all matters related to heritage.

Therefore, among all the ideas presented by this thesis’ review of the construction process of modern Montserrat, we particularly highlight those areas that could prove useful when reflecting upon heritage-making processes. This interest should not stop us from disregarding other important reflections that may present new nuances in the history of Montserrat, as well as that of Catalonia. Consequently, for example, the thesis relocates and decisively focuses the key role played by Víctor Balaguer, both in this process and in the symbolic, political and cultural construction of contemporary Catalonia. Also of great interest were the influences of other similar processes —Italian, French or German— on the Catalan case. Thus, beyond the peculiarities of the case of Montserrat and Catalan culture, it is possible to place the singular case of Montserrat in a wider European context where it becomes a paradigmatic example.

Not just of social, political and cultural processes, but also with regards to architecture. Obviously, what stands out in this case is the close relationship that the Montserrat process demonstrates between the cultural and symbolic construction of the landscape and its architecturalisation —both religious and popular. But in writing the thesis I have also been able to prove, in the case of Montserrat, how the past is somehow constructed from the present. And, further, how this past can be constructed from architecture itself; as well as from modern mass media —the press, panoramas, film— in a process that leads, inevitably, to tourism.

Because, tourism, thanks to the ritual interaction between the tourists —pilgrims?— and the

Epíleg

Epilogue

Després del sotsobre, l'únic que podem fer és, com afirma Blumenberg (1979) construir-nos “una nau amb les restes del naufragi.” És a dir, intentar sobreviure amb allò que ha sobreviscut o que s'ha salvat de la catàstrofe; o, en altres paraules, extreure'n algun aprenentatge. En el nostre cas, reflexions que defineixin noves aproximacions i obrin noves recerques; no només pel que fa a Montserrat i a la cultura catalana contemporània, sinó també en un context més ampli i general en tot allò referent al patrimoni.

Així, d'entre tots els temes que planteja la revisió del procés de construcció del Montserrat modern que es realitza en aquesta tesi, destacarem especialment aquells aspectes que ens poden ser útils per reflexionar sobre els processos de construcció del patrimoni. Un interès aquest, que no ens ha de fer menystenir altres reflexions importants que plantegen nous matisos en la història montserratina i també en la de Catalunya. Així, per exemple, la tesi resitua i enfoca de manera decisiva el paper clau que hi va desenvolupar Víctor Balaguer, tant en aquest procés com en la construcció simbòlica, política i cultural de la Catalunya contemporània. Com també resulten de gran interès les influències que altres processos similars -italians, francesos o alemanys- van tenir sobre el cas català. De manera que, més enllà de les particularitats del cas de Montserrat i de la cultura catalana, es possible situar el singular cas montserratí en un context europeu més ampli del que esdevé un exemple paradigmàtic.

No només de processos socials, polítics i culturals, sinó també pel que fa a l'arquitectura. Destaca, evidentment, l'estreta relació que el procés montserratí evidencia entre la construcció cultural i simbòlica del paisatge i la seva arquitecturització –tant culta com popular. Però en el desenvolupament de la tesi també hem pogut comprovar, sobre el cas de Montserrat, com el passat és quelcom construït des del present. I, encara, com aquest passat es pot construir amb l'arquitectura mateixa; així com a través dels mitjans de masses moderns –la premsa, el panorama, el cinema- en un procés que acabava desembocant, inevitablement, en el turisme.

Perquè, efectivament, el turisme, gràcies a la seva interacció ritual entre els turistes –o pelegrins?- i el destí u objecte turístic, ha estat sens dubte el gran constructor indiscutible del

tourist destination or object, has without doubt been the great indisputable constructor of modern Montserrat. It is no casual coincidence that a good part of the documentation that has allowed us to historically recreate the construction process just happens to be tourism materials: postcards, tourist guides, leaflets and photographs —commercial or private— that not only helped create all manner of narratives associated with Montserrat, but also to spread and disseminate them. This material proved to be especially valuable for the thesis, as it helped us understand at every step of the construction process what visitors were interested in seeing and those things they noticed when they came to the unique mountain and the sanctuary-monastery.

In short, tourism materials become historical documents of fundamental value for their quantity and quality, as well as for the rigorous records they hold of physical architectural changes, and how these were perceived by those who visited Montserrat at any given moment. In fact, neither is the close relationship established between religious pilgrimage and tourism a casual coincidence. Because, as has been widely studied (see especially, among many others, Turner, 1969; Graburn, 1983; Di Giovine, 2009), tourism establishes an interactive relation between the tourist and the tourist destination that follows the same anthropological structure and the same phases as those experienced by pilgrims when they visit pilgrimage sites; so it is not strange to see that a good part of their mediators should be the same and that the architectural structures both require should be, at least in part, interchangeable, so that it is possible to establish such close parallels as those woven between panoramas and shrines.

However, as we have insisted throughout the thesis, one of the main interests of the case of Montserrat is how clearly this constant reformulation —both symbolic and material— can be seen at work depending on the interests and determining factors present. So that what Montserrat is at any given moment is the result of a constant negotiation and dispute between all those who feel represented. A unique tension that is constant in the recent history of Montserrat, and which



Fig. 1. Postal turística de Montserrat (Col·lecció Garcia Fuentes).

Turistic postcard of Montserrat (Garcia Fuentes Collection)

Montserrat modern. I no és casual, en aquest sentit, que bona part de la documentació que ens ha permès reconstruir històricament el procés de construcció hagi estat, precisament, material turístic: postals, guies turístiques, fulletons i fotografies –de grup o personals- que no només van ajudar a construir tota mena de narracions associades a Montserrat, sinó també a estendre-les i a difondre-les. Una material que ha sigut especialment valuós per al nostre objectiu, ja que ens ha permès comprendre, a cada moment del procés de construcció, allò que interessava veure i allò en el que es fixaven aquells que visitaven la singular muntanya i el santuari-monestir.

En definitiva, doncs, material turístic com a document històric fonamental per la seva quantitat i qualitat, així com pel rigorós registre que conté de tots els canvis físics, arquitectònics, i de com aquests podien ser percebuts per aquells que visitaven Montserrat a cada moment. De fet, tampoc és casual l'estreta relació que s'estableix entre pelegrinatge religiós i turisme. Perquè, en efecte, i com ha estat àmpliament estudiat (veure especialment, i entre tants d'altres, Turner, 1969; Graburn, 1983; Di Giovine, 2009) el turisme estableix una relació d'interacció entre turista i destí turístic que segueix la mateixa estructura antropològica i les mateixes fases que la que experimenten els pelegrins quan visiten els llocs de pelegrinatge; no és estrany, doncs, que bona part dels seus mediadors siguin els mateixos, i que les estructures arquitectòniques que requereixen ambdós també siguin, com a mínim en part, intercanviables, de manera que és possible establir paral·lelismes tan estrets com els que es poden teixir entre els panorames i els cambrils.

Però, encara, i tal i com hem insistit al llarg de tota la tesi, un dels principals interessos del cas montserratí és la claredat amb que aquest evidencia la seva constant reformulació –tan simbòlica com material- d'acord amb els interessos i els condicionants del present. De manera que el que Montserrat és a cada moment, és conseqüència de la constant negociació i disputa entre tots aquells que s'hi senten representats. Una tensió constant singular de la història recent de Montserrat, i que ens mostra que el patrimoni i els monuments no haurien de ser entesos com a objectes fossilitzats i portadors de memòries petrificades que s'han de conservar, sinó com a el resultat dinàmic i constantment canviant

shows us that heritage and monuments should not be understood as fossilised objects and carriers of petrified memories that have to be conserved, but rather viewed as the dynamic and ever-changing result of processes that respond to a complex formulation of Bourdieu's fields of cultural production, where the acting agents compete and negotiate between themselves for control of their financial and symbolic capital. A negotiation that takes shape throughout the process with help of the mediators — often changing— which make these tensions possible and represent them, thereby fostering the tastes that are defined and imposed by each of the agents, as well as their changes and evolution too. Among these mediators we find literature, of course, but also media campaigns, entire diaries, theatres and shows, modern media such as panoramas or film, as well as excursions and guided tourist visits, and architecture, of course. It is precisely the intensity of these mediators, and the intensity of this dispute in Montserrat, which so clearly demonstrates that the success of a particular heritage, of the cultural construction it represents, is not a question of its conservation or not, but that this success is merely the consequence of its capacity to play a decisive role in the present moment, its capacity to “update itself” and that the maximum number of social and cultural groups of every present may continually make it their own, at every moment.

It is useful, though, to point out that the case of Montserrat also allows us to demonstrate, as Bourdieu stated, the autonomy of the field as well as the limitations on its control by its agents, as none of the different individuals or groups struggling for control of the field can ever achieve absolute control over it. However, as we have also shown, it is through this process of struggling for control of the field that symbolic capital increases, and the dynamic fashion in which the agents constantly battle each other to improve their positions is always through their attempts to constantly appropriate heritage, its symbolism, but also its materiality. A negotiation that is carried out on the basis of the various present and changing needs. It should be pointed out that how each of the agents involved in the process understands Montserrat is always defined, at every moment, through a creative interpretation of the past —of their history— and also of the same materiality of Montserrat; an interpretation that is always made, we insist, according to the needs of every present. Because the Montserrat construction process reminds us that heritage, like the past, is only useful when creatively interpreted from the present; or, in other words, as Lowenthal (1983:573) declares:

“we can only successfully use the past if we are aware that to inherit is also to transform. What our predecessors have left us deserves respect, but a heritage that is only conserved becomes an unbearable burden; the past is of more use if it is domesticated —and if we accept doing so and are happy about it—.”

Although, obviously, the case of Montserrat is not an isolated one. Other heritage-making processes, as with the cases of Catalan and Spanish monasteries in the 19th and 20th centuries —which includes Montserrat (Garcia-Fuentes, 2010), Barcelona's Gothic Quarter, described brilliantly by Joan Ganau (2006-2008)¹, the construction of the past during the Republic of Venice (Fortini Brown, 1997) and

1. On this subject, also see Garcia-Fuentes (2010).

de processos que responen a la complexa formulació dels camps de la producció cultural bourdieans en el que els agents que hi actuen competeixen i negocien entre ells per controlar el seu capital simbòlic i econòmic. Una negociació que es concreta durant tot el procés a través dels mediadors –sovint canviants- que fan possible aquestes tensions i que la representen, fomentant així els gustos que defineixen i que intenten imposar cadascun dels agents, així com els seus canvis i la seva evolució. D'aquesta manera, entre aquests mediadors trobem, com no, la literatura, però també les campanyes periodístiques, diaris sencers, teatres i espectacles, mitjans de masses moderns, com els panorames o el cinema, així com també excursions i visites turístiques, a més, és clar, de l'arquitectura. I és precisament la intensitat d'aquests mediadors, i la intensitat que aquesta disputa té a Montserrat, el que ens evidencia clarament que l'èxit d'un patrimoni, de la construcció cultural que aquest representa, no depèn de la seva conservació o no; sinó que aquest èxit només és conseqüència de la capacitat que aquest té per jugar un paper decisiu en el moment present, per la seva capacitat “d'actualitzar-se” i de que el màxim nombre de grups socials i culturals de cada present se'l puguin apropiat constantment, a cada moment.

Es convenient, però, assenyalar encara que el cas de Montserrat també ens permet comprovar, com ja va afirmar Bourdieu, tant l'autonomia del camp com la limitació del seu control per part dels seus agents; ja que cap dels diferents individus o grups que pugnen pel control del camp pot arribar a aconseguir mai un control absolut d'aquest. Ara bé, com també hem comprovat, és a través d'aquest procés de pugna pel control del camp, que el capital simbòlic augmenta; i, la manera dinàmica en que els agents pugnen entre ells constantment per aconseguir millorar les seves posicions, és sempre a través dels intents d'apropiació constant del patrimoni, del seu simbolisme, però també de la seva materialitat. Una negociació que sempre es realitza en funció de les seves necessitats presents –i canviants. I, en aquest sentit, és important precisar que la manera en que entenen que és Montserrat cadascun dels agents que intervenen en el procés, està definida sempre, i a cada moment, a través d'una interpretació creativa del passat –de la seva història- i també, de la mateixa materialitat de Montserrat. Una interpretació que sempre es realitza, insistim, d'acord amb les necessitats de cada present. Perquè, en efecte, el procés de construcció montserratí ens recorda que el patrimoni, com el passat, només són útils quan s'interpreten creativament des del present; o, en altres paraules, i com afirma Lowenthal (1983:573)

“sólo podremos usar el pasado con éxito si nos damos cuenta de que heredar es también transformar. Lo que nuestros predecesores nos han dejado merece respeto, pero un patrimonio que tan sólo se conserva se convierte en una carga insoportable; el pasado se usa mejor si se domestica –y si aceptamos hacerlo y nos alegramos de ello-.”

Encara que, evidentment, el cas de Montserrat no és un cas aïllat. Altres processos de construcció del patrimoni, com el cas monestirs catalans i espanyols dels segles XIX i XX –en el que s'inscriu el cas montserratí (Garcia-Fuentes, 2010) - el “Barri Gòtic” de Barcelona, descrit de manera brillant per

its historic evolution (Cosgrove, 2003) or even the revision of history by Viollet-le-Duc de Murphy (2000), among many examples of which the history of architecture is full—, clearly demonstrate how individuals or groups “invent” or “reinvent” heritage from their creative interpretation of the past. Or what amounts to the same thing, how monuments and heritage are linked to the needs of the present through a creative process that updates and remakes them, often not merely symbolically but also materially according to these needs.

Although, in contrast to the other processes we have just referred to, this in part was also the problem with the construction of modern Montserrat: in Montserrat the needs of the present demanded a “past” from the architecture that in the end it could not deliver. But despite this failure, its case continues to show us through its discussion that, as Cosgrove states, when heritage is understood as a creative process, the geography it generates forms an open network composed of nodes and connections, thereby allowing “a more flexible and contested identity” that is more active and more dialectic. (Cosgrove, 2003:123)

Despite this, and according to Bourdieu’s laws on cultural production fields, when a group achieves temporary control of the field it attempts to maintain its power, thereby provoking dissonances and contradictions because this also brings about an attempt to set, conserve and preserve heritage, thereby creating a separation between it and society, and producing a geography composed of delimited, segregated and “museumised” places.

Consequently, and in contrast to understanding heritage as something petrified that needs to be conserved and preserved in its complete integrity, we could state that, as can be inferred from the construction process of modern Montserrat, both heritage and monuments should be understood as creative processes. Because only through their continuous creative interpretation, and together with one’s own creative interpretation of the past, is it possible to constantly recycle heritage and monuments according to the present needs of society; as if, returning to the metaphor of the carpet, heritage were a large carpet that Penelope had to weave and unravel continually. In this way, only by establishing a creative relationship with them, and not through a reverential attitude towards them, will we be able to turn our heritage and our monuments into true “spaces of possibilities” (Steiner, 2008), into authentic “resonance boxes” (Navarro Baldeweg, 2007) for our present society, and not into petrified “lieux de mémoire.”

Joan Ganau (2006-2008)¹, la construcció del passat durant la República de Venècia (Fortini Brown, 1997) i la seva evolució històrica (Cosgrove, 2003) o també la revisió de l'arquitectura de Viollet-le-Duc de Murphy (2000), entre tants d'altres casos dels que la història de l'arquitectura n'està plena, demostren clarament com individus o grups "inventen" o "reinventen" el patrimoni a través de la interpretació creativa del passat. O el que és el mateix, com els monuments i el patrimoni es vinculen a les necessitats del present a través d'un procés creatiu que els actualitza i els refà, sovint no només simbòlicament, sinó també materialment, d'acord amb aquestes necessitats.

