

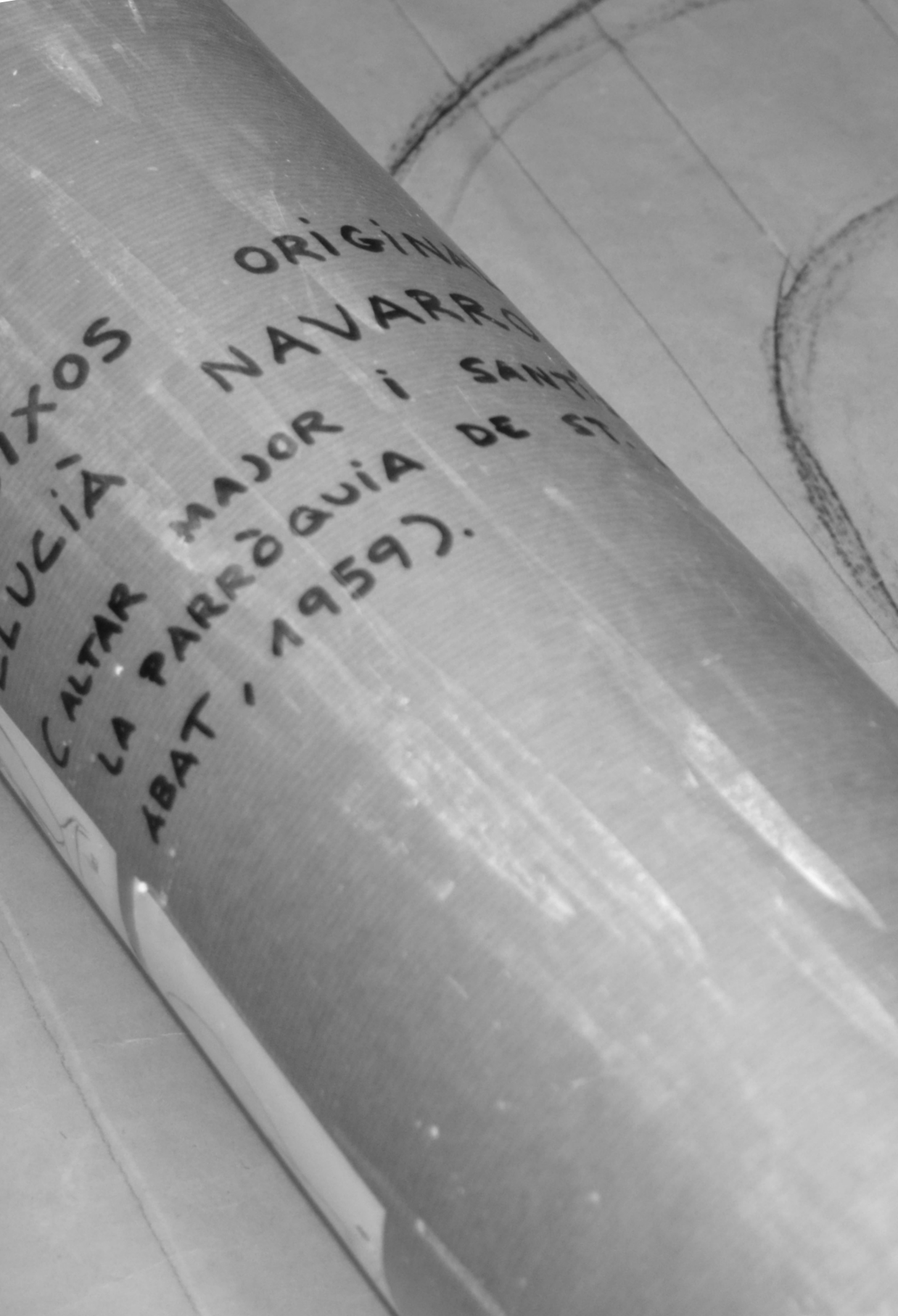
3a EDICIÓ PREMI D'INVESTIGACIÓ COMARCAL ALBERT VIRELLA 2019

El 16 de maig de 2019 es van reunir els membres del jurat dels **Premis Virella i Bloda d'investigació comarcal** en la seva 3a edició.

N'eren membres Glòria Garcia, Àngels Parés, Marijó Riba, Xavier Martínez Roig, Pere Marsé en qualitat d'Amics de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer i, Mila Arcarons en qualitat de secretaria.

A l'acta del Jurat s'hi recorda, que d'acord amb la línia editorial del Butlletí de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer, es publicaran de manera parcial o total els treballs premiats i altres que hagin tingut menció.

El consell redactor del butlletí ha considerat enguany, publicar el treball *“L'Obra de Lluçà Navarro a Vilanova, Pintura a l'església de Sant Antoni Abat”* de Javier Clemente Hernández.



L'OBRA DE LLUCIÀ NAVARRO A VILANOVA

Pintura a l'església de Sant Antoni Abat

Javier Clemente Hernández

|109

Llucià Navarro (1924-2007) és un destacat pintor i dibuixant català.

A Vilanova, va deixar una bona mostra del seu art mural. Es tracta d'una obra emblemàtica, però que inicialment va ser qüestionada.

Podem assistir al procés de creació i a les reaccions que despertà el seu treball, a l'església de Sant Antoni Abat, el 1959.

Com a novetat, aquest article presenta alguns dels dibuixos preparatoris del projecte concebut per a l'absis del temple.

Igualment, es mostren les actuacions amb què, més endavant, es va completar el llegat de l'artista a la capital del Garraf.

Llucià Navarro (1924-2007) is a prominent Catalan painter and draftsman.

In Vilanova, he left behind a good sample of his mural art -an emblematic work, though initially questioned.

We can witness his creative process -as well as the reactions aroused by his work- in the church of Sant Antoni Abat in 1959.

As a new feature, this article presents some of the preparatory drawings to construct the apse of the temple.

It also shows all those performances which, later on, contributed to completing the artist's legacy in the capital of Garraf.

Fotografia del material conservat a l'Arxiu Parroquial de l'església de Sant Antoni Abat. Del fons documental conservat destaquen els cartons utilitzats per a fer l'obra mural del temple.

1. L'AUTOR

1.1. Lluçia Navarro, un creador reconegut

No podem mesurar l'èxit de la tasca artística de Lluçia Navarro (Barcelona, 1924-2007) per la quantitat d'exposicions que hagi pogut presentar al llarg de la seva carrera. Aquest paràmetre resulta insuficient i erroni per valorar un autor poc disposat a lliurar la seva obra per a l'exhibició en galeries d'art. En el seu currículum, per tant, no hi haurà profusió de mostres d'aquest caràcter.

Una consideració més ajustada de la seva vàlua li va ser reconeguda en altres formes. Es dona la circumstància que, a més, tenia el valor afegit de venir de col·legues artistes. És curiós destacar que l'any 1945, encara alumne de l'Escola de Belles Arts de Sant Jordi, a Barcelona, un grapat dels seus companys li van concedir el premi de pintura que ells mateixos promovien com a membres d'una incipient agrupació artística, el grup Betepocs.¹ Aquest va ser un primer reconeixement al valor artístic. En tindria algun més durant els primers anys de carrera com a pintor. L'any 1951 rep els vots del jurat del Concurso de Pintura y Escultura San Jorge, organitzat per la Diputació Provincial de Barcelona,² i l'any 1956, és guardonat amb el premi que l'Agrupació d'Aquarel·listes de Catalunya atorgava al millor exemple de representació de figura en la 50a exposició que organitzava l'entitat.³

Després de tota una vida lliurada a l'exercici creatiu, arriba una distinció important. Aquesta vegada són novament companys de professió aquells que l'honoren amb el nomenament com a acadèmic de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi,⁴ el 24 d'octubre de l'any 2000.⁵

Entre la primera i darrera fita consignades, es produí, ultrapassant els elogis exclusius dels cercles artístics, un altre guardó destacat. L'any 1992 li va ser lliurat el Premi d'Actuació Cívica Catalana, que promovia la Fundació Jaume I en la seva desena edició. Val la pena llegir els motius adduïts per a la proclama del guanyador:

Per la seva llarga activitat com a il·lustrador i director artístic de *Cavall Fort* des dels inicis de la revista, i per haver-ho fet amb un esperit obert, eclèctic i pedagògic, gràcies al qual diverses generacions de joves il·lustradors han vist esperonades les seves iniciatives; per la seva modèlica activitat docent com a professor i director de l'Escola d'Arts i Oficis de Barcelona i també pels nombrosos murals que ornent esglésies i edificis civils d'arreu del país.⁶

Podem considerar que un parell de mostres antològiques de molta importància van ser, també, una mena de prolongació dels més importants homenatges explícits que tot just hem repassat.

Després d'haver-li concedit el Premi d'Actuació Cívica Catalana, la Fundació

Jaume I organitza, el 1995, una gran mostra, sota el lema "Paret, tela i paper", que va tenir lloc a l'Espluga de Francolí, la ciutat on en més espais públics es pot gaudir de l'obra de Lluçia Navarro.⁷ L'ocasió permeté afegir, a les obres murals, la contemplació de l'obra de cavallet, encàustiques, acrílics, aquarel·les... En el catàleg de la mostra, i posterior reedició en forma d'opuscle, es troben escrits de Josep Maria Ainaud de Lasarte, Josep Valverdú i de Lluçia Navarro mateix.⁸

A la vila de Premià de Mar, població on Lluçia Navarro passà els seus darrers anys de vida, el gener i febrer de 2007, pocs mesos abans de la seva mort, es van simultaniejar un parell d'exposicions d'homenatge. L'una recollia la producció mural, al Museu de l'Estampació; l'altra, la mostra de pintura i dibuix, a la sala Premiart. La doble iniciativa va ser impulsada per la Regidoria de Cultura i l'Associació d'Artistes Plàstics de la vila. La proposta es completà amb la celebració d'una taula rodona, el 20 de gener de 2007, que va tractar sobre l'artista i la seva obra.