Encara que, a diferència dels altres processos als que acabem de fer referència, aquest va ser, en part, també el problema de la construcció del Montserrat modern: a Montserrat les necessitats del present demanaven un "passat" a l'arquitectura que aquesta finalment no va poder construir. Però malgrat aquest fracàs, el seu cas ens continua mostrant a través de la seva discussió que, tal i com Cosgrove afirma, quan el patrimoni s'entén com un procés creatiu, la geografia que genera forma una xarxa oberta composta de nodes i connexions, permetent així "una identitat més flexible i contestada", més activa i dialèctica. (Cosgrove, 2003:123)

No obstant això, i d'acord amb les regles de Bourdieu dels camps de producció cultural, quan un grup aconsegueix el control temporal del camp intenta mantenir el seu poder, provocant d'aquesta manera dissonàncies i contradiccions degudes a que aquest fet també comporta un intent de fixar i conservar, de preservar, el patrimoni; creant així una separació entre aquest i la societat, i produint una geografia composta de llocs delimitats, segregats i "museumificats."

Conseqüentment, i de manera oposada a entendre el patrimoni com a quelcom petrificat que s'ha de conservar i preservar en la seva completa integritat, es podria afirmar que, tal i com es desprèn del procés de construcció del Montserrat modern, tant el patrimoni com els monuments s'haurien d'entendre com a processos creatius. Perquè només a través de la seva constant interpretació creativa, i juntament amb la pròpia interpretació creativa del passat, és possible reciclar-los constantment d'acord amb les necessitats presents de la societat; com si, tornant a la metàfora del tapís, el patrimoni fos un gran tapís de Penélope que s'ha de teixir i desteixir constantment. I, d'aquesta manera, només establint una relació creativa amb ells, i no a través d'una actitud reverencial cap a ells, serem capaços de convertir el nostre patrimoni i els nostres monuments en autèntics "espais de possibilitats" (Steiner, 2008), en autèntiques "caixes de ressonància" (Navarro Baldeweg, 2007) per a la nostra societat del present, i no en petrificats "lieux de mémoire."

1. Sobre aquest tema, veure també Garcia-Fuentes (2010).

Bibliografia
References

Bibliografia

References

Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (AH-COAC)
Arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts Sant Jordi (RABASJ)
Arxiu de Montserrat. (AM)
Arxiu d'Arquitectura de Montserrat (inèdit, veure l'annex d'aquesta tesi)
Archivo General de Palacio (Palacio Real de Madrid)
Biblioteca Real (Palacio Real de Madrid)
Archivo Histórico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF)
Biblioteca Museu Víctor Balaguer. Arxiu històric (BMBV)
Biblioteca de Catalunya (BC)
Arxiu Diocesà de Barcelona
Arxiu Diocesà de Vic

Anònim

- 1822 *Compendio historial o relación breve y verídica del Portentoso Santuario y Cámara Angelical de Nuestra Señora de Montserrat*. Barcelona: Imprenta de Pablo Roca.
- 1865 *El amigo del viajero en Montserrat...* Barcelona.
- 1881 *Album pintoresch-monumental de Catalunya*. Barcelona, Associació Catalana d'Excursions Científiques. II. Montserrat.
- 1888 *Catálogo explicativo del panorama diorámico excursión a Montserrat*. Barcelona: Imprenta de Luis Tasso.
- 1896? *Reseña histórica para un Album de vistas de Montserrat*. Barcelona.
- 1896 *Montserrat, 32 fotografías de Audouard*. Barcelona.
- 1898a *Vistas de Montserrat*.
- 1898b *Montserrat. Guía Diamante. Guide Diamant*. Barcelona: Librería de Francisco Puig.
- 1909 *Guía histórico-descriptiva del peregrino en Montserrat*. Barcelona: Imprenta de Francisco Altés y Alabart.
- 1915 *Guía del Congreso Litúrgico de Montserrat*. Barcelona: M. Galve Impresor.
- 1915a "Montserrat. La montaña y el santuario", a *Barcelona. Boletín de la Sociedad de Atracción de Forasteros*, XXIV, pp. 18-58.
- 1920 Guía (històric) del peregrí a Montserrat. Montserrat: Estampa de l'abadia.
- 1920a *Montserrat á la vista*. Barcelona.
- 1928 "Tres aspectos del nou claustre montserratí", a *D'ací i d'allà*, 132 vol. XVII, p. 422.
- 1987 "Concurs d'idees per a l'ordenació del conjunt de l'Abadia de Montserrat", a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 23, pp. 63-68.
- 2004 *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la posguerra*. Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra.
- 2010 *Viajes en la transición la arquitectura española hacia la modernidad* (actas editadas por José Manuel Pozo y Héctor García-Diego). Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra.

Autors diversos

- 1977 *Arquitectura para después de una guerra, 1939-1949*. Barcelona: COACB.
- 1978 "Brunelleschians a Catalunya", a *Carrer de la Ciutat*, 3.4, pp.24-31.
- 1888a *Elies Rogent i la Universitat de Barcelona*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- 1888b *Arquitectura i ciutat a l'exposició universal de barcelona 1888*. Barcelona: Edicions de la UPC.

- 1989 *J. Puig i Cadafalch: la arquitectura entre la casa y la ciudad*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions i Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
1995 *Art and Power. Europe under the dictators, 1930-45*. London: The Sout Bank Centre.
- 1996a *L'Art de la Victòria. Belles Arts i franquisme a Catalunya*. Barcelona: Columna.
- 1996b *Art i Poder. L'Europa dels dictadors, 1930-1945*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.
- 1997 *Les festes de l'entronització de la Mare de Déu de Montserrat (1946-1947)*. Barcelona: Publicacions Abadia Montserrat, Biblioteca Serra d'Or, 181.
- 1998 *Miscel·lània homenatge a Joan Ainaud de Lasarte. 2 Vol.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- 2004 *Victor Balaguer i el seu temps*. Barcelona: Publicacions Abadia Montserrat. Biblioteca Milà i Fontanals, 46.
- 2009 *Il·luminacions. Catalunya visionària*. Barcelona: Diputació de Barcelona i Centre de Cultura Contemporània de Barcelona – CCCB.
- Abadal i de Vinyals, Ramon d'
1948 *L'abat Oliba, bisbe de Vic, i la seva època*. Barcelona: Aymà.
1960 "El renaixement monàstic a la Catalunya després de l'expulsió dels sarraïns", a *Studia Monastica*, 2, pp. 233-265.
- Ábalos, Iñaki
2008a *Atlas pintoresco. Vol. 1: el observatorio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
2008b *Atlas pintoresco Vol. 2: los viajes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
2009 *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos. Iñaki Ábalos (Ed.)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Ainaud de Lasarte, J.
1961 "Els dibuixos montserratins del *Voyage de Laborde*", a *Serra d'Or*, 3, pp. 27-28.
- Albareda, Anselm M^a
1917a "Manuscrits de la Biblioteca de Montserrat", a *Analecta Montserratensia*, 1, pp. 3-99.
1917b "Relíquies i joies antigues de Montserrat", a *Analecta Montserratensia*, 1, pp. 236-259.
1918 "La impremta de Montserrat (segles XV-XVI)", a *Analecta Montserratensia*, 2, pp. 11-166.
1919 "L'arxiu antic de Montserrat (Intent de reconstrucció)", a *Analecta Montserratensia*, 3, pp. 11-126.
1920 "Cronologia dels darrers priors de Montserrat, 1284-1409", a *Analecta Montserratensia*, 4, pp. 191-261.
1920 "Comentari al viatge a Montserrat de Geroni de Münzer", a *Analecta Montserratensia*, 4, pp. 279-291.
1921 "La vida eremítica a Montserrat", a *Vida Cristiana*, pp. 129-131, 180-183, 228-231, 323-325.
1922 "Cronologia dels primers abats de Montserrat, 1409-1493", a *Analecta Montserratensia*, 5, pp. 293-359.
1924 *La congregació benedictina de Montserrat a l'Àustria i a la Bohèmia*. Barcelona: Abadia de Montserrat.
1925 "Contribució a la biografia del Cardenal Dom Benet de Sala, O.S.B., abat de Montserrat", a *Analecta Montserratensia*, 6, pp. 77-224.
1928 "Biografia dels monjos de Montserrat (segle XVI)", a *Analecta Montserratensia*, 7, pp. 11-301.
1929 "Monjos de Montecassino a Montserrat", a *Casinensia*, 1, pp. 209-216.
1931a *Història de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
1931b *L'abat Oliva. Fundador de Montserrat*. Monestir de Montserrat.
1935 *Sant Ignasi a Montserrat*. Montserrat.
1936 "Pere Moragues, escultor i orfebre (segle XIV)", a "*Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*", 3, pp. 499-526. Barcelona: IEC.
1954 "Intervenció de l'abat Joan de Peralta i dels Reis Catòlics en la reforma de Montserrat (1479-1492)", a *Analecta Montserratensia*, 8, pp. 5-90.
1956 "Intorno alla scuola di orazione metodica stabilita a Monserrato dall'abate Garsias Jiménez de Cisneros (1493-1510)", a *Archivium Historicum Societatis Iesu*, 25, pp. 254-316.
1965 "Lulisme a Montserrat al segle XV. L'ermità Bernat Boil", a *Estudios lulianos*, 9, pp. 5-21.
1972 *L'abat Oliva, fundador de Montserrat. Assaig biogràfic*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
1973 "Els preveres de Montserrat", a *Studia Monastica*, 15, pp. 57-63.
1985 *El llibre a Montserrat (Del segle XI al segle XX)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Abat Oliba, 1.
- Alexandre Olivar
1985 "Jeroni de Müntzer a Montserrat", a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 12, pp. 22-32.
- Algerich, Benet
1958 *Compendio historial del portentoso santuario de N. S. de Montserrat*. Barcelona.
- Almirall, Valentí
1880 "Lo milenari de Montserrat. I. Antecedents y prepartius", a *Diari Català*, 329.
1884 "Quatre paraules sobre monuments, objectes y recorts d'èpocas pasadas", a *L'Avens. Literari. Artístich, Científich*, 34, pp. 409.
- Altés i Aguiló, Francesc Xavier
1982 "Pelegrinar a Montserrat per delegació", a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 2, pp. 42-43.
1985 "L'edició pòstuma de la Història de Montserrat de l'abat Pedro de Burgos", a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 12, pp. 33-38.

- 1990a “Una visita a Santa Cecília de Montserrat a les darreries del segle XVIII”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 26, pp. 35-39.
- 1990b “Els abats montserratins del segle XVI”, a *Studia Monastica*, 32, pp. 157-213.
- 1992 *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- 1992a “L'acta de dedicació i consagració de l'església de Montserrat”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 33, pp. 2-5.
- 1992b “Algunes dates relatives a l'església de Montserrat”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 33, pp. 36-37.
- 1993a “Presència de sant Enric d'Ossó a Montserrat”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 37, pp. 6-8.
- 1993b “Argenteria, brodaria i tapisseria a la Sagristia de Montserrat l'any 1586”, a *Studia Monastica*, 35, pp. 331-402.
- 1994 “El diplomatarí del monestir de Santa Cecília de Montserrat, I. Anys: 900-999”, a *Studia Monastica*, 36, pp. 225-302.
- 1995 “El diplomatarí del monestir de Santa Cecília de Montserrat, II. Anys: 1000-1077”, a *Studia Monastica*, 37, pp. 301-394.
- 1996 “El diplomatarí del monestir de Santa Cecília de Montserrat, II. Anys: 1079-1200”, a *Studia Monastica*, 38, pp. 291-400.
- 2002a *Jacint Verdaguer i Montserrat*. Barcelona: Publicacions Abadia Montserrat, Biblioteca Serra d'Or, 297.
- 2002b *Victor Balaguer i el Montserrat*. Barcelona: Publicacions Abadia Montserrat, Biblioteca Serra d'Or, 505.
- Álvarez Fernández, Manuel & Baliarda Cortés, Pere & Álvarez López, Ingrid
2006 *De Monistrol a Montserrat: un viatge amb el Cremallera*. Barcelona: MAF Editor.
- Amat, R. d' (Baró de Maldà)
1986 *Viatge a Maldà i anada a Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- André, Marius
1896 *Montserrat: Roman féerique*. Paris: Nouvelle librairie parisienne / Barcelona: L'Avenç.
- Anglès, Higiní
1955 “El «Llibre Vermell» de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV”, a *Anuario Musical*, 10, pp. 45-70.
- 1962 “Les cantigues montserratines del rei Alfons el Savi i la seva importància musical”, a *Analecta Montserratensia*, 9, pp. 19-32.
- Árgaiz, Gregorio de
1677 *La Perla de Catalunya. Historia de Nuestra Señora de Monserrate*. Madrid: Andrés García.
- Arnaldo, Javier
1993 “El desarrollo del paisaje romántico en España”, a *Los paisajes del Prado*. Madrid: Ed. Nerea, pp. 303-327.
- 2008 *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- 2008a “Goethe: el paisaje como imagen”, a Arnaldo, Javier (Ed.) *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, pp.,15-33.
- Arnús, Manuel
1855 *Historia de La Puda de Montserrat, o sea, descripción topográfica, químico médica e histórica del establecimiento y de las aguas minero-medicinales de Olesa y Esparraguera en la Provincia de Barcelona*. Barcelona.
- 1863 *Historia topográfica, química y médica de la Puda de Montserrat*. Barcelona: Imprenta del Diario de Barcelona.
- Artigas Candela, Jordi
1984-85 “El Panorama: un espectacle pre-cinematogràfic”, a *Cinematògraf*, 2, pp. 43-57.
- Ashworth, Gregory J.
1997 “Conservation as preservation or as heritage: two paradigms and two answers”, a *Built Environment* 23(2), pp. 92-102.
- 2008 “Heritage: definitions, delusions and dissonances” a R. Almoèda et al. (eds.) *Heritage 2008. World Heritage and Sustainable Development: 3-9*. Lisbon: Green Lines Institute for Sustainable Development.
- Augé, Marc
1977 *L'impossible Voyage*. Paris: Editions Payot & Rivages.
- 2003 *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- Balaguer, Víctor
1843 *Museo De Las Hermosas, Colección De Las Más Escogidas e Interesantes Novelitas que Se Publican En El Estranjero. Traducidas Por Victor Balaguer*. Madrid: Sociedad Literaria.
- 1850 *Montserrate, su historia, sus tradiciones, sus alrededores*. Barcelona: Impr. de A. Brusi. I a *Diario de Barcelona*.
- 1850a *Una Expedicion a San Miguel del Fay*. Barcelona : Imprenta de A. Brusi.
- 1851 *Los frailes y sus conventos. Su Historia, su descripción, sus tradiciones, sus costumbres, su importancia*. 2 Vols. Barcelona: Librería Española. Reeditat també amb el títol *Misterios del Claustro*. Barcelona: Librería Española.
- 1852a *Recuerdos de viaje*. Barcelona: Imp. Brusi. Primera edició amb el títol *Apuntes de viaje*.
- 1852b *Montserrat. Recuerdos tradicionales e históricos de este santuario y montaña*. Barcelona: A. Brusi.
- 1853 *Cuatro perlas de un collar. Historia tradicional y artística de todos los célebres monasterios catalanes, Santa María de Ripoll, Santa María de Poblet, Santas Cruces y San Cucufate del Vallès*. Barcelona.
- 1853a *Bellezas de la historia de Cataluña : lecciones pronunciadas en la Sociedad Filarmónica y Literaria de Barcelona*. 2 Vols. Barcelona: Impr. de Narciso Ramirez.
- 1856 *Amor a la Patria*. Barcelona: El Conceller.
- 1857a *Guía de Montserrat y sus cuevas*. Barcelona: J. Jepús y R. Villegas.

- 1857b “Entrega de los regalos regio a la Virgen de Montserrat”, a *El Conceller*.
- 1858 *Lo Trovador de Montserrat, poesies catalanes*. Barcelona: Librería de Salvador Manero.
- 1858a *La libertad constitucional*. Barcelona: Imp. Jesús y Ramón Villegas.
- 1859 *La Creu roja de Saboya*. Barcelona: Impr. nueva de Jaime Jepús y Ramon Villegas.
- 1859a *Italia: coleccion de cantos sobre la guerra de la independencia italiana / escritos en idioma catalan por Víctor Balaguer*. Barcelona: Libr. de Salvador Manero.
- 1860 *Montserrat : Sagen, Legenden und Geschichten*. Regensburg.
- 1860-64 *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón* (després *Historia de Cataluña*). Barcelona: Librería de Salvador Manero.
- 1865-66 *Las calles de Barcelona. 2 Vols*. Barcelona: Salvador Manero.
- 1866 *Esperansas y Recorts. Poesias catalans que forman la segona part del Trovador de Montserrat*. Barcelona: Establiment Tipogràfic de Jaume Jepús.
- 1868 *El trovador de Montserrat. Poesias catalanes completes. 2 Vols*. La Bisbal: Imp. de El Faro Bisbalense, á carrech de Eleuteri Codolar.
- 1868 *¿Vox in deserto? poesia catalana revolucionaria / escrita per Víctor Balaguer, lo popular Trovador de Montserrat*. La Bisbal: Imp. de El Faro Bisbalense, á carrech de Eleuteri Codolar.
- 1872 *Memorias de un constituyente. Estudios históricos y políticos*. Madrid: Cárlos Bailly-Bailliere.
- 1874 *Lo Trovador de Montserrat. Poesias. Edició completada amb totes les composicions fins avui inèdites*. Madrid.
- 1885 *Las ruinas de Poblet*. Madrid: Impr. y Fundición de M. Tello.
- 1890 *Mis recuerdos de Italia*. Barcelona: Tasso.
- 1892 *Els Pirineus*. Barcelona: Barcelona: Henrich y Ca.
- 1892a *Die Pyrenäen: trilogie*. Leipzig : Verlag von Carl Reissner.
- 1898 *Esaltazione del duca d'Aosta al trono di Spagna*. Reggio Calabria : Tip. di Paolo Lombardi.
- Balcells, Albert (Ed.)
 2003 *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Baldomà Alós, Juan
 1945 *Montserrat, Montaña Santa*. Barcelona: Editorial Borrás.
- Ballantyne, Andrew
 1997 *Architecture, landscape and liberty. Richard Payne Knight and the picturesque*. New York: Cambridge University Press.
- Ballester, Manuel
 1990 *El principio romántico*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Baraut, Cebrià
 1949 “Les Cantigues d'Alfons el Savi i el primer”, a *Estudis Romànics*, 2, pp. 79-92.
 1954 “Els manuscrits de l'antiga biblioteca de Montserrat (segles XI-XVIII)”, a *Analecta Montserratensia*, 8, pp. 339-398.
 1954 “Textos homilètics i devots del Llibre Vermell”, a *Analecta Sacra Tarraconensia*, 27, pp. 25-44.
 1962 “Les fonts franciscanes dels escrits de Garcias de Cisneros”, a *Analecta Montserratensia*, 9, pp. 65-78.
 1968 “Viatge de Josep Vargas Ponce a Montserrat l'any 1799”, a *Miscellania Barcinonensia*, 7, pp. 7-37.
 1970 *Iconografia de las ermitas y de los ermitaños de Montserrat*. Pamplona, pp. 211-226.
 1971 “Benet XIII, darrer papa d'Avinyó i el monestir de Montserrat”, a *Studia Monastica*, 13, pp. 77-103.
 1975 “Entorn de la vinguda dels monjos de Montecassino a Montserrat (1443-1455)”, a *Studia Monastica*, 17, pp. 295-330.
 1983a “La construcció del pont de Monistrol sobre el riu Llobregat (1317-1375)”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 5, pp. 35-39.
 1983b “Un inventari del tresor monmtserratí de l'any 1485”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 6, pp. 37-39.
 1984a “Sant Lluís d'Anjou, bisbe de Tolosa i el santuari de Montserrat”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 8, pp. 37-39.
 1984b “Unes ordinacions montserratines de la fi del segle XIV”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 10, pp. 35-39.
 1985 “El nunci apostòlic Angelo Bianchi i el Mil·lenari de Montserrat del 1880”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 13, pp. 19-29.
 1986 “El patrimoni pictòric de Montserrat abans de la destrucció del Santuari el 1812”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 16, pp. 27-32.
 1992 “Montserrat al s. XVI”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 32, pp. 28-35.
 1993a “Les capelles de la Muntanya de Montserrat. I, Sant Iscle”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 36, pp. 49-58.
 1993b “L'ermita de Sant Dimes de Montserrat”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 36.
 1994a “Un joell montserratí donat per l'abat Garsias de Cisneros a la seva vila natal”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 38, pp. 33-34.
 1994b “El papa Alexandre VI i el monestir de Santa Maria de Montserrat”, a *Studia Monastica*, 36, pp. 41-67.
- Barjau, Santi
 1992 *Enric Sagnier*. Barcelona: Labor.
 2007 *Sagnier arquitecto: Barcelona 1858-1931 / documentado por Santi Barjau; fotografies de Rafael Vargas; con textos de Lluís Permanyer... [et al.]*. Barcelona: Antonio Sagnier.
- Barral i Altet, Xavier
 1988 “Un intent fallit per fer del Monestir una ruïna arqueològica romàntica (1874-1877)”, a *Espacio, tiempo y forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia-Uned*, II, vol. 1, pp. 395-401.

- 1996 "Introducció", a *L'art de la victòria: belles arts i franquisme a Catalunya*, [Barral, Xavier et. al.]. Barcelona: Columna.
- 1996a "El monument als caiguts franquistes de Clarà: les vicissituds de la col·laboració amb el règim", a *L'art de la victòria: belles arts i franquisme a Catalunya*, [Barral, Xavier et. al.]. Barcelona: Columna.
- 1996b "Debat", a *L'art de la victòria: belles arts i franquisme a Catalunya*, [Barral, Xavier et. al.]. Barcelona: Columna.
- 1997 "Arquitectura religiosa dels segles XIX i XX", a *Art de Catalunya: Ars Cataloniae. 16 Vols.* Barcelona: L'Isard, pp. 148-292.
- 2003 "Introducció", a *Josep Puig i Cadafalch, escrits d'arquitectura, art i política.* Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- 2003a "Algunes tesis de Puig i Cadafalch sobre la història de l'art català", a Balcells, Albert (Ed.) *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània.* Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pp. 19-40.
- 2009 *L'art romànic català a debat.* Barcelona: Edicions 62.
- Barraquer i Roviralta, C.
1988 "Los religiosos en Catalunya durante la primera mitad del siglo XIX, 4 vols. Barcelona, F.J. Altés, 1915-1917. II, Sant Miquel", a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 20, pp. 62-70; 22, pp. 34-45.
- 1990 "Una lletra consoladora de Bernat Boïl, ermità de Montserrat", a *Studia Monastica*, 32, pp. 381-388.
- 1991 "Una fundació medieval montserratina: Sant Benet de Mauella", a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 31, pp. 33-35.
- 1992 "Montserrat al segle XVII", a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 32, pp. 42-46.
- Barroero, Liliana
1992 *Dipinti italiani dal XV al XIX secolo del Museo di Montserrat.* Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato.
- Bassegoda i Amigó, Bonaventura
1925 *Elogio del Arquitecto D. Augusto Font y Carreras.* Barcelona.
1929 *El Arquitecto Elias Rogent.* Barcelona: Imp. Farré y Asensio.
- Bassegoda Musté, Buenaventura
1958 *Elias Rogent. Nuestro Primer Director.* Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
- Bassegoda i Nonell, Joan
1984 "L'arquitecte Francesc de Paula del Villar i Lozano, 1828-1901", a *Temple*, I, pp. 8-18; II, pp. 9-12.
- Batlloori, Miquel
1962 "Montserrat i la Companyia de Jesús. Documents esparços a Roma, Marid i Bogotà", a *Analecta Montserratensia*, 9, pp. 89-100.
- 1991 "Què significa Montserrat en l'espiritualitat de Sant Ignasi", a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 30, pp. 12-14.
- Bellpuig, T.
1928a "La devoció a la Mare de Déu de Montserrat", a *La Paraula Cristiana*, 7, pp. 421-436.
1928b "La devoció a la Mare de Déu de Montserrat", a *La Paraula Cristiana*, 8, pp. 560-568.
- Benavent de Barberà, Pere
1936 *L'arquitecte i l'home inseparables.* Barcelona: Arquitectura i Urbanisme. Associació d'Arquitectes de Catalunya.
1936 *Arquitectes i Arquitectura.* Barcelona.
1969 *Francisco Folguera: el hombre y el arquitecto.* Barcelona: còpia mecanografiada d'una conferència en memòria de Folguera dipositada a la Biblioteca del COAC.
- Benjamin, Walter
1986 *Parigi, capitale del XIX e "passages" di Parigi (a cura di Rolf Tiedemann).* Torino: Einaudi.
1988 *El Concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán (traducción y prólogo de J.F. Yvars y Vicente Jarque).* Barcelona: Península.
2003 *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (traducción de Andrés E. Weikert; introducción de Bolívar Echeverría).* Colonia del Mar, México: Itaca.
2004 *Sobre la fotografía (edición y traducción de José Muñoz Millanes).* Valencia: Pre-textos.
2005 *Libro de los pasajes (edición de Rolf Tiedemann).* Madrid: Akal.
- Bergson, Henry
1896 *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit.*
- Berque, August
1995 *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèses.* Paris: Hazan.
- Biraghi, Marco
2005 *Progetto di crisi. Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea.* Milano: Christian Marinotti Edizioni.
2010 *Identification Parade: Manfredo Tafuri and Rem Koolhaas.* Hamburg: Universität Hamburg.
- Blajot, Jordi
1991 "Sant Ignasi a Montserrat", a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 30, pp. 15-18.
- Blake Oleksijczuk, Denise
2011 *The First Panoramas. Visions of British Imperialism.* Minneapolis: Minnesota University Press.
- Blasco i Planesa, David & Gil i Benajes, Enric & Suades Marigot, Jordi
1998 *El cremallera de Montserrat: història gràfica i viatge.* Sant Vicenç de Castellet: El Farell Edicions.
- Blumenberg, Hans
1979 *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher.* Frankfurt: Shurkamp Verlag.
1995 *Naufriago con espectador.* Madrid: Visor.

- Bofill, Artur
1882 *Una excursió a Montserrat*. Barcelona.
- Bofill, Francesc
1988 *Viatge a través de la història de Montserrat*. Barcelona: Publicacions Abadia Montserrat.
- Bohigas, Oriol
1969 *Arquitectura Modernista*. Barcelona: Editorial Lumen.
1979 “Sobre la arquitectura de los años 40 en Barcelona”, a *Arquitecturas bis*, pp.2-25.
1996 “Sobre l’arquitectura dels anys quaranta a Barcelona”, a *L’art de la victòria: belles arts i franquisme a Catalunya*, [Barral, Xavier et. al.]. Barcelona: Columna.
1996a “Debat”, a *L’art de la victòria: belles arts i franquisme a Catalunya*, [Barral, Xavier et. al.]. Barcelona: Columna.
- Bohigas, Pere
1962 “L’agrupament de les miniatures del Llibre Vermell”, a *Analecta Montserratensia*, 9, pp. 39-53.
- Boix, Maur M.
1950 *Llibre de la Mare de Déu de Montserrat. Antologia montserratina*. Barcelona: Editorial Selecta.
1978 “Aureli M^a Escarré, monjo i abat”, a *Serra d’Or*, 20, pp. 801-805.
1986 “L’abat Muntadas i el bisbe Urquinaona”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 13, pp. 12-18.
1998 *Què és Montserrat: una comunitat d’esperit*. Barcelona: Publicacions Abadia Montserrat.
- Böll, Heinrich
1959 *Billard um Halb Zehn*. Colonia: Kiepenheuer & Witsch.
1970 *Billar a las nueve y media*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Bonatz, Paul
1943a “Tradición y Modernismo” a *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, pp.390-394.
1943b “Sobre la construcción de puentes”, a *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, pp.395-399.
- Bonnemasion, Sarah & Macy, Christine (Ed.)
2008 *Festival Architecture*. New York: Routledge.
- Bori y Fontestá, Antonio
1898 *Historia de Cataluña. Sus monumentos, sus tradiciones, sus artistas y personajes ilustres*. Barcelona: Imprenta de Henrich y Ca.
- Bosch, Joan
1996 “Els museus de l’Església. Els orígens (i un epíleg)”, a *Serra d’Or*, 436, pp. 83-86.
- Bosch, Glòria & Grandas, Teresa
1994 *Complicitats. André Masson & Georges Bataille*. Tossa de Mar: Ajuntament de Tossa de Mar i Eumo Editorial.
- Bourdieu, Pierre
1993 *The field of cultural production*. New York: Columbia University Press.
- Bover i Tañà, Immaculada
1980 “Influències i característiques de l’obra de Josep M^a Pericas”, a *Ausa*, vol. 9, 95-96, pp. 161-168.
- Box, Zira
2010 *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Alianza.
- Boyd Whyte, Iain
1996 “Nacionalisme i moviment modern. Arquitectura”, a A.A.V.V., *Art i Poder. L’Europa dels dictadors, 1930-1945*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y Institut d’Edicions de la Diputació de Barcelona, Barcelona.
- Bravo, Isidre
1986 *L’escenografia catalana*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Briesemeister, Dietrich
1979 “Bibliographie katalanischer Veröffentlichungen in Deutschland seit 1945”, a *Ibero-Romania*, 156-163.
1988 “Katalonien un Deutschland: ein Überblick über die kulturgeschichtlichen Wechselbeziehungen”, a *Zeitschrift für Katalanistik 1*, pp. 11-35.
- Bulbena i Tusell, Antoni
1899 *Primer assaig de bibliografia Mont-serratina: ó siga, catàlech d’aquelles obres que directa ó indirectament s’ocupen, ab alguna estensió, del Mont-serrat ó de son històrich Monestir*. Barcelona: Imp. Antoniana.
- Buls, Charles
1893 *Esthétique des Villes*. Brussels: Imprimerie Bruylant-Christophe & Cie.
- Burke, Edmund
1756 *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Calatrava, Juan (Ed.)
2011 *Romanticismo y arquitectura. La historiografía arquitectónica en la España de mediados del s.XIX*. Madrid: Abada Editores.
- Callahan, William J.
2002 *La Iglesia Católica en España (1875-2002)*. Barcelona: Crítica.
- Camps, Guiu
1998 “Egipte en el pensament del Pare Bonaventura Ubach”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 50, pp. 39-45.