1.2. L'ampli espectre creatiu de Lluçia Navarro

La capacitat de treball de Lluçia Navarro es reparteix entre moltes disciplines. Ho destaca un estudi dut a terme per Lluïsa Sala i Tubert. La seva anàlisi prengué forma d'article. El títol és força significatiu: "Lluçia Navarro. La pluralitat de l'expressió artística".⁹ En parla, com bé indica l'encapçalament de l'escrit, de

la multiplicitat de llenguatges emprats per l'artista a l'hora de manifestar-se. L'autora diu de Lluçia que se'l considera com el "retrat perfecte de l'artista que ha cercat i cerca encara l'esperit de l'expressió artística mitjançant un ampli ventall de llenguatges plàstics".¹⁰ A continuació es parla dels nous projectes, "principalment pintures murals".¹¹ Aquesta seria, doncs, la tònica dominant en la darrera etapa creativa. En el repàs de la seva trajectòria es recorda el "dibuix al carbó i pintures de cavallet",¹² també es parla d'altres procediments escollits per donar-se a conèixer al públic tot fent referència a l'encàustica, aquarel·la, oli, làtex. El ventall de recursos s'eixampla quan es fa menció d'un treball global de decoració on trobem: "vitral, la marqueteria, el pirogravat, brodat [...] a més del fresc".¹³ No es descuida la referència a un dels treballs més divulgats d'un Navarro il·lustrador. En aquest camp va ser prolífic i especialment destacaria la seva aportació a la revista *Cavall Fort*,¹⁴ una feina d'anys que contribuï que aquest creador fos considerat "un dels dibuixants més reconeguts de la història de la il·lustració catalana contemporània".¹⁵ Quan s'enfila la recta final de l'article que anem seguint, es ratifica la qüestió que li dona títol, la multiplicitat expressiva d'en Lluçia, i ho recollim:

El seu constant afany per experimentar l'ha portat a treballar, a banda de la pintura, amb tot tipus de tècnica: el gravat —la punta seca i el pirogravat—, disseny d'esgrafats,

de marqueteries, de vitralls, de mosaics, de relleus escultòrics, de retaules i de tapisos.¹⁶

Abans de redundar sobre alguns dels aspectes que enumerà en el seu article Lluïsa Sala, podem rescatar les referències que algú altre ha consignat sobre l'artista. Així, de la inventiva desenvolupada per ambientar actuacions de titelles, hi ha qui recorda de Lluïa Navarro: "Durant els anys cinquanta féu decorats per a espectacles de H. V. Tozer".¹⁷

De les tasques que a continuació repassem de diferents autors, l'article de Lluïsa Sala n'havia aportat informació.

Sobre l'àmbit de la marqueteria, un dels dominats per Lluïa Navarro quant a realització de dissenys, s'ha vist obligat a parar atenció en un estudi centrat en la producció d'un taller especialitzat: *La marqueteria artística. El taller J. Sagarra. Barcelona (1940-1965)*. Aquesta obra és la tesi doctoral de Pilar Soler García.¹⁸ En un cert moment, ens fa un retrat de la col·laboració entre el creatiu i l'artesà implicats en el procés:

Navarro Rodón considerava que la marqueteria executada pels Sagarra era d'una gran perfecció, i per això mai va treballar amb cap altre marquer. Pensava que era un ofici molt especialitzat i una feina molt delicada i lenta que forçosament havia de ser cara. Segons Fernando Sagarra els projectes d'aquest artista exigien un treball molt

minuciós perquè la composició acostumava a ser complexa, amb infinitat de peces i detalls.¹⁹

Si ens apropem a la pràctica de la pintura mural, recordada per Lluïsa Sala de manera preferent, veiem com Lluïa Navarro també actua de forma innovadora, gairebé reinventant l'aspecte exterior d'un edifici. És el cas de la intervenció en la barcelonina "Casa Blava", ubicada a la plaça de Lesseps.

La sinopsi de l'article que explicita els trets més significatius d'aquesta obra destaca la importància que adquireix aquell a qui s'ha encarregat la decoració de la façana: "Tratamiento exterior atrayente, a base de colores sólidos y sistema esgrafiado, contando con la valiosa colaboración de Lluïa Navarro i Rodón".²⁰

Com a dissenyador de vitralls, tant emplomats com en formigó, el nostre artista també ha estat considerat un exemple significatiu de la producció contemporània.