- Canibell, Eudald
1898 *Montserrat. Album, Guia, Plano, Historia de la célebre montaña catalana*. Barcelona: Tipografia La Académica, de Serra Hnos. y Russell.
- Candau, Joël
1996 *Anthropologie de la mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Carreras Candi, Francesc
1890 *Los castells de Montserrat*. Barcelona: La Renaixença.
1900 *Los almoyners o baciners de Montserrat*. Barcelona: La Catalana.
1911 *Narraciones Montserratinas*. Barcelona: Imprenta de Francisco J. Altés Alabert.
1911a *Visita de nostres reis a Montserrat*. Barcelona: Imprenta de Francisco J. Altés Alabert.
- Casellas, Raimon
1892 “Bellas Artes. Juan Llimona”, a *La Vanguardia*, 19 de maig de 1892, p. 5.
1898 “Una pintura de Llimona en Montserrat”, a *La Vanguardia*, 6 d’agost de 1898, p. 4.
- Castellanos, Jordi
1990 “Torras i Bages i Gaudí”, a Lahuerta, Juan José (Ed.) *Gaudí i el seu temps*. Barcelona: Barcanova, pp. 143-189.
- Castellar-Gassol, J.
2001 *Montserrat : la muntanya dels prodigis*. Barcelona: Edicions de 1984.
- Cernuda, Luis
2001 “Goethe y Mr. Eliot”, a *Prosa*, vol. I. Siruela, Madrid: 763.
- Choay, Françoise
1992 *L’Allégorie du patrimoine*. Paris: Seuil.
2001 *The Invention of the Historic Monument*. Cambridge: Cambridge University Press.
2009 *Patrimoine en questions: Anthologie pour un combat*. Paris: Seuil.
- Choisy, Auguste
1899 *Historie de l’architecture*. Paris: Gauthier-Villars.
- Christian, William
1995 “La devoció a les imatges brunes a Catalunya. La Mare de Déu de Montserrat”, a *Revista d’Etnologia de Catalunya*, núm.6, pp. 24-33.
- Cirici Pellicer, Alexandre
1946 “Las pinturas murales de José Obiols en Montserrat”, a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 4/3-4, pp. 461-496.
1947 *El tron de la Mare de Déu de Montserrat*. Barcelona: Editorial Spes.
1947b “II. El nou soli de la Verge”, a Tarradell, Miquel & Cirici, Alexandre & Jardí, Enric & Verrié, Frederic-Pau. “Les arts plàstiques en el Montserrat actual. El valor de l’esforç montserratí”, a *Ariel*, 2, pp. 17-18.
1966 “La arquitectura de Puig i Cadafalch”, a *Cuadernos de Arquitectura*, 63, pp. 49-52.
1976 “L’art a l’època de l’estraperlo i l’oasi de Montserrat”, a *Serra d’Or*, 18, 207, pp. 827-834.
- Cirlot, Juan Eduardo
19--? *Montserrat*.
1950 *Ferías y atracciones*. Barcelona: Editorial Argos.
1958 *Diccionario de símbolos tradicionales*. Barcelona: Luis Miracle.
1969 *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
1997 *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Claparols i Pericas, Josep Maria
1980 “L’obra de l’arquitecte Josep M^a Pericas”, a *Ausa*, vol. 9, 95-96, pp. 155-160.
- Codina, Daniel
1989 “El culte clandestí a Montserrat durant l’exclaustració (1834-1844)”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 23, pp. 36-42.
1990 “Jaume Vidal, monjo i compositor”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 26, pp. 28-34.
1996 “L’abat de Montserrat Bartomeu Garriga”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 44, pp. 29-30.
- Collé i Bancells, Jaume
? *Les nostres campanyes montserratines I-XIX*. Manuscrit conservat a la Biblioteca de Montserrat, Ms 1107.
1880 “Lo Milenar de Montserrat”, a *La Veu del Montserrat*, 3 d’abril, p. 110.
1917 “Vingueren monjos de Montecassino a Montserrat a mitjans del segle XV”, a *Analecta Montserratensia*, 1, pp. 193-200.
- Collins, Peter
1965 *Changing ideas in modern architecture: 1750-1950*. London: Faber & Faber.
- Colombàs, Garsias M^a
1955 “Un reformador benedictino en tiempos de los Reyes Católicos: García Jiménez de Cisneros, abad de Montserrat”, a *Scripta et Documenta*, 5. Montserrat.
1963 “Corrientes espirituales entre los benedictinos españoles del siglo XVI”, a *Corrientes espirituales en la España del siglo XVI*. Barcelona, pp. 127-1.
1964 “Confirmació de la Confraria de la Mare de Déu de Montserrat per Garsias de Cisneros i els seus monjos”, a *Analecta Montserratensia*, 10, pp. 65-70.
1970 “La «Santa montaña de Montserrat»”, a *España eremitica*. Pamplona, pp. 165-210.

- 1971 "Los últimos ermitaños de Montserrat", a *Yermo*, pp. 3-68.
- Colomé, Ramon
1911 "Topografía Montserratense (El Santuario en 1811)", a *Revista Montserratina*, 3, pp. 489-504.
1911a "La Cofradía de Ntra. Sra. de Montserrat", a *Revista Montserratina*, 5, pp. 557-562; 599-603; 651-654; 693-696; 740-746.
- Colomer, Ignasi M^a
1962 "Montserrat en la cartografia", a *Mt*, 9, pp. 161-168.
- Colón Rodríguez, Yara Maite
2010 *Arquitectura de la Posguerra en Barcelona (1939-1952)*, tesi doctoral inèdita. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- Comas Güell, Montserrat
2006 "L'anticipació dels símbols, "Cuatro perlas de un collar" de Víctor Balaguer", a *El contemporani. Afers: Catarroja*, 32, pp. 70-75.
2007 *La Biblioteca Museu Balaguer, un projecte nacional i català*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
2008 *Victor Balaguer i la identitat col·lectiva*. Barcelona: Editorial Afers.
- Comment, Bernard
1999 *The panorama*. London: Reaktion Books.
- Copley, Stephen & Garside, Peter (Ed.)
1994 *The politics of the Picturesque*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cornet i Mas, Gaietà
1858 *Tres días en Montserrat. Guía histórico-descriptiva de todo cuanto contiene y encierra esta montaña*. Barcelona. Barcelona: Librería del Plus Ultra.
1863 *Tres días en Montserrat. Guía histórico-descriptiva de todo cuanto contiene y encierra esta montaña*. Barcelona. Segunda edició corregida y notablement augmentada. Barcelona: Librería del Plus Ultra.
- Cortés, Juan
1968 "En Memoria de Francesc Folguera", a *La Vanguardia*, 1 de desembre.
- Corredor-Matheos, Josep
1996 "Escultura monumental i pintura d'inspiració franquista" i "Debat", a *L'art de la victòria: belles arts i franquisme a Catalunya*, [Barral, Xavier et. al.]. Barcelona: Columna.
- Cosgrove, Denis
2003 "Heritage and History: A Venetian Geography Lesson" a Shannan Peckham, R. (ed.) *Rethinking Heritage: Culture and Politics in Europe*. London: I.B. Tauris, pp. 113-123.
- Criach, Francés
1916 *Montserrat. Desertació sobre geologia, historia i art de la cèlebre muntanya*. Barcelona.
- Crossas, Jaume & Ainaud de Lasarte, Josep Maria
1985 *Montserrat, muntanya, història, llegenda*. Madrid: Caja de Ahorros de Tarrasa. Confederación Española de Cajas de Ahorros.
- Crusellas, Francesc de Paula
1894 *Historia de Montserrat por el abad D.Miguel Muntadas, continuada por un monje del mismo monasterio*. Barcelona.
1896 *Nueva historia del santuario y monasterio de Nuestra Señora de Montserrat*. Barcelona: Tipografía Católica.
- Cuccu, Marina
2004 "Balaguer i Itàlia (1848-1901)", a *Victor Balaguer i el seu temps*, Barcelona: Publicacions Abadia Montserrat, pp. 66-99.
- Cucurella, Columbano M.
1953 *El Montserrat del Espiritu. 2 Vols*. Barcelona.
- Dalmases, Núria de
1992 *Orfèbreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500 (Aproximació a l'estudi)*. Barcelona: IEC.
- Dalmau, Bernabé
1972 "Les relations entre les moines et les ermites de Montserrat de 1300 à 1510", a *Studia Monastica*, 14, pp. 125-152.
1988 *El Monasterio de Montserrat*. León: Editorial Everest.
- Danés, Josep
1919 *Arquitectura popular: secció septentrional de la comarca d'Olot: notes referents a les masies de les valls de Bianya, Castellar de la Muntanya i Valldelbach*. Barcelona: Imp. de la Casa de Caritat.
- De Fusco, Renato
1970 *Arquitectura como "mass medium": notas para una semiología arquitectónica*. Barcelona: Anagrama.
- De Ossó, Enrique
1892 *Tres florecillas a la virgen María de Montserrat*. Barcelona.
- Desclot, Bernat
1971 "Llibre del rei En Pere", a *Les quatre grans cròniques catalanes. (Revisió del text, pròleg i notes per Ferran Soldevila)*. Barcelona.
- Detouche, Henry
1899 *De Montmartre á Montserrat: d'un moulin á un monastère*. Paris: Mercure de F.

- Díaz i Carbonell, Romuald
 1962 *Dom Bonaventura Ubach, l'home, el monjo, el biblista*. Barcelona.
 1985 "Presència de Montserrat a Terra Santa, 1906-1983", a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 12, pp. 39-44.
 1986a "Presència de Montserrat a Terra Santa, 1906-1983", a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 14, pp. 37-44.
 1986b "Presència de Montserrat a Terra Santa, 1906-1983", a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 15, pp. 28-34.
 1986c "Presència de Montserrat a Terra Santa, 1906-1983", a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 16, pp. 33-46.
- Di Giovine, Michael
 2009 *The Heritage-scape. World Heritage, UNESCO and Tourism*. Lanham: Lexington Books.
- Domènech i Girbau, Lluís
 1977 "*Arquitectura para después de una guerra, 1939-1949*" (jefe de redacción: Oscar Tusquets; selección a cargo de Roser Amadó y Lluís Domènech; en colaboración con Antón Capitel y Carlos Sambricio). Barcelona: C.O.A.C.B.
 1978 *Arquitectura de siempre: los años 40 en España*. Barcelona: Tusquets.
 1978a *La Arquitectura Española de los años 40 (Tesi Doctoral)*. 2 Vols. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- Domènech i Montaner, Lluís
 1927 *Historia y Arquitectura del Monasterio de Poblet*. Barcelona: Ed. Montaner y Simon.
- Eberenz, Rolf
 1982 *Estat dels estudis de llengua i literatura catalanes a la República Federal d'Alemanya, Àustria i Suïssa, El català a Europa i a Amèrica*. Barcelona: Publicacions Abadia Montserrat, 103-130.
- Eisenstein, Sergueï
 1989 "Montage and Architecture", a *Assemblage*, 10, p. 110-131.
- Escarré, Aureli M^a
 1978a *Estat dels estudis de llengua i literatura catalanes a la República Federal d'Alemanya, Àustria i Suïssa, El català a Europa i a Amèrica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia Montserrat, 103-130.
 1978b "*Montserrat és vostre*." *Textos de Belascoain a Viboldone*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Esclasans, Agustí
 1947 *Montserrat (proses)*. Barcelona: Editorial Mateu.
- Farinelli, Arturo
 ? *Guillaume de Humboldt et l'Espagne*. Goethe et l'Espagne. Paris: Librairie Félix Alcan.
 1898 *Guillem de Humboldt y lo Montserrat (1800)*. Barcelona: Establiment Tipogràfic de Vives y Susany.
 1926 *Ancora di Humboldt e la Spagna*. Roma: Stabilimento Tipografico Riccardoo Garroni.
 1941-44 *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX: nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*. 2 vols. Roma-Florència.
- Farrés, Pere
 2001 "Victor Balaguer i la literatura catalana", a *L'Avenç*, 262, pp. 42-62.
- Ferrando Roig, J.
 1952 *Arte religioso actual en Cataluña*. Barcelona: Editorial Atlántida.
- Ferrer, David & Llano, Manuel del
 2008 "La biblioteca d'un arquitecte: els llibres de Josep Puig i Cadafalch", a *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 257, pp. 146-149.
- Figuerola, Jordi
 1991 "Montserrat, símbol religiós i nacional", a *L'Avenç*, 150, pp.70s.
- Finestres, Jordi & Solé, Queralt
 2003 "1940. Nazis a Montserrat", a *Sàpiens*, 3, pp. 22-27.
- Fiol Boada, Joan
 2006 *El Camino de Santiago desde Montserrat y desde Roncesvalles*. Valls: Lectio Ediciones.
- Folguera, Francesc
 1925 "Las obras de urbanización de la Plaza Cataluña", a *Ibérica: el progreso de las ciencias y sus aplicaciones*, vol. XXIV, 586, pp. 38-41.
 1926 "*El Hormigón armado: manual teórico-práctico al alcance de los constructores de Malpnettes*" de Léopold, traducido por Francisco Folguera. Barcelona: Gili.
 1928 "Arquitectura religiosa moderna", a *Anuari dels amics de l'Art Litúrgic – Cercle Artístic de Sant Lluc*, pp.61-87.
 1928a *Gaudí*. Barcelona: Canosa.
 1935 "Quina orientació cal que prengui l'arquitectura contemporània a Catalunya?", a *Arquitectura i Urbanisme*, 5, p. 26.
 1935a "Quina orientació cal que prengui l'arquitectura contemporània a Catalunya?", a *AC: Documentos de Actividad Contemporània*, 17, p. 43-44.
 1937 *Cálculo de la iluminación natural en los edificios*. Barcelona: Sindicato de Arquitectos de Cataluña.
 1946 "La Nueva fachada del Monasterio de Nuestra Señora de Montserrat: detalles de la estructura en hormigón armado que actualmente se está construyendo", a *Cemento-Hormigón*, 151, pp. 279-281.
 1948 "Sacristía del monasterio de Montserrat, arq.: Francisco Folguera", a *Cuadernos de Arquitectura*, 9, pp. 414-418.

- 1948a “De la tensió i el estat de tensió en un punt de un element estructural”, a *Anuario de la Arquitectura*, pp. 95-155.
- 1949 veure: Benavent de Barberà, Pere (1969) *Francisco Folguera: el home i el arquitecte*. Barcelona: còpia mecanografiada d'una conferència en memòria de Folguera dipositada a la Biblioteca del COAC.
- 1949a “De la tensió i el estat de tensió en un punt de un element estructural: introducció geomètrica i analítica al concepte del tensor-tensió”, a *Anuario de la Arquitectura*.
- 1958 *Valoración del paisaje urbano*. Barcelona: còpia manuscrita d'una conferència dipositada a la Biblioteca del COAC.
- 1959 *Urbanismo para todos*. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares.
- Font i Carreras, Augusto
- 1897 *Elogio del Arquitecto y Académico D. Elías Rogent y Amat, leído en la sesión que se celebró el día 30 de diciembre de 1897*. Barcelona: Impremta Barcelonesa.
- Fontbona, Francesc & Jorba, Manuel (Ed.)
- 1999 *El Romanticisme a Catalunya 1820-1874*. Barcelona: Editorial Pòrtic i Departament de Cultura - Generalitat de Catalunya.
- Fort i Cagul, Eufemià
- 1954 *Sant Antoni Maria Claret i Montserrat*. Tarragona.
- Fortini Brown, Patricia
- 1997 *Venice and Antiquity: The venetian sense of the past*. New Haven: Yale University Press.
- Fossas, Ignasi
- 1991 “El Dr. Fleming a Montserrat”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 30, pp. 50-56.
- Fradera, Josep Maria
- 1982 “Estudi preliminar”, a Ramisa i Verdaguer, Maties. *Els Orígens del catalanisme conservador i “La Veu del Montserrat”: 1878-1900*. Vic: Eumo Editorial.
- 1992 *Cultura nacional en una societat dividida. Patriotisme i cultura a Catalunya (1838-1868)*. Barcelona: Curial.
- 1994 “Cultura nacional en una societat dividida. Patriotisme i cultura a Catalunya (1838-1868)”, a *L'Avenç*, 177, pp. 56s.
- 2001 “Visibilitat i invisibilitat de Víctor Balaguer”, a *L'Avenç*, 262, pp. 16s.
- Francès, Josep Maria
- 1936 *Retorn al Sol. Novel·la de Fantasia i de Sàtira*. Barcelona: Edicions Mediterrània.
- Francez, J.
- 1973 “Notre-Dame de Montserrat et les Hautes-Pyrénées”, a *Studia Monastica*, 15, pp. 65-101.
- Franco, Francisco
- 1942 *El caudillo en Cataluña*. Madrid: Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular.
- Franquesa, Adalbert M^a
- 1958 *75 anys de patronatge de la Mare de Déu de Montserrat, 1881-1956*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- 1984 “L'Escola Pia i Montserrat”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 9, pp. 41-46.
- 1985a “Règim i espiritualitat monàstica de l'abat Miquel Muntadas”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 13, pp. 2-11.
- 1985b “Bibliografia de l'abat Muntadas”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 13, pp. 30-33.
- 1997 *Les Festes de l'Entronització de la Mare de Déu de Montserrat (1946-1947)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Furet, François & Ozouf, Mona
- 1988 *Dictionnaire critique de la révolution française*. Paris: Flammarion.
- 1989 *A critical dictionary of the French Revolution*. Cambridge: Harvard.
- Galobart i Soler, Josep
- 1994 “La santa cova de Montserrat. I. Dels orígens fins a la desamortització de l'any 1835”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 40, pp. 24-43.
- 1995 “La santa cova de Montserrat. II. Des de la reobertura del santuari, l'any 1844, als nostres dies”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 43, pp. 47-63.
- 1997a “El Rosari Monumental del camí de la Santa Cova de Montserrat”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 47, pp. 38-53.
- 1997b “El Rosari Monumental del camí de la Santa Cova de Montserrat”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 49, pp. 29-43.
- 1998 “El Rosari Monumental del camí de la Santa Cova de Montserrat”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 50, pp. 27-38.
- Ganau Casas, Joan
- 1997 *Els inicis del pensament conservacionista en l'urbanisme català (1844-1931)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- 1999 *La protección de los monumentos arquitectónicos en España y Cataluña, 1844-1936: legislación, organización, inventario*. Lleida: Universitat de Lleida.
- 2006 “Invention and Authenticity in Barcelona's *Barri Gotic*”, a *Future Anterior*, 3(2), pp. 11-23.

- 2008 "Reinventing Memories: The Origin and Development of Barcelona's Barri Gòtic, 1880-1950", a *Journal of Urban History*, 34, pp. 795-832.
- Garberson, Eric
2009 "The Benedictine Abbey at Melk", a Snodin, Michael & Llewellyn, Nigel. *Baroque. Style in the Age of Magnificence (1620-1800)*. Londres: Victoria & Albert Publishing, pp. 220-221.
- García Balañà, Albert
2001 "El primer Balaguer o la temptativa populista a la Catalunya liberal (1859-1869)", a *L'Avenç*, 262, pp.36-41.
- García-Fuentes, Josep-Maria
2009a "Dissecting Montserrat. On the cultural, religious, touristic and identity-related construction of the modern Montserrat", a Trono, Anna (Ed.) *Tourism, Religion and Culture: Regional Evelopment through Meaningful Tourism Experiences*. Lecce: Mario Congedo Publisher, pp. 239-260.
2009b "La construcción gráfica del Montserrat moderno", *RDT*, 4, (pp. 3-4).
2010 "About the Spanish "dressing-room", the panorama, and the picturesque", a Picard, David & Kuster, Jeremy (Ed.) *Emotion in Motion: The Passions of Tourism, Travel and Movement*. Leeds: Center for Tourism and Cultural Change.
2010a "Neue Deutsche Baukunst / Nueva Arquitectura Alemana" en Lisboa, Madrid y Barcelona", a A.A.V.V. *VII Congreso UNAV sobre Historia de la Arquitectura Española*. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 387-396.
2010b "Recycling Heritage: on a Catalan-Spanish Process", a A.A.V.V. *Heritage 2010. Heritage and Sustainable Development*. Évora: Greenlines Institute, p. 1315-1323.
2010c "Rethinking Pilgrimage through the Theories of Architectural Character and the Picturesque", a *Tourism and Seductions of Difference. 1st Conference Tourism-Contact-Culture Research Network. Proceedings of the TOCOCU 1st Biannual Conference: Lisbon, Portugal 12 September 2010*. Lisbon.
2011 "On the creative interpretation of the past: Barcelona's Barri Gòtic", a Babalis, Dimitra (ed.) *CHRONOCITY. Sensitive interventions in historic environment*. Firenze: Alinea International.
- García Mercadal, José
1952 *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, vol 2. Madrid: Aguilar.
- García-Vergara, Marisa
2006 *La botella al mar. Georges Bataille y la parte del arte*, tesi doctoral inèdita. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
2009 "Visions, somnis i utopies de la ciutat moderna", a *Il·luminacions. La Catalunya visionària*. Barcelona: Diputació de Barcelona i Centre de Cultura Contemporània de Barcelona – CCCB, pp. 46-57.
2010 "Georges Bataille y España: el viaje interior", a *Viajes en la transición la arquitectura española hacia la modernidad* (actas editadas por José Manuel Pozo y Héctor García-Diego). Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, pp. 379-386.
- Garnica, Julio
2010 "1950, souvenir: Gaudí", a *Viajes en la transición la arquitectura española hacia la modernidad* (actas editadas por José Manuel Pozo y Héctor García-Diego). Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, pp. 397-406.
- Garriga, Joaquim
1986 "L'època del Renaixement, s. XVI", a *Història de l'art català*, 4. Barcelona: Edicions 62.
- Gaudí, Antoni
2002 *Escritos y documentos. Edición de Laura Mercader*. Barcelona: El Acantilado.
- Genís, Jaume
2006 *Els fonaments ideològics de l'arquitectura religiosa del Gaudí de maduresa*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Tesi Doctoral.
2009 *Gaudí, entre l'arquitectura cristiana i l'art contemporani*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Gerhard, Carles
1982 *Comissari de la Generalitat a Montserrat, 1936-1939*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Gilpin, William
1792 *Three essays: on picturesque Beauty, on picturesque Travel, and on sketching landscape, to which is added a Poem on Landscape Painting*. London: R. Blamire.
- Giménez Caballero
1935 "El arte y el Estado", a *Acción Española*, 78:234.
- Girabal Mas, José M^a
1973 *Les Llegendes de Montserrat*. Barcelona: Editorial Balmes.
- Girbal, Enric Claudi
1886 *Biografia del cardenal gerundense Fr. Benito de Sala y de Carameny*. Girona: Pacia Torres.
- Gonzalez-Varas Ibáñez, Ignacio
1996 "La reconstrucción de Santa María de Ripoll por Martín Sureda y Elias Rogent (1880-1893) Historiografía e ideología en la afirmación del primer románico catalán como estilo nacional", a *Espacio, Tiempo y Forma. Serie Vil, Historia del Arte*, 9.
1999 *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra.
- Graham, B.J.
2002 "Heritage as knowledge, capital or culture". a *Urban Studies*, 39:1003-17.

- Granell, Enrique
 2003 “La inesperada visita del falangista Muguruza”, a A.A.V.V. *Textos de Crítica de Arquitectura comentados 1*. Madrid: Departamento de Proyectos ETSAM, pp. 148-159.
 2009 “Singladura de instantes. Nueva sede para el Círculo de Lectores en Madrid, 1990-1992”, a *DC*, 17-18, pp. 135-141.
- Granell, Enrique & Ramon, Antoni
 2006 *Lluís Domènech i Montaner. Viatges per l'arquitectura romànica*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- Grau i Fernández, Ramon
 2001 “Víctor Balaguer i la cultura dels saltataulells”, a *L'Avenç*, 262, pp. 27-35.
 2003 “El positivisme historiogràfic de Puig i Cadafalch i l'arquitectura catalana”, a Balcells, Albert (Ed.) *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pp. 97-108.
 2004 “Les coordenades historiogràfiques de Víctor Balaguer”, a *Victor Balaguer i el seu temps*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Grau, Ramon & López, Marina
 1986 “Pau Piferrer i Victor Hugo: la llum no venia d'Alemanya”, a *L'Avenç*, 89, pp. 70-73.
- Grau, Robert M^a
 1925 “El Venerable fra Josep de Sant Benet, religiós llec de Montserrat (1654-1723)”, a *Analecta Montserratensia*, 6, pp. 11-76.
- Guàrdia, Manel & Garcia Espuche, Albert & Monclús, Francisco Javier & Oyón, José Luis
 1988 “La dimensió urbana”, a A.A.V.V. *Arquitectura i ciutat a l'exposició universal de barcelona 1888*. Barcelona: Edicions de la UPC, pp. 131-78.
- Gudiol, Josep
 1927 “De peregrins i peregrinatges religiosos catalans”, a *Analecta Sacra Tarraconensia*, 3.
- Gumà, C.
 1888 *Guía còmica de la Exposició Universal de Barcelona / ab un plano general y varios dibuixos de R. Miró*. Barcelona: López.
- Gurgui Fortuny, Mi quel
 1982 *El Cremallera de Montserrat*. Barcelona: Josep Maria Casademont.
- Gusi, Celestí
 1936 *Apunts d'història de l'art i l'arquitectura*. Inèdits. Monestir de Montserrat.
 1975 “Contribució de l'abat Antoni M^a Marcet al desenvolupament arquitectònic de Montserra”, a *Studia Monastica*, 17, pp. 93-101.
- Halbwachs, Maurice
 1968 *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hayden, Dolores
 1995 *The Power of place: urban landscapes as public history*. Cambridge, London: MIT Press
- Hegeman, Werner & Peets, Elbert
 1922 *An Architects' Handbook of Civic Art*. New York: The Architectural Publishing Co.
 1992 *El Vitrubio americano : manual de arte civil para el arquitecto*. Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos.
- Hereu, Pere
 1987 *Vers una arquitectura nacional*. Barcelona: Edicions UPC.
 1998 *Teoria de l'arquitectura. L'ordre i l'ornament*. Barcelona: Edicions UPC.
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (ed.)
 1983 *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
 1995 “Prologue” a A.A.V.V., *Art and Power. Europe under the dictators, 1930-45*. Londres: The Sout Bank Centre, Londres, p.15.
 1996 “Pròleg”, a A.A.V.V., en *Art i Poder. L'Europa dels dictadors, 1930-1945*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, p.325.
- Humbert de Superville & David Pierre Giottin
 1827 *Essai sur les signes inconditionnels de l'art*. Lyde: Hock.
- Humboldt, Wilhelm von
 1803 *Montserrat bei Barcelona*. Traducció en castellà a: Humboldt, Wilhelm von (1951) *Cuatro ensayos sobre España y América*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, pp. 117-153.
 1951 “Goethe y el Montserrat”, a *Cuatro ensayos sobre Europa y América*. Madrid: Espasa-Calpe, trad. Miguel de Unamuno.
 1998 “Diario de viaje a España 1799-1800”, a *Cómo nos vieron*. Madrid: Cátedra.
- Hume, David
 1757 *Of the standard of taste*.
- Hussey, Christopher
 1927 *The picturesque: essays in a point of view*. London: G. P. Putnam's Sons.
- Huyssen, Andreas
 1995 *Twilight memories : marking time in a culture of amnesia*. New York: Routledge.
 2003 *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford: Stanford University Press.

- 2006 "Nostalgia for Ruins", a *Grey Room*, 23, pp. 6-21.
- Isac, Angel
1987 *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos, 1846-1919*. Diputación Provincial de Granada.
1990 "Eclecticisme i nacionalisme arquitectònic al segle XIX", a Lahuerta, Juan José (Ed.) *Gaudí i el seu temps*. Barcelona: Barcanova, pp. 43-67.
- Jardí, Enric
1975 *Puig i Cadafalch. Arquitecte, polític i historiador de l'art*. Mataró: Edició de la Caixa d'Estalvis Laietana.
1976 *Història del cercle artístic de Sant Lluç*. Barcelona: Edicions Destino.
- Jimeno, F.
1894 *Guía del banyista en Cataluña*. Barcelona.
- Johnson, R.
1993 "Editor's introduction: Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture", a Bourdieu, Pierre. *The field of cultural production*. New York: Columbia University Press, pp. 1-26.
- Jorba, Manuel & Tayadella, Antònia & Comas, Montserrat (Ed.)
1997 *El Segle Romàntic. Actes del Col·loqui sobre el Romanticisme (Vilanova i la Geltrú; 2, 3 i 4 de febrer de 1995)*. Vilanova i la Geltrú: Biblioteca Museu Víctor Balaguer.
- Jujol, Josep Maria
1998 *Jujol*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya; Madrid: Ministerio de Fomento.
- Junyent i Rafart, Josep
1990 *Josep. Jaume Collell i Bancells: les campanyes patriòtico-religioses (1878-1888)*. Vic: Patronat d'Estudis Ausonencs.
- Junyent, Eduardo
1933 "Notes inèdites sobre Ripoll", a *Analecta Sacra Tarraconensia*, 9, pp. 185-225.
1939 *La Iglesia. Construcción, decoración, restauración*. Barcelona: Editorial Balmes.
1983 *L'arquitectura religiosa a Catalunya abans del romànic*. Barcelona: Curial i Publicacions de l'Abadia de montserrat. Edició i introducció a cura de Josep de Calassanç.
- Knight, Richard Payne
1794 *The Landscape essay on the picturesque*.
1804 *An analytical inquiry into the principles of taste*. London: Luke Hansard & Sons.
- Koolhaas, Rem
1978 *Delirious New York: A Retroactive Manifesto of Manhattan*. New York: Oxford University Press.
2004 "Preservation is Overtaking Us", a *Future Anterior*, 1(2), pp. 1-3.
- Kubler, George
1957 *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico; Arquitectura de los siglos XVII y XVIII (Vol. 14)*. Madrid: Editorial Plus-Ultra.
1982 *La obra del Escorial*. Madrid: Alianza Editorial, pp.30-32.
- Laborde, Alexandre de
1806-20 *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Paris.
1809 *Itinéraire descriptif de l'Espagne*. Paris.
1816 *Itinerario descriptivo de las provincias de España, y de sus islas y posesiones en el Mediterráneo : con una sucinta idea de su situación geográfica, población ... y otras noticias que amenizan su lectura / traducción libre del que publicó en francés Alexandro Laborde en 1809*. Valencia: Imprenta de Ildefonso Mompié.
1974 *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne. Paris: P. Didot, 1806-1812. Edició Catalana*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Lácal, Saturnino
1888 *El libro de honor: apuntes para la historia de la Exposicion Universal de Barcelona*. Barcelona: Montaner y Climen.
- Lacuesta, Raquel
2003 "Puig i Cadafalch, la intervenció en els monuments i la seva influència a Catalunya", a Balcells, Albert (Ed.) *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pp. 109-130.
- Lahuerta, Juan-José
1990 *Gaudí i el seu temps*. Barcelona: Barcanova. Juan José Lahuerta Editor.
1992 "La reforma de la catedral de Palma i la restauració política de l'església a Catalunya i Mallorca", a *Recerques*, 25, pp. 7-29.
1999 *Antoni Gaudí (1852-1926) Arquitectura, ideologia y política*. Madrid: Electa.
2002 *Antoni Gaudí 1852-1926 : antología contemporánea*. Madrid: Alianza.
2002a *Univers Gaudí*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Diputació de Barcelona, Generalitat de Catalunya i Fundació BBVA.
2004 *Gaudí àlbum científico*. Barcelona: Triangle Postals.