Així com el vidre americà fou el clàssic del modernisme, la llosa de vidre de color, experimentada a França cap a l'any 1938, tingué una gran difusió a Catalunya els anys cinquanta. És la gran aportació tècnica que, coincidint amb els corrents abstractes i per la seva fàcil integració en l'arquitectura, donà un nou llenguatge a l'art del vitrall. Així, juntament amb els industrials vidriers Granell, Oriach, Bonet, Dietrich, etc., van

aparèixer un nombre important de pintors que amb més o menys continuïtat es dedicaren al vitrall amb esperit investigador. Amb una dedicació més plena hi ha Domènec Fita, Jordi Alumà, J. Riu i Serra, Fornells i Pla, J. Grau i Garriga, A. Ràfols i Casamada, Jordi Domènech, Will Faber, Lluïa Navarro, Joan Vila i Grau i, d'una manera excepcional, Antoni Tàpies (convent de Sui, Suïssa, 1967-68), J. J. Tharrats i Joan Hernández i Pijuan.²¹

Com a dibuixant il·lustrador, la revista per a la qual treballà, i de la qual el mateix autor teoritzà sobre els principis artístics,²² no dubta a emprar adjectius encomiàstics:

En Lluïa Navarro (en Lluïa, com signava sempre les seves obres) va ser un dels fundadors de *Cavall Fort*, l'any 1961. Era pintor i professor de l'Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artístics, més coneguda com la Llotja, i es va encarregar de la direcció artística de la revista. Tenia les idees molt clares i el seu rigor i el seu alt nivell artístic van marcar les línies que seguiria *Cavall Fort* des del primer moment. A més, va il·lustrar contes, articles, portades... Els seus dibuixos, fets amb un traç molt marcat, gruixut, un pèl dur, tenien una gran força. Eren realistes, ben documentats, molt curosos en tots els detalls, i tenien la capacitat de submergir-te immediatament en l'aventura.

A més de la seva feina a *Cavall Fort*, en Lluïa es va dedicar a la il·lustració en altres àmbits, com ara llibres o material discogràfic...²³

Respecte a la pintura mural figurativa s'han fet consideracions precises. I aquesta vessant del nostre artista esdevé el tret preferencial per a la reflexió, pòstuma, sobre la dimensió de la seva producció. La glossa prové d'un company. Són, les que segueixen, paraules de recordança de Josep Maria Garrut. Diu del seu amic Lluïa:

Seguí el mestratge del pintor i professor [...] Miquel Farré, del qual en fou un deixeble predilecte. Estilísticament s'hi descobreix una molt llunyana dependència, ja que sabé fer-se una personalitat que avui no podem confondre i és una pintura pròpia de Navarro Rodon.

La seva estada a Itàlia fou un altre focus d'impressions i arrodoní la seva qualitat de pintor muralista.²⁴

Tot i ser bastant el que s'ha escrit, per part de diversos autors, trobem també que hi ha coincidència per part d'alguns de fer una crida sobre la necessitat d'ocupar-se més del llegat del mestre. "Aquest catàleg dedicat només a part de la seva obra mural no és ni pretén ser exhaustiu, i queda segurament, molt per dir de l'obra d'en Lluïa, i que potser, altres ho faran."²⁵

Pendent queda una gran antològica de Lluïa Navarro que mostri el conjunt de l'obra feta sobre paret, tela, paper —com inicia la exposició de l'Espluga de Francolí—²⁶ que en faci l'estudi rigorós i aprofundit que l'artista mereix.²⁷

2. L'OBRA DE TEMÀTICA RELIGIOSA: UNA OPCIÓ PREFERENT I CONSTANT

La qüestió religiosa acompanya el quefer artístic de Lluçia Navarro durant tota la seva carrera. Al marge de l'evident presència de la temàtica sagrada en l'obra de gran format, podem detectar aquesta vinculació en altres facetes creatives. Això passa des de l'etapa estudiantil, al voltant de l'Escola de Belles Arts de Sant Jordi, com en activitats que el lliguen a la docència. En el camp creatiu, dins el format petit que requereix la il·lustració, també es podrà detectar aquesta afeció per compatibilitzar art i teologia.

Sent encara estudiant de la barcelonina Escola de Belles Arts de Sant Jordi, Lluçia Navarro s'integra en una agrupació artística que rep el nom de *Betepocs*. Ho fa des del començament de la constitució del grup, integrat per una vintena de deixebles de la citada escola. L'associació va ser encapçalada per Josep Maria Garrut. El primer que ens interessa tractar és la temàtica i rerefons espiritual del grup dels *Betepocs* per poder argumentar sobre la càrrega espiritual que hi ha darrere els inicis del nostre pintor.