- 2006a “Montserrat artificial en el Parc de la Ciutadella”, a Ramírez, Juan Antonio (Dir.) *Esculturas Margivagantes. La Arquitectura Fantástica en España*. Madrid: Ediciones Siruela, pp. 55-57.
- 2006b “Torre dels Dimonis o Casa Nova (Sant Feliu de Llobregat, Barcelona)”, a Ramírez, Juan Antonio (Dir.) *Esculturas Margivagantes. La Arquitectura Fantástica en España*. Madrid: Ediciones Siruela, pp. 55-57.
- Lamperez Romea, Vicente
1920 *Los Grandes Monasterios Españoles*. Madrid: Editorial Saturnino Calleja.
- Laplana i Puy, Josep de Calassanç
1980 “Cent anys d'iconografia de Sant Benet a Montserrat”, a *Serra d'Or*, 250-251, pp. 451-456.
- 1981a “Les arts plàstiques i la Coronació. Centenari del Patronatge de la Mare de Déu de Montserrat”, a *Serra d'Or*, 259, pp. 237-245.
- 1981b *Selecció de gravats de la Mare de Déu de Montserrat*, introducció i catalogació. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- 1982a “La cúpula del Cambril pintada per Joan Llimona”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 1, pp. 43-45.
- 1982b “Una imatge de Sant Jordi d'Agapit Vallmitjana al cambril de Montserrat”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 2, pp. 41.
- 1984a “La capella de Sant Josep de la Basílica de Montserrat. Notes històriques i artístiques (I) Un quadre que esdevingué famós”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 9, pp. 34-40.
- 1984b “La capella de Sant Josep de la Basílica de Montserrat. Notes històriques i artístiques (II) El retaule i el vitrall”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 10, pp. 39-46.
- 1985 “La capella de Sant Josep de la Basílica de Montserrat. Notes històriques i artístiques (III) El quadre de la Fugida a Egipte de Josep Cusachs”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 11, pp. 42-47.
- 1986a “La capella de Sant Josep de la Basílica de Montserrat. Notes històriques i artístiques (IV) La nova capella annexa al cambril i tres representacions montserratines de Sant Josep”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 14, pp. 29-36.
- 1986b “Mestres de la pintura catalana” a *Col·lecció Sala*. Barcelona: Fundació Caixa de Barcelona.
- 1990 “Joaquim Mir, pintor de Montserrat”, a *Serra d'Or*, 364, pp. 280-289.
- 1992a *Montserrat 1000 anys d'Història*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- 1992b “El llegat Xavier Busquets”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 32, pp. 42-46.
- 1994a “Una pintura montserratina d'Oleguer Junyent”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 36, pp. 59-63.
- 1994b “Una pintura de la Mare de Déu de Montserrat d'Antoni Caba”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 38, pp. 35-40.
- 1995 *Nigra Sum, iconografia de Santa Maria de Montserrat. La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 15-39.
- 1996 “Els miracles de Santa Maria de Montserrat a l'antic bisbat de Lleida”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 46, pp. 25-34.
- 1998 *Montserrat, Mil anys d'art i d'història*. Barcelona: Angle Editorial.
- 1998a “Les pintures de Joan Llimona al Cambril de Montserrat”, a *Miscel·lània homenatge a Joan Ainaud de Lasarte. Vol. 2*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 211-217.
- 1999 *Les col·leccions de pintura de l'abadia de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- 2001 *Montserrat, Mil anys d'art i d'història*. Barcelona: Angle Editorial.
- 2009 *Josep Obiols. Pintor de Montserrat*. Barcelona: Museu de Montserrat.
- Leonard, Jacques
1958 *Montserrat. 100 fotos*. Barcelona: Editorial Barna S.A.
- Llimona, Joan
1920-21 “Les pintures del Cambril”, a *Analecta Montserratensia*, IV, pp. 45-47.
- Llorens, Antoni
1962 “El cor gòtic a l'Església vella de Montserrat i el de la catedral de Solsona”, a *Analecta Montserratensia*, 9, pp. 79-81.
- Llorens, M. & Vicens Vives, J.
1958 *Industrials i polítics del segle XIX*. Barcelona: Editorial Vicens Vives.
- Llorens, Tomàs & Piñón, Helio
1996 “L'arquitectura del franquisme”, a *L'art de la victòria: belles arts i franquisme a Catalunya*, [Barral, Xavier et. al.]. Barcelona: Columna.
- Llorente Hernández, Àngel
1995 *Arte e ideologia en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor.
- 1996 “Artes plásticas y franquismo”, a *L'art de la victòria: belles arts i franquisme a Catalunya*, [Barral, Xavier et. al.]. Barcelona: Columna.
- 1996a “Arte ceremonial y arquitectura efímera en el primer franquismo”, a *L'art de la victòria: belles arts i franquisme a Catalunya*, [Barral, Xavier et. al.]. Barcelona: Columna.
- 1996b “Una política de los objetos en el primer franquismo. La Censura Plástica (1936-1945)”, a *L'art de la victòria: belles arts i franquisme a Catalunya*, [Barral, Xavier et. al.]. Barcelona: Columna.
- 1996c “Debat”, a *L'art de la victòria: belles arts i franquisme a Catalunya*, [Barral, Xavier et. al.]. Barcelona: Columna.
- Long, E. John
1933 “Montserrat, Spain's Mountain Shrine”, a *The National Geographic Magazine*, Vol. LXIII, 1, pp. 121-130.
- López, Miquel
1920 “Història inèdita de Montserrat (c. 1713)”, a *Analecta Montserratensia*, 4, pp. 29-189.

- López Blanco, R.
2000 "Victor Balaguer y la articulación de los intereses catalanes en el mercado político-administrativo madrileño durante la primera etapa de la Restauración", a *Política de Víctor Balaguer i progrés per Vilanova i la Geltrú*. Vilanova i la Geltrú: Biblioteca-Museu Víctor Balaguer.
- Lowenthal, David
1985 *The Past is a foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
1996 *Possessed by the Past: The Heritage Crusade and the Spoils of History*. New York: The Free Press.
- Macià, Teresa
1996a "Les llànties votives de Montserrat", a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 44, pp. 31-33.
1996b "Les llànties votives de Montserrat", a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 45, pp. 43-47.
1996c "Les llànties votives de Montserrat", a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 46, pp. 35-39.
1997 "Les llànties votives de Montserrat", a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 47, pp. 62-63.
- Mackay, David
2003 "L'arquitectura domèstica de Puig i Cadafalch: un eco del dilema actual (estil o no-estil)", a Balcells, Albert (Ed.) *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pp. 147-152.
- Maderuelo, Javier
1996 *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Madrid: Fundación César Manrique.
2005 *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- Madurell i Marimon, Josep M^a
1862 "Joan d'Àustria i la decoració del temple del Monestir de Montserrat", a *Analecta Montserratensia*, 9, pp. 135-159.
- Mainz, Valerie & Williams, Richards
2006 *Sensing Sculpture at the time of the French Revolution*. Leeds: Henry Moore Institute.
- Mann, Thomas
1924 *Der Zauberberg*. Berlín: Fischer Verlag.
1934 *La Montaña mágica. 2 vols.* Barcelona: Apolo. Traducció de Mario Verdaguer.
1992 *La Muntanya mágica*. Barcelona: Edicions Proa. Traducció de Carme Gala.
- Mandoul, Thierry
2008 *Entre raison et utopia. L'Histoire de l'Architecture d'Auguste Choisy*. Wavre (Belgium): Éditions Mardaga.
- Manent, Albert
1971 "La comissió Abat Oliva, un inici de redreçament, el 1947", a *Serra d'Or*, 145, pp. 657-662.
- Mañé i Sabat, Antoni
1990 *Els pobladors prehistòrics de Montserrat i les seves rodalies*. Barcelona: Unió Excursionista de Catalunya.
- Maragall, Joan
1981 *Obres Completes*. Barcelona; vol I, p. 1017; vol. II, pp.614-615, 705-707, 726-728, 768-769.
- Marcet, Adeodato F.
1908 "Itinerari de la muntanya de Montserrat", a *Revista Montserratina*, 2, pp. 39-42.
- Marfany, Joan-Lluís
1975 *Aspectes del modernisme*. Barcelona: Curial.
1982 "Modernisme i noucentisme, amb algunes consideracions sobre el concepte de moviment cultural", a *Els Marges*, 26, pp. 31-42.
1985 *Cultura i societat: els inicis del modernisme a Catalunya / resum de la tesis presentada per Joan Lluís Marfany i Garcia*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Centre de Publicacions, Intercanvi Científic i Extensió Universitària.
1992 "Mitologia de la Renaixença i mitologia nacionalista", a *L'Avenç*, 164, pp. 26s.
1995 *La cultura del catalanisme. El nacionalisme català en els seus inicis*. Barcelona: Editorial Empúries.
2000 "Valentí Almirall i els orígens del nacionalisme català", a *L'Avenç*, 204, pp. 20s.
2001 "Victor Balaguer i els Jocs Florals", a *L'Avenç*, 262, pp. 63-68.
- Marias, Fernando
1982 "Esteban Jordán, Francisco de Mora y el retablo mayor de Montserrat", a *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 48, pp. 383-389.
- Marinel-lo, Manuel
1927 *Montserrat*. Barcelona: Sociedad de Atracción de Forasteros.
- Martí i Cantó, Joan
1863 *Història, Santuario de Nuestra Sra. de Montserrat*. Barcelona.
1864 *Historia de la imagen y santuario de Ntra. Sra. de Montserrat*. Barcelona.
1877 *Historia de la imagen y santuario de Ntra. Sra. de Montserrat y viaje pintoresco a sus subterráneas*. Barcelona: Juan Roca y Bros.
1887 *El romero de Montserrat*. Barcelona.
- Martinell, Cèsar
1955 *Antonio Gaudí*. Milano: Electa Editrice.
1967 *Gaudí: su vida, su teoría, su obra*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares.
- Martínez Ferrado, J. Ernest
1862 "Pere de Portugal i la Verge de Montserrat", a *Analecta Montserratensia*, 9, pp. 55-63.

- Martorell Terrats, Jeroni
1903 "L'arquitectura moderna", a Catalunya, 18 i 24, pp. 241-259, 561-576.
- Mas, Sinibaldo de
1851 *La Iberia. Memoria sobre la conveniencia de la unión pacífica y legal de Portugal y España*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- Mas i Solench, Josep M.
1992 "Francesc Folguera, arquitecte de Montserrat: ara fa cent anys que va nèixer", a *Serra d'Or*, 393, pp. 26-28.
- Masats Llover, Juan
1989 *El cremallera de Montserrat : centenari de la seva fundació*. Castellbell i Vilar: Masats Llover, Juan.
- Massot i Muntaner, Josep
1971 "Els abats de sant Feliu de Guíxols (segles XVII-XIX)", a *Studia Monastica*, 13, pp. 331-404.
1973 *Aproximació a la història religiosa de la Catalunya contemporània*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
1975 "El abad Miguel Muntadas y la restauración monástica en la Península Ibérica", a *Studia Monastica*, 17, pp. 73-91.
1979 *Els creadors del Montserrat modern : cent anys de servei a la cultura catalana*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Serra d'Or, 23.
1982 "Carles Gerhard, comissari de la Generalitat a Montserrat", a *Quaderns d'Història – Institut d'Estudis Vallencs*, 2, pp. 11-37.
1983a "L'abat Josep Deàs i Montserrat", a *Studia Monastica*, 25, pp. 133-152.
1983b "Montserrat y la Guerra Civil (1936-1938)", a *Studia Monastica*, 25, pp. 273-370.
1984 *La guerra civil a Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Col·lecció Subsidia monastica, 12.
1986 "La Guerra dels Tres Anys a Montserrat (1936-1939)", a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 14, pp. 35-50.
1990 *Les campanyes patriòtico-religioses de Jaume Collell*. Vic: AUSA Publicació del Patronat d'Estudis Osonencs.
- Medina Warmburg, Joaquín
2004 "Irredentos y Conversos. Presencias e influencias alemanas: de la neutralidad a la postguerra española (1914-1943)", a A.A.V.V., *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*. Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra.
- Mendelson, Jordana
2005 *Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press.
- Mercader, Laura
2002 *Escritos y documentos. Edición de Laura Mercader*. Barcelona: El Acanalado.
- Mestres, Apelles
1930 *Montserratines: poesies*. Barcelona: Salvador Bonavia, llibreter.
- Michaud, Éric
1996 *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*. Paris: Éditions Gallimard.
2009 *La estética nazi. Un arte de la eternidad*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Michonneau, Stéphane
1998 *Les politiques de mémoire à Barcelone, 1860-1930*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
2002 *Barcelona: memòria i identitat: monuments, commemoracions i mites*. Vic: Eumo Editorial.
- Minguet Batllori, Joan M.
1988 "La "Sala Mercè" de Lluís Graner (1904-1908: un epígon del Modernisme?)", a *D'Art*, 14, pp. 99-118.
1999 *Segundo de Chomón, més enllà del cinema d'atraccions: 1904-1912*. Barcelona: Filmoteca de la Generalitat de Catalunya.
2000 *Cinema, modernitat i avantguarda (1920-1936)*. València: Edicions 3 i 4.
2000a "Classicisme i cinema: Eugeni d'Ors, el noucentisme i les arts industrials", a *Locus Amoenus*, pp. 291-04.
2009 *Segundo de Chomón. El cinema de la fascinació*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Institut Català de les Indústries Culturals.
- Minobis Puntonet, Montserrat
1987 *Aureli M. Escarré, abat de Montserrat : (1946-1968)*. Barcelona: Hogar del Libro.
- Miralles, E.
1995 "Victor Balaguer: una biografia", a Jorba, M. & Tayadella, A. & Comas, M. *El segle romàntic... Vilanova i la Geltrú: Biblioteca-Museu Víctor Balaguer*.
- Miralles, Enric
1989 *Arquitectura catalana dels anys 80*. [Enregistrament de vídeo, cicle de conferències, 27.04.1989]. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- Mitchell, W.J.T. (Ed.)
1994 *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Molas i Casas, Joan
1888 *La Gran exposició : poema festiu ó lo que siga dividit en varios cants y escrit ab varietat de metros / per Joan Molas y Casas ; dibuixos de R. Miró Falguera*. Barcelona: Administració: Carrer del Hospital, 12 y 14, segon.
- Moleón, Pedro
2001 *John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética*. Madrid: Mairera.

- Moles, Climent
 1957a *Els antics sepulcres de Montserrat restaurats*. Germinabit.
 1957b “La restauració dels antics sepulcres de Montserrat”, a *Serra d’Or*, 3, pp. 2-3.
- Momo, Murizio
 1997 *Il duomo di Torino. Trasformazioni e restauri*. Torino: Celid.
- Moneo, Rafael & Solà Morales, Ignasi
 1975 *Apuntes sobre Ruskin, Pugin i Viollet-le-Duc*. Barcelona: Curs doctorat ETSAB.
- Montaner, Josep Maria
 1988 “L’estada a Roma de l’arquitecte català Antoni Cellés, 1803-1815”, a *L’Avenç*, 20, pp. 16-24.
- Moyano, Neus
 2008 “El panorama de Waterloo a Barcelona (1888-1890)”, a *L’Avenç*, 334, pp. 43-49.
- Montoliu, Cebrià de
 1901 *John Ruskin fragments traduïts de l’inglès amb un assaig introductori*. Barcelona: L’Avenç.
 1903 *Natura: aplech d’estudis y descripcions de sas bellesas / triats d’entre las obras de John Ruskin ; traduhits del anglés y ordenats per Cebrià Montolíu*. Barcelona: Joventut.
- Montoliu, Manuel de
 1935 *Goethe en la literatura catalana*. Barcelona: La Revista.
- Mordaunt Crook, J.
 1987 *The Dilemma of Style. Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*. Londres: John Murray Publishers Ltd.
- Mundó, Anscari M.
 1954 “Notes sobre la cultura montserratina del segle XIV”, a *Analecta Montserratensia*, 8, pp. 471-492.
- Munné-Jordà, Antoni
 1985 *Narracions de ciència-ficció: antologia / estudi introductori, selecció i notes d’A. Munné-Jordà*. Barcelona: Edicions 62.
- Muns i Serrià, R.
 1855 *Noticia historica del origen, fundación y vicisitudes y actual estado del famoso santuario de Nuestra Señora de Montserrat*. Barcelona.
- Muntadas, Miguel
 1867 *Montserrat, su pasado, su presente y su porvenir. O lo que fue hasta su destrucción el año 1811, lo que es desde su destrucción, y lo que será en adelante*. Manresa: Imprenta de D. Pablo Roca.
 1867a *Noticia historica del origen, fundación y vicisitudes y actual estado del famoso santuario de Nuestra Señora de Montserrat*. Barcelona.
- Murphy, K.D
 2000 *Memory and Modernity. Viollet-le-Duc at Vézelay*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Nadal, Joaquim M^a de
 1944 *El Montserrat del ochocientos. De la “diligencia” al “cremallera”. Visiones retrospectivas*. Barcelona: Librería Dalmau.
 1946 “Dom Antoni M^a Marcet. El abad de la «expansión montserratina»”, a *Destino*, 10, 462, pp. 6-7.
- Nadal, Santiago
 1947 “El abad Oliva, fundador de Montserrat”, a *La Vanguardia*, 27 d’abril, p. 6.
- Navarro Baldeweg, Juan
 1999 *La habitación vacante*. Girona: Pre-textos de Arquitectura.
 2007 *Una caja de resonancia*. Girona: Pre-textos de Arquitectura.
- Navas Ruiz, Ricardo
 1982 *El romanticismo español*. Madrid: Càtedra.
- Nerdinger, Winfried
 1996 “Una jerarquia d’estils: l’arquitectura nacionalsocialista entre el neoclassicisme, i el regionalisme” a A.A.V.V., *Art i Poder. L’Europa dels dictadors, 1930-1945*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Institut d’Edicions de la Diputació de Barcelona.
- Nicolás Gómez, Dora
 1992 “Contribución a la biografía del segundo director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona: Francisco de Paula del Villar y Lozano”, a *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, VI, pp. 159-165.
- Nogué, Joan
 1998 *Nacionalismo y Territorio*. Lleida: Editorial Milenio.
- Nonell Bru, Salvador
 1956 *El tercio de requetes de Nuestra Señora de Montserrat*. Barcelona: Casulleras.
 1967 *El tercio de Montserrat*. Barcelona: Edebé.
- Nora, Pierre (ed.)
 1986 *Les lieux de mémoire*. Paris: Éditions Gallimard.
- Oettermann, Stephan
 1997 *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone Books.

Olivar, Alexandre

- 1955 “Catàleg dels incunables de la Biblioteca de Montserrat”, a *Scripta et Documenta*, 4. Montserrat.
 1984a “La secció «Montserrat» de la biblioteca del monestir”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 8, pp. 39-43.
 1984b “El Pare Antoni Tobella, bibliotecari de Montserrat i historiador del monaquisme català”, a *Miscel·lània Fort i Coguà*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 259-275.
 1985 “Jeroni Münzer a Montserrat”, a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 12, pp. 29-32.
 1991 “El bisbe Torras i Bages i el Monestir de Montserrat”, a *Miscel·lània Torras i Bages*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 121-137.

Ozouf, Mona

- 1976 *La fête révolutionnaire, 1789-1799*. Paris: Éditions Gallimard.
 1988 *Festivals and the French Revolution*. Cambridge: Harvard University Press.

Pace, Sergio

- 2007 *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939* (editat amb M. Giuffrè, F. Mangone; O. Selvafolta). Milano: Skira.
 2007a “La città eroica. Memoria collettiva e crescita urbana a Torino (1856-1878)”, a *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939* (editat amb M. Giuffrè, F. Mangone; S. Pace, O. Selvafolta). Milano: Skira, pp. 266-277.
 2009 “Un passato ingombrante. Quando, come e perché la gloriosa cittadella cinquecentesca di Torino fu trasformata in monumento alla patria”, a *CITTA' E STORIA*, A. IV, 2, pp. 349-359.

Palomas i Moncholí, Joan

- 2004 “Diputat revolucionari, senador vitalici: l'actuació parlamentària de Víctor Balaguer”, a *Victor Balaguer i el seu temps*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 131-196.
 2004a *Victor Balaguer. Renaixença, Revolució i Progrés*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa Edicions i Ajuntament de Vilanova i la Geltrú.

Palomas i Moncholí, Joan & Bravo, M.

- 1992 “Victor Balaguer, la diputació catalana i la lluita pel proteccionisme (1881-1890)”, a *Recerques*, 25, pp. 34-52.

Panyella, Vinyet

- 1996 *Cronologia del Noucentisme (Una eina)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Pascual Sastre, Isabel M^a

- 2004 “Victor Balaguer, un projecte polític alternatiu”, a *Victor Balaguer i el seu temps*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 99-131.

Patxot, Fernando

- 1858 *Historia contemporánea. Las ruinas de mi convento. Mi claustro, por Sor Adela*. Madrid i Barcelona: J. Cuesta (Tip. Cervantes).
 1859 *Las delicias del claustro y mis últimos momentos en su seno : tercera y última parte de “Las ruinas de mi convento y de mi claustro”*. Madrid i Barcelona: Imprenta de D. Tomás Gorchs.

Pellicer, José María

- 1888 *Santa Maria del Monasterio de Ripoll. Nobilísimo origen y gloriosos recuerdos de este célebre senatuario, hasta el milenario de su primera dedicación. Reseña histórica*. Mataró: Establecimiento Tipográfico de Feliciano Horta.

Perejaume

- 2004 *Els Cims pensamenters: de les reals i verdagueres elevacions*. Barcelona: Polígrafa.
 2007 *La terra i el terrat / La tierra y el terrado*. Barcelona: Mudito & Co.

Pérez de Olaguer, Antonio

- 1933 *El canónigo Collell*. Barcelona: Editorial Juventud.

Pérez de Urbel, Justo

- 1942 *El Monasterio en la vida española de la Edad Media*. Madrid: Editorial Labor.

Pi de Cabanyes, Oriol

- 2004 “Victor Balaguer i el Risorgimento”, a *Victor Balaguer i el seu temps*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Piferrer, Pablo & Parcerisa, F.P.

- 1839 *Recuerdos y bellezas de España, obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes, etc. en láminas dibujadas del natural y litografiadas. Principado de Cataluña*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer.

Piulats Riu, Octavi

- 2001 *Goethe y Montserrat*. Solsona: Solsona Comunicacions SL.

Pladevall i Font, Antoni

- 1980 “Josep M^a Pericas i Morros, arquitecte (Vic 1881 - Barcelona 1966)”, a *Ausa*, vol. 9, 95-96, pp. 147-154.

Planes i Ball, Josep Albert & Suades Marigot, Jordi

- 2000 *Llegendes de Montserrat : recull i estucl de les millors llegendes*. Sant Vicenç de Castellet: El Farell Edicions.

Poch, J.

- 1962 “D. Gaspar Juan de la Figuera, obispo y visitador. Sus relaciones con San José de Calasanz”, a *Analecta Calasanctiana*, 8, pp. 355-134.

- Ponz, Antonio
1947 *Viaje de España*. Madrid: Aguilar.
- Porter, M. & Huerre, G.
1958 *Cinematografia Catalana (1896-1925)*. Palma de Mallorca: Editorial Moll.
- Price, Uvedale
1794 *An essay on the picturesque as compared with the sublime and the beautiful (3 vols)*. London: Hereford.
1794-98 *Architecture and Buildings Connected with Scenery*.
1810 *Essays on the picturesque*. London: Mawman.
- Puig Boada, Isidre
1929 *El temple de la Sagrada Familia*. Barcelona: Editorial Barcino.
- Puig i Cadafalch, Josep
1908 *Les excavacions d'Empuries: estudi de la topografia*.
1921 *El problema de la transformació de la Catedral del Nord importada a Catalunya : contribució a l'estudi de l'arquitectura gòtica meridional*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
1922 *L'area géographique de l'architecture lombarde à la fin du onzième siècle*. Roma: Maglione y Strini.
1924 *L'Architecture religieuse dans le domaine Byzantin en Espagne*. Paris: Champion.
1927 *La Plaça de Catalunya*. Barcelona: Llibreria Catalònia.
1930 *La Geografia i els orígens del primer art romànic*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
1932 *Le premier art roman dans les anciens Pays-Bas*. Bruxelles: Librairie Nationale d'art et d'histoire.
1939 *Un chapiteau du Xe siècle orne de représentations iconographiques au cloître de Sant Benet de Bages*. Cambridge: Harvard University Press.
1977 "Santa Cecília de Montserrat", a *Studia Monastica*, 19, pp. 19-25.
2003a *Memòries*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
2003b *Josep Puig i Cadafalch, escrits d'arquitectura, art i política*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Edició de Xavier Barral i Altet.
- Puigvert i Solà, Joaquim M.
2008 *Josep Danés i Torras. Noucentisme i regionalisme arquitectònic*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pugin, Augustus Welby N.
1828-31 *Examples of gothic architecture*. London.
1836 *Contrasts*.
1841 *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*.
1843 *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England*.
- Querol y de Bofarull, Ferran de
1904 *Montserrat: siluetas tarragoninas*. Tarragona: Sugrañes.
- Quesada, Fernando
2005 *La Caja Mágica: Cuerpo y Escena*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Rafart i Planas, Claustre
2007 *Els paisatges de la Barcelona de Picasso*. Barcelona: Editorial Meteora.
- Ràfols, Josep E.
1929 *Arquitectura del Renacimiento Español*. Barcelona: I. G. Seix & Barral Herms.
1954 *El Arte Romántico en España*. Barcelona: Editorial Juventud.
1960 "El arquitecto Folguera", a *Cuadernos de Arquitectura*, 41, pp. 316-320.
- Raguer, Hilari
1984 "Història d'un altar: l'abat Escarré i Joan XXIII", a *L'Avenç*, 77, pp. 28s.
1986 "L'abat Escarré i Franco. Rèplica a Jordi Vila-Abadal", a *L'Avenç*, 89, pp. 18s.
- Ramisa i Verdguer, Maties
1985 *Els Orígens del catalanisme conservador i "La Veu del Montserrat": 1878-1900*. Vic: Eumo Editorial.
1985 *Els Orígens del catalanisme conservador i "La Veu del Montserrat": 1878-1900*, a *L Avenç*, 88, pp. 93s.
- Recht, Roland
1989 *La lettre de humboldt -du jardin paysager au daguerréotype*. Paris: Christian Bourgois éditeur.
- Redó, Salvador & Pons Agulló, Jaume
1995 *Montserrat, 1890-1930 : recull gràfic*. Manresa: Parcil Edicions Selectes.
1997 *Montserrat, 1858-1958 : recull gràfic*. Manresa: Parcil Edicions Selectes.
- Repton, Humphry
1794 *Sketches and hints on landscape gardening*.
- Requesens, Joan (Ed.)
1997 *Romanticisme, cultura i religió a Catalunya*. Barcelona: Editorial Cruïlla.
- Riba y Aguilera, Antonio
1857 *El manto de la Virgen de Montserrat*. Barcelona.
- Ribas i Calaf, Benet
1990 "Història de Montserrat (888-1258) edició, introducció i notes a cura de F. Xavier Altés i Aguiló", a *Textos d'estudi*

- i de cultura catalana*, 19. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- 1997 "Annals de Montserrat (1258-1485) edició, introducció i notes a cura de F. Xavier Altés i Aguiló", a *Textos d'estudi i de cultura catalana*, 52. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Riegl, Aoïs
 1903 *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entsteiung*. Wien-Leipzig.
 1987 "El culto moderno a los monumentos", a *La Balsa de la Medusa*, 7. Editorial Visor.
- Riu, Emilià M^a
 1951 "Fesomia espiritual de l'Abat Marcet", a *L'Abat Marcet*. Montserrat.
- Riu-Barrera, Eduard
 2001 "La Biblioteca-Museu Balaguer i els museus a la darrerria del Vuit-cents", a *L'Avenç*, 262, pp. 69-87.
- Rodríguez G. De Ceballos, Alfonso
 1990 "La Planta Elíptica: de El Escorial al Clasicismo español", a *Anuario del Departamento de de Historia y Teoría del Arte, Vol. 2*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 150-172.
- Roca, Josep M^a
 1954 "La devoció de la Reyna d'Aragó dona Elionor de Sicília a Madona Sancta Maria de Montserrat", a *Analecta Montserratensia*, 5, pp. 430-433.
- Roca, Rafael
 2008 *La Renaixença i la Ruta del Cister. L'aplec de catalans, mallorquins i valencians a Poblet, Santes Creus, Valls i Tarragona (1882)*. Valls: Cossetània Edicions.
- Roca, Salvador
 1929 *Montserrat. La muntanya-miracle*. Barcelona: Tallers Gràfics Rovira.
- Roca i Blanch, Estanislau
 1994 *Montjuïc, la muntanya de la ciutat*. Barcelona: T.G. Hostecnch.
- Rogent i Amat, Elies
 1887 *Santa Maria de Ripoll. Informe sobre las obras realizadas en la Basilica y las fuentes de la restauración*. Barcelona: Imprenta de la viuda e hijos de J. Subirana.
 1990 Elies Rogent i Amat. *Memòries, viatges i lliçons*. Barcelona: Col·legi d'aparelladors i arquitectes tècnics de Barcelona. Edició a cura de Pere Hereu i Payet.
- Roger, Alain
 1997 *Court traité du paysage*. Paris: Éditiones Gallimard.
- Roger de Lluria, M.
 1902 *Impressions montserratines*. Lleida.
- Roher, Judith C.
 1984 *Artistic Regionalism and Architectural Politics in Barcelona, 1880-1910*. Columbia.
 1989 "Puig i Cadafalch: els primers treballs", a A.A.V.V. J. *Puig i Cadafalch: la arquitectura entre la casa y la ciudad*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions i Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
 1990 "Una visió apropiada: el temple de la Sagrada Família de Gaudí i la política arquitectònica de la Lliga Regionalista", a Lahuerta, Juan José (Ed.) *Gaudí i el seu temps*. Barcelona: Barcanova.
- Roma i Casanovas, Francesc
 2002 *El paradís indícible: la representació de Montserrat durant l'època moderna*. Manresa: Centre Excursionista de la Comarca de Bages.
 2004 *Del paradís a la nació. La muntanya a Catalunya. Segles XV-XX*. Valls: Cossetània Edicions.
- Romeu, Jordi
 1988 *Josep Puig i Cadafalch : obres i projectes des del 1911. Tèsi Doctoral. 4 Vols*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
 2003 "Josep Puig i Cadafalch: obres i projectes des del 1911", a Balcells, Albert (Ed.) *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pp. 161-179.
- Roure, Damià
 2007 *La Biblioteca de Montserrat. Un espai de cultura al llarg dels segles*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Rovira, Josep M^a
 1979 "Detrás del espejo: el pueblo español de Montjuïc", a *Cau*, 57, pp. 46-47.
 1983 *La Arquitectura noucentista*. Barcelona: Institut de Ciències de l'Educació i Universitat Politècnica de Barcelona.
 1987 *La Arquitectura catalana de la modernidad*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
 1987a "1901-1951 Architecture and ideology in Catalonia", a *AFiles*, 14, pp. 62-68.
 1999 *La Tradició renovada: Barcelona anys 30* (editat amb Antonio Pizza). Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
 2000 *Coderch 1940-1964: en busca del hogar* (editat amb Antonio Pizza). Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- Roviró, Ignasi
 2005 "Crònica del Bisbat de Vic", a *L'Església catalana durant el franquisme (1939-1975). Apunts per a una història, vol I*. Barcelona: Editorial Claret, pp. 153-154 i 218-228.
- Rowe, Colin
 1974 "Character and Composition", a *Oppositions 2*.
- Rubió i Tudurí, Nicolau Maria (et al.)
 1978 "Brunelleschians a Catalunya", a *Carrer de la Ciutat*, 3.4, pp.24-31.