Mentre els membres van ser encara estudiants organitzaven el que anomenaven "Exposición de antes de curso". La primera es va celebrar l'any 1945 i és en aquesta que, com hem dit més amunt, Lluçia Navarro va ser premiat. L'any 1947 es presenta la darrera mostra d'aquestes característiques. Els *Betepocs* comencen el seu darrer any com a estudiants. "A partir d'aquesta exposició i davant l'interrogatori constant sobre el significat d'aquest nom, deixaran de dir-se *Betepocs* per passar a anomenar-se *Grup Lucerna*."²⁹ Aquesta nova denominació resulta per a nosaltres molt interessant.

Lucerna ardens és l'expressió que els inspira, que prové de l'evangeli de Lluc (Lc 12,35). Altres noms que, igualment significatius, s'havien barallat per al grup van ser *Foc nou* o *Sang nova*. N'hi havia també, com l'escollit finalment, de procedència bíblica: *Numquam deficiet* (Lv 6,13) o *Stella Nobis* (Mt 2,2). Les referències escripturístiques denoten la importància que el fet religiós tenia per als membres del Grup. No en va, molts d'ells van trobar en l'art de caire religiós sortides professionals.

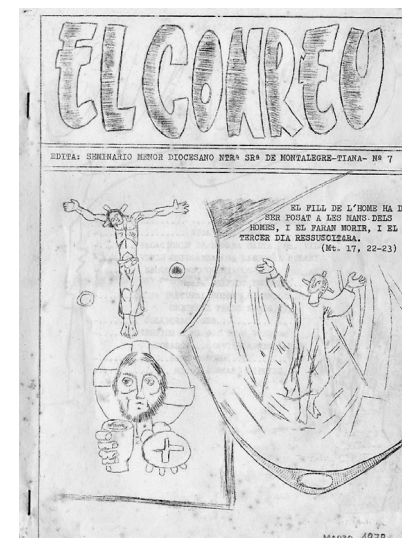
Amb aquests antecedents ideològics, no resulta gens estrany veure la inclusió de la temàtica religiosa en les primeres exposicions de Lluçia Navarro. L'any 1952 fa la seva primera mostra individual a la Galeria Argos. Presenta un total de trenta-dues obres. Als paisatges de Castella i Eivissa, recollits mercès al treball de camp recolzat

per la beca Amigó-Cuyàs guanyada el 1948, s'afegien retrats i escenes religioses.

El mateix any 1952 Lluçia Navarro participa en la barcelonina "Exposición de Arte Religioso Actual", coincident amb la celebració a la capital catalana del XXXV Congrés Eucarístic Internacional. "En aquesta mostra exposà, en col·laboració amb el grup Flamma, el projecte i el fragment d'una pintura mural. Com a proposta individual presentà un descendiment de la Creu de format petit pintat a l'encàustica."³⁰

A continuació destacarem, com a ingredient del tarannà del nostre autor, la motivació que hi hauria darrere la decisió de dur una activitat professional com a docent a un centre formatiu per als futurs preveres. Lluçia Navarro va ser professor de dibuix al Seminari Menor de Barcelona, conegut com *La Conreria*. L'any 1959 hi ha la notícia d'aquesta circumstància.³¹ La memòria feta per un altre professor de la institució ho ratifica.³² Els records que els alumnes ofereixen també en deixen constància. A través del web *La Conreria. Antics alumnes del Seminari Menor de Sta. Maria de Montalegre* n'obtenim informació. De fet, reconeixen el mestratge de Lluçia Navarro entre el 1963 i el 1969.³³

Podem endevinar part de la seva guia com a professor de dibuix. Trobem, fins i tot, la seva influència en alguna de les il·lustracions que presenten les revistes editades pel centre.³⁴



Revista editada pel Seminari Menor Diocesà de Barcelona, on Lluçia Navarro va ser docent. La influència del mestre és palesa en els dibuixos de la portada.

A tall d'exemple, podem dir que alguns dels dibuixos del mestre els hem trobat copiats en la portada de la publicació escolar *El Conreu*, núm. 7.³⁵

Creiem que mereix ser destacat també el treball per a *Cavall Fort*, publicació vinculada a l'Església, com la significativa vinculació personal de l'autor amb una entitat amb marcada càrrega religiosa.

La vinculació de Lluçà Navarro amb la revista *Cavall Fort* no és, en absolut, ni anecdòtica ni casual. Ans al contrari, Lluçà Navarro és un dels forjadors del projecte. En consonància, cal buscar la relació amb els patrocinadors o inspiradors de l'aposta editorial. La revista, nascuda l'any 1961 amb l'afany d'oferir lectura formadora en català per a infants i joves, va tenir el suport dels bisbats de Vic, Girona i Solsona. La cobertura legal dels respectius secretariats catequètics era molt important i, amb l'Església al darrere, es podia blindar un projecte de publicació en català. Més enllà de la necessitat, però, cal advertir que els valors que *Cavall Fort* tractava d'infondre eren del tot coherents i en sintonia amb el cristianisme.³⁶

Finalment, en aquest apartat, no ens podia passar per alt el desenvolupament d'un conjunt d'il·lustració gràfica de contingut bíblic per a un llibre de formació religiosa.

L'any 1981 es publica *Primícies bíbliques o història de la salvació*. Signa el projecte

Ignasi Farreres Jordana, i el llança l'editorial Casals com a títol de la col·lecció Formació Cultural Cristiana.³⁷ L'obra ve il·lustrada per Lluçà Navarro. Els temes representats corresponen tant a relats de l'Antic Testament com del Nou. El llibre presenta un índex dels dibuixos que conté. Aquest llistat es presenta sota l'epígraf "Ubicació i significació dels dibuixos". Aquest detall indica la importància que dona a les imatges. Més evident es fa aquest extrem si atenem a la guia didàctica que va preparar la mateixa editorial.³⁸ Hi ha tot un capítol dedicat a l'explicació dels significats de les imatges, el gran coneixement del contingut vetero- i neotestamentari de l'artista. La implicació de Navarro en el projecte no va ser puntual. Dos anys després del primer tiratge de la versió catalana se'n fa una de castellana, en dos volums. La coberta canvia i, per al cas de l'exemplar que recull l'Antic Testament, porta com a motiu un dibuix signat per Lluçà Navarro el 1983.

Es veu Moisès amb les taules de la Llei i el poble d'Israel seguint-lo. Com a text de la portada, només es llegeix: "Historia de la Salvación-1".³⁹ Cataloga un total de cent vint-i-set sota l'epígraf "Significación de los dibujos y su ubicación". Tal com sembla que calia esperar, per al Nou Testament, la mateixa editorial preparà també una "Historia de la Salvación-2".⁴⁰ Amb un Crist ressuscitat a la portada, quan va veure la



Cobertes de llibres il·lustrats amb dibuixos de Lluçà Navarro.

llum, va ser una obra molt reeixida i influent. Es pot afirmar que el conjunt de les diverses edicions va funcionar com a llibres de suport habitual per a les classes de religió de molts centres educatius.⁴¹

3. CONTEXT I INFLUÈNCIES

El context català de la pintura mural, a la segona meitat del segle XX, era propici per a la creació d'obres de caràcter sacre, com les que Lluçà Navarro desenvoluparà a Vilanova. Hi ha una tradició muralista que, a Catalunya, es recupera i que assoleix el seu cimall, en el seu vessant religiós, durant la postguerra. La preocupació per aquestes concrecions, però, no és un fruit revelat únicament davant la necessitat de recuperar allò que la confrontació bèl·lica

havia fet desaparèixer. L'atenció per l'art sacre gaudia d'uns fonaments que, fins i tot prescindint de la consideració merescuda per una llarga tradició multisecular, havia pres força i s'havia renovat en època recent. Cal recordar, per exemple, que l'octubre de 1913, el cardenal Josep Torras i Bages prenia la paraula per inaugurar el I Congrés d'Art Cristià de Catalunya. Advertia llavors que, entre les grans realitzacions artístiques de les diferents arts, prevalen les creacions animades per l'esperit de l'escriptura. I ho justificà:

perquè és un esperit creador i fecundant, eixit de la boca de l'Omnipotent, perquè posseeix una força interna suficient per a emmotllar d'una manera exquisida les noves formes que la varietat del temps i dels llocs va portant,

sense dissipar, amb la multiplicitat de les formes, la infinita unitat de la bellesa.⁴²

Al text sagrat se li confereix un caràcter catalitzador per despertar la creativitat dels artistes. D'aquesta manera, l'escriptura sustenta un gran potencial que la manté com a referent espiritual. Queda al bell mig de la fonamentació de produccions culturals de moments diferents i de llocs i maneres de fer també diverses. Es detecta l'amplitud de mires per al plantejament del repte creatiu des del moment en què es reconeix la multiplicitat d'expressions vàlides que poden mantenir la consonància amb l'esperit bíblic. La proclama del bisbe no serà estèril; el seu interès per la plàstica en ubicacions sagrades del credo catòlic, tampoc.

L'any 1914, un després que el prelat de Vic pronunciés les paraules citades, ordenà com a prevere Manuel Trens Ribas, que s'integrà aviat al grup de promotors del moviment de renovació litúrgica de Catalunya. Aquest fet, per si mateix, ja indica l'interès que es mantindrà sobre la producció artística que poblarà les esglésies. Tampoc resultarà estrany que el liturgista ho faci perquè, el 1916, ja havia estat nomenat professor d'art sacre al Seminari de Barcelona i, el mateix any, havia començat a dirigir el Museu Diocesà de la capital catalana. La seva vocació el dugué a ser consiliari del Cercle Artístic de Sant Lluc, on hi constituí la secció Amics de l'Art Litúrgic, l'any 1923. Sota els seus auspicis es van publicar tres anuaris (1924, 1926 i 1929),

que tingueren el relleu de la publicació *Ars Sacra* fundada pel mateix personatge, l'any 1939. En els anys propers a l'inici de l'obra religiosa que hem vist signada per diversos artistes, a l'església barcelonina de Betlem, hauria organitzat quatre exposicions d'art sacre i, amb motiu del Congrés Eucarístic Internacional de Barcelona, el 1952, preparà la d'art eucarístic antic.

A la figura de Manuel Trens, i també destacant el seu paper al Congrés Eucarístic Internacional de Barcelona, hem d'afegir la del secretari de la Comissió d'Art del Congrés: mossèn Francesc Camprubí Alemany.⁴³ Format a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi, ell va ser impulsor de l'obra de nova factura amb què es recuperava a Barcelona l'església de Betlem, el lloc on Lluçia Navarro s'estrena com a muralista. Del prevere podríem avançar alguns dels postulats que fan que en aquella època se'l pogués considerar un innovador. Per exemple, podem consignar l'opinió sobre l'art abstracte de mossèn Camprubí. Ho fem consultant el que va escriure sota el títol *El arte sacro ¿puede entrar en la Iglesia?* En una llarga reflexió que conforma un capítol d'un dels seus llibres —*Pensando en el futuro*— i juntament a consideracions com “Mutua comprensión” o “Sólo el genio y la fe de los artistas podrán crear un nuevo arte religioso”, mossèn Camprubí accepta aquesta manera de fer:

Arte abstracto relativo o mitigado, que los partidarios del arte puro rechazan, por entender

que se trata de una simple estilización, de un refrito de formas no abstractas. Esta forma, de arte mitigado abstracto, como medio para sublimar lo figurativo, es evidentemente más inteligible a los iniciados superficialmente o a los mismos profanos.⁴⁴

Mossèn Camprubí és radicalment modern, fins i tot en la manera d'expressar-se en els seus escrits: “La proliferación del pseudo arte industrial, del intolerable ‘art Saint Sulpice’, o ‘kitsch’ o ‘de Olot’ como podríamos llamarlo nosotros, tan sin cuerpo y sin alma, es vergonzosa [...] santos de yeso y pose de tenor de ópera”.⁴⁵

Sota els auspicis de mossèn Camprubí serà quan l'obra de Lluçia Navarro prengui el vol per primera vegada, no única, en les parets d'una església. Aquest fet no ens pot passar per alt. L'església de Betlem, a la Rambla de Barcelona, conté una original mostra de pintura religiosa contemporània. En observar amb cura aquesta producció hom s'adona que hi han intervingut diversos artistes. Només entrar al temple des del carrer del Carme, a la dreta, la capella del baptisteri està signada pel Grup Flamma. En l'extrem diametralment oposat de la nau, la signatura de l'obra és més complexa. La comparteixen un pintor, Lluçia Navarro Rodón; un escultor, Tomàs Bel, i, en tercer lloc, qui consta com a artífex de la “direcció litúrgica”, Francesc Camprubí. Queda consignada la data de la realització: “15 d'agost de l'Any Marià de 1954”.

Mossèn Camprubí, del 1955 al 1958, estudià filosofia i història de l'art a la Universitat de Munic. El 1959 el localitzem, novament, donant el vistiplau a les tasques de remodelació d'un temple que, com el de Barcelona, es recupera de la seva destrucció. Es tracta de l'església de Sant Antoni Abat, a Vilanova i la Geltrú. És important la seva intervenció? Cal donar cobertura a la tasca dels artistes? Tan forta és la crítica que poden suportar els nous creadors, en aquest cas, Lluçia Navarro? Tenim intenció de respondre a totes aquestes qüestions.

4. L'OBRA DE LLUCIÀ NAVARRO A VILANOVA

4.1. La recepció crítica del primer antecedent

En la premsa escrita de l'època s'havia presentat la voluntat de mossèn Camprubí de treballar el barceloní temple de Betlem aplegant companys d'estudis. Es feia, alhora, una primera caracterització de l'estil emprat harmoniosament pels diferents pintors.

El Dr. Camprubí supo reunir y disciplinar un grupo entusiasta de artistas jóvenes, antiguos compañeros suyos en la Escuela de Bellas Artes. Estos muchachos, pintores y escultores, se unieron en el afán y se identificaron en el quehacer, hasta el punto de sacrificar sus individualidades para el mejor logro de esta colaboración. El concepto que se adoptó fue el de un expresionismo moderno, pero

moderado, perfectamente inteligible como ha de ser el Arte sacro, respetuosamente acomodado al marco arquitectónico en que había de situarse.

Razones de tradición —y también de economía— aconsejaron utilizar como base la pintura al fresco para cubrir los grandes espacios. Y elegir materiales nobles y decorosos para todos los elementales.

Nuestra iglesia de Belén se ha convertido, de hecho, en una magnífica escuela de fresquistas; los jóvenes pintores dominan esta técnica suprema, bien aprendida en la Escuela con maestros tan ilustres como Miguel Farré, Francisco Labarta y Antonio Vila Arrufat.⁴⁶

La consideració de la tasca a fer en l'església de Betlem va ser el fruit d'una llarga reflexió per part del rector a qui se li encomanà la feina.

Els artistes convidats a participar en l'execució de l'obra, aquells sobre els quals el sacerdot es veia capaç d'influir, eren recordats, un per un, en l'opuscle editat amb motiu de la recuperació del temple. Consta la tasca que cadascun dels interessats havia dut a terme. Aquí descobrim els seus noms i realitzacions:

Recordatorio

23 diciembre 1953 – Capilla del Santísimo

La decoración ha sido ejecutada por los jóvenes artistas, antiguos alumnos distinguidos de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge: Frescos de los muros Grupo FLAMMA,

compuesto por Alberto García, Juan Lleó y Domingo Fita.

Pinturas de la cúpula, NAVARRO RODÓN, con la colaboración de Juan Moncada.

Relieves del altar, escultor F. CARULLA SERRA.

29 julio 1954 – En las hornacinas de la nave central

Estatuas de los apóstoles S. Pedro, obra de Tomás Bel

Y S. Pablo, obra de F. Carulla Serra.

15 agosto 1954 – Capilla de la Inmaculada

Pinturas al fresco, de NAVARRO RODÓN

Escultura de la Virgen, de TOMÁS BEL.

12 septiembre 1954 – Capilla del Sto. Cristo y se inauguró parte de la decoración del Baptisterio.⁴⁷

Pinturas al fresco, de JUAN MONCADA

Relieves de la Virgen y San Juan, de TOMÁS BEL

Pinturas del Baptisterio Grupo FLAMMA.⁴⁸

En la mateixa publicació ja s'apuntava a la confiança que mereixien els artífexs de l'obra.

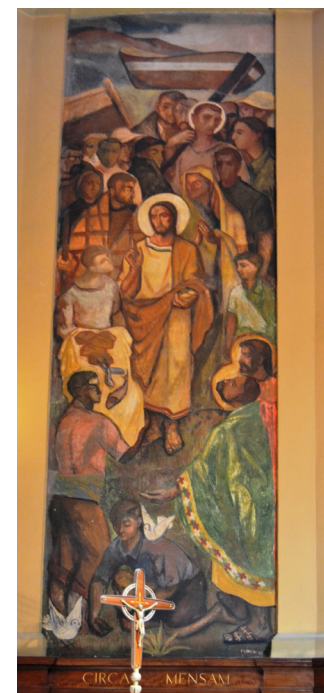
Creímos que los jóvenes artistas cristianos que han empezado en este sentido la nueva decoración de Belén, galardonados con premios y becas extraordinarias, dóciles a las exigencias litúrgicas de la Casa del Señor, sin pretender ser grandes maestros, tenían garantías suficientes para crear un digno arte religioso. Ciertamente, muy largo camino tienen todavía que andar —lo saben muy bien, y ojalá que nunca lo olviden— para llegar donde quisieran; en la Belleza como

en la Verdad y en la Bondad, la perfección total no existe en este mundo. Pero Dios haga que con el tiempo, a medida que sus manos vayan dominando el oficio, no pierdan sus obras la unción religiosa que ahora poseen.⁴⁹

Malgrat les explicacions i comentaris laudatoris, el conjunt de Betlem no quedarà lliure de la crítica coetània. La carta del diari, publicada el setembre de 1954, l'hem descoberta a través de la reproducció que se'n fa en l'opuscle, ja citat, que recull en

bona part el pols generat arran de l'actuació sobre les noves capelles habilitades a l'església de Betlem. En la petita publicació, on es reconeix també que poden haver-hi excessos encomiàstics, hi ha cabuda per recordar l'existència de detractors: “Ni han faltado tampoco en Belén detractores que de forma solapada y con anónimos [...] intentando sólo desprestigiar y aún difamar a los artistas y su consejero”.⁵⁰

Un dels que ens transmet el recel amb què s'acceptaven els nous treballs duts a terme és Francesc Pérez-Dolz, professor de les escoles



Les Noces de Canà i la Multiplicació dels Pans i els Peixos, temes representats pel Grup Flamma a la capella del Santíssim de l'església de Betlem, a Barcelona, tindran una clara ressonància en la intervenció de Lluçia Navarro quan pinti el temple dedicat a Sant Antoni Abat, a Vilanova.

d'Arts i Oficis, i de Belles Arts, ambdues de Barcelona. Detecta el moment en el qual es produeix el corrent d'opinió contrari. Després d'haver-se conclòs els treballs