- Ruskin, John
1853 *The Stones of Venice (3 vols)*.
- Russell-Hitchcock, Henry
1958 *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Baltimore: Penguin Books. The Pelican History of Art.
- Sacs, Joan
1928 "Masies i Palaus", a *D'ací i D'allà*, 131 vol. XVII, pp. 408-409.
- Sagarra, Josep M^a de
1956 *El Poema de Montserrat*. Barcelona: Alpha.
1960 *Montserrat. (Andar i ver; Guías de España)*. Barcelona: Noguer Ediciones.
- Samsó, Joan
1996 "Literatura i franquisme", a *L'art de la victòria: belles arts i franquisme a Catalunya*, [Barral, Xavier et. al.]. Barcelona: Columna.
- Sanabre, Josep
1962 "Les repercussions de la Guerra dels Segadors en el Monestir de Montserrat", a *Analecta Montserratensia*, 9, pp. 103-134.
- Sans Moya, Ricard M.
1984 *Montserrat 1936-1939*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Col·lecció Subsidia Monastica.
- Santacana Torres, Carles
2011 "Européisme y catolicismo en el discurso cultural y político catalán de la posguerra", a *Cercles, Revista d'Història*, 14, pp. 25-37.
- Santaló i Peix, J.
2000 "Victor Balaguer: vers una biografia política", a *Política de Victor Balaguer i progrés per Vilanova i la Geltrú*. Vilanova i la Geltrú: Biblioteca-Museu Víctor Balaguer.
- Sardà y Salvany, Félix
1881 *Montserrat. Noticias históricas de este célebre santuario*. Barcelona.
- Sardà y Salvany, Feliu
1892 *Religió y regionalisme*. Barcelona.
- Saunders, William S.
2007 *Judging Architectural Value*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Schama, Simon
1995 *Landscape & Memory*. London: Harper Collins Publishers.
- Scott, Geoffrey
1914 *The Architecture of Humanism*. London: Constable & Co Ltd.
1970 *Arquitectura del Humanismo. Un estudio sobre la historia del gusto*. Barcelona: Barral Editores.
- Scully, Vincent
1962 *The earth, the temple and the gods. Greek sacred architecture*. Yale University: Yale University Press.
- Sebbag, George
1998 "Breton, Bataille y la guerra de España", a Guigon, Emmanuel (Ed.) *El surrealismo y la guerra civil española*. (pp. 53-75) Teruel: Museo de Teruel.
- Segarra, Irineu
1982 "Miquel López, autor de la «Historia inédita de Montserrat» (s. XVIII)", a *Studia Monastica*, 24, pp. 395-399.
- Sennett, Richard
1994 *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*. W. W. Norton & Company.
1997 *Carnie y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Serra i Postius, Pere
1747 *Epítome histórico del portentoso santuario y real monasterio de Nuestra Señora de Montserrat*. Barcelona: Pablo Campins.
- Serrahima, Núria
1984 "La tancada a Montserrat contra el procés de Burgos", a *L'Avenç*, 72, pp. 16s.
- Shannan Peckham, Robert (ed.)
2003 *Rethinking Heritage: Culture and Politics in Europe*. London: IB. Tauris.
- Sitte, Camillo
1889 *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Viena: Verlag von Carl Graeser.
1902 *L'Art de bâtir les villes*. Paris: H. Laurens éditeur.
1926 *Construcción de ciudades según principios artísticos*. Barcelona: Editorial Canosa.
- Solà-Morales, Ignasi
1989 "Ciudad ordenada y monumental. La arquitectura de Josep Puig i Cadafalch en la época de la Mancomunidad", a A.A.V.V. *J. Puig i Cadafalch: la arquitectura entre la casa y la ciudad*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions i Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- Soldevilla, Ferran.
1925 "Els monestirs de Montserrat a Àustria i Bohèmia", a *Revista de Catalunya*, 2, n.13 pp. 71-79.
1947 "Montserrat, muntanya prodigiosa", a *Ariel*, 9, p. 8.

- Solé i Camardons,
 1998 "Introducció", a *Retorn al sol: novel·la de fantasia i de sàtira* / Josep Maria Francès; edició de Jordi Solé i Camardons. Lleida: Universitat de Lleida.
- Sota, Alejandro de la
 2002 "La arquitectura y el paisaje", a *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 137-139.
- Speer, Albert
 1941 *Neue Deutsche Baukunst. Nueva Arquitectura Alemana*. Berlín: Volk und Reich Verlag.
 1969 *Memorias*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, pp.236-237.
- Steiner, George
 2004 *La idea d'Europa*. Barcelona: Arcàdia.
 2008 *Recordar el futur*. Barcelona: Arcàdia.
- Subirana Ollé, Rafael
 1923 *Elogis a la muntanya de Montserrat i als llibres*. Sabadell: Autor-Editor 817.
- Suñol, Gregori
 1918 "Els cants dels romeus", a *Analecta Montserratensia*, 1.
- Surroca, Robert
 1984 "Escarré, l'Abat de Catalunya", a *L'Avenç*, 72, pp.16s.
- Swinburne, Henry
 1821 *Picturesque tour through Spain*. Londres.
- Tagliabue, Benedetta
 1999 "Don Quixote's itineraries or material on the clouds", a *Enric Miralles: Mixedtalks*. London: Academy Editions.
- Tafari, Manfredo & Foscari, Antoni
 1983 *L'Armonia e i conflitti: la chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del'500*. Torino: Einaudi.
- Tàpies, Antoni
 1996 "Testimoni personal", a *L'art de la victòria: belles arts i franquisme a Catalunya*, [Barral, Xavier et. al.]. Barcelona: Columna.
- Tarin Iglesias, Josep
 1947 *El Abad Oliva. Fundador*. Barcelona (Edició numerada. Col·lecció Garcia Fuentes).
 1955 *L'abat Marçet. Mig segle de vida Montserratina*. Barcelona: Aymà S. L. Editors.
 1957 "Contribució de l'Abat Escarré a les Belles Arts", a *Serra d'Or*, 3, pp. 3-4.
 1961 "Anselmo M^a Albareda. Un catalán universal", a *Destino*, 25, num 1247, pp. 13-14.
 ? Montserrat, símbolo de un pueblo. *Revista de Sagaró*.
- Tarradell, Miquel & Cirici, Alexandre & Jardí, Enric & Verrié, Frederic-Pau
 1947 "Les arts plàstiques en el Montserrat actual. El valor de l'esforç montserratí", a *Ariel*, 2, pp. 17-18.
- Tasis, Rafael
 1966 "Josep M. Francès", a *Serra d'Or*, 8 d'agost, p. 50.
- Teixidor, Juan
 1944 "La reconstrucció de Montserrat", a *Destino*, 373, pp. 14-15.
- Thicknesse, Ph.
 1777 *A year's journey throw France and part of Spain*. Dublin.
- Thomas, Nicholas
 1991 *Untangled Objects. Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*. Cambridge: Harvard University Press.
- Torii, Tokutoshi
 1983 *El mundo enigmático de Gaudí. 2 Vols*. Madrid: Instituto de España.
- Tormo, E & Lafuente Ferrari, E & Gusi, C.
 1930 *La vida y la obra de fray Juan Ricci*. Madrid.
- Torre, A. de la
 1935 "Algunos datos sobre los comienzos de la reforma de Montserrat en tiempo de los Reyes Católicos", a *Boletín de la Academia de Historia*, 107, pp. 441-494.
- Torras i Bages, Josep
 1892 *La tradició catalana: estudi del valor ètic i racional del Regionalisme català*. Barcelona: Impremta F. Giró.
 1911 *Obres Completes*. Barcelona: Editorial Selecta.
 1922 *Novena a la Mare de Déu de Montserrat*. Barcelona: Foment de Pietat Catalana.
 1935 *Obres Completes*. Barcelona: Biblioteca Balmes.
- Torres i Capell, Manuel de
 2003 "Josep Puig i Cadafalch i l'urbanisme de Barcelona als inicis del segle XX", a Balcells, Albert (Ed.) *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pp. 131-145.
- Torres i Mestres, Estanislau
 1993 *La desfeta del Terç de Requetès de Nostra Senyora de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Trías, Eugenio
 2006 *Prefacio a Goethe*. Barcelona: El Acantilado.

- Tunbridge, John E. & Ashworth, Gregory J.
1996 *Dissonant heritage: the management of the past as a resource in conflict*. Wiley: Chichester.
- Ucelay Da Cal, Enric
2003 *El imperialismo catalán. Prat de la Riba, Cambó, D'Ors y la conquista moral de España*. Barcelona: Edhasa.
- Unamuno, Miguel & Gárate, Justo
1951 "Leitzman acerca del ensayo", a Humboldt, Guillermo. *Cuatro Ensayos sobre España y América. Versiones y estudios de Miguel de Unamuno y Justo Gárate*. Buenos Aires: Espasa-Calpe S.A.
- Udina i Martorell, Frederic
1951 *El Archivo Condal de Barcelona en los siglos IX-X. Estudio crítico de sus fondos*. Barcelona: CSIC.
1955 "Els guiatges per als pelegrins a Montserrat als segles XIII-XV", a *Analecta Sacra Tarraconensia*, 28, pp. 467-472.
1962 "Els privilegis reials otorgats al monestir de Montserrat en una confirmació de Carles I (1519)", a *Analecta Montserratensia*, 9, pp. 83-88.
- Van Eck, Caroline
2009 *Inigo Jones on Stonehenge. Architectural Representation, Memory and Narrative*. Amsterdam: Architecture & Natura.
- Vela, Ricard
2011 *Guia literària de Catalunya*. Barcelona: Àtic dels Llibres.
- Ventalló, Joaquim
1976 "La ruptura Franco-Escarré", a *Destino*, 2036, pp. 22-28.
- Ventura i Maynou, Joan
1989 "Francesc Folguera i Grassi, arquitecte", a *Notes*, 3, pp. 63-71.
- Verdaguer, Jacint
1880a *Cansons de Montserrat*. Barcelona: Biblioteca dels Escons de Catalunya.
1880b *Llegenda de Montserrat*. Barcelona: Biblioteca dels Escons de Catalunya.
1898 *Montserrat. Llegendari, cançons, odes*. Barcelona: Estampa X. Altés.
1997 *Montserrat: llegenda de Montserrat*. Vic: Eumo Editorial.
2003 *Montserrat: lllegendari, cançons, odes*. Barcelona: Edicions de 1984.
- Verdaguer, M. Àngels
2002 *Verdaguer vist per Maragall*. Barcelona: Fundació Joan Maragall i Editorial Claret.
- Verrié, Frederic Pau
1947 "Naufragi", a *Ariel*, 9, p. 25.
1950 *Montserrat* (Col·lecció *Los monumentos cardinales de España*, 9). Madrid: Plus Ultra.
- Vieillard, Jeanne
1936 "Pèlerins d'Espagne à la fin du Moyen Âge", a *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, vol 2, pp. 265-300.
- Vila-Abadal, Jordi
1985 "Història d'un altar: l'abat Escarré i el monestir de Montserrat. Rèplica a Hilari Raguer", a *L'Avenç*, 81, pp. 30s.
- Vila San Juan, Pablo
1968 "Francisco Folguera Grassi, el arquitecto de la serenidad", a *La Vanguardia*, 27 de juliol, p. 23.
- Vilanova, Evangelista
1968 "La fi del Renaixement. En la mort de l'abat Aureli Escarré, mecenes i amic dels artistes", a *Qüestions d'art*, 7, pp. 3-4.
- Villanueva, J.
1821 *Viaje literario por las iglesias de España*. Valencia.
- Villar y Lozano, Francisco de Paula
1860 *A S.M. la reina de las Españas, Restauración artística de Montserrat*. Madrid: Real Biblioteca, Palacio Real de Madrid, VIII – M – 229.
1869 *Apuntes de Composición de Edificios de habitación, rurales é industriales, según las lecciones del profesor de dicha Escuela [Especial de Maestros de Obras], D. Francisco de P. del Villar*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Fiol y Bernadás.
- Vincke, J.
1937 "Der König von Aragón und die Priorwahlen in Montserrat während des 14. Jahrhunderts", a *Römische Quartalschrift*, 45, pp. 43-62.
- Vives i Sabaté, R.
1950 *Ànima i paisatge de Montserrat*. Vilanova i la Geltrú: Vives i Sabaté.
- Watkin, David
1977 *Morality and Architecture*. Chicago: The Chicago University Press and John Murray.
2001 *Morality and Architecture Revisited*. Chicago: The Chicago University Press and John Murray.
- Wharton, Annabel Jane
2006 *Selling Jerusalem. Relics, Replicas, Theme Parks*. Chicago: The University of Chicago Press.

Wolters, Rudolf

- 1941 "La Nueva Arquitectura Alemana", a Speer, Albert, *Neue Deutsche Baukunst. Nueva Arquitectura Alemana*. Berlín: Volk und Reich Verlag.

Xifra i Riera, Narcís

- 1973 *El 19 de juliol de 1936 al monestir de Montserrat*. Barcelona: Editorial Pòrtic.
1975 *Montserrat, juliol de 1936*. Barcelona: Autor-Editor 4.

Young, Arthur

- 1970 *Viatge a Catalunya, 1787*. Barcelona, 1970.

Young, Terence & Riley, Arthur (Ed.)

- 2002 *Theme Park: Landscapes: Antecedents and Variations*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Zaragoza Pascual, Ernesto

- 1974 "Actas de visita del monasterio de Montserrat", a *Studia Monastica*, 16.
1980 "Actas de visita del monasterio de Montserrat (1695, 1737, 1826, 1830)", a *Studia Monastica*, 22, pp. 101-134.
1982 "La unión del monasterio de Sant Benito de Bages a Montserrat (1594)", a *Studia Monastica*, 24, pp. 389-394.
1984 "Documentos inéditos sobre la visita apostólica de Montserrat (1584-1613)", a *Studia Monastica*, 26, pp. 91-113.
1988 "Documentación inédita sobre la restauración de Montserrat (1844-1876)", a *Studia Monastica*, 30, pp. 339-416.
1991 "Monjes profesos de Montserrat (1493-1833)", a *Studia Monastica*, 33, pp. 329-377.
1992 "Estado de los monasterios benedictinos catalanes aragoneses en 1835", a *Studia Monastica*, 34, pp. 79-138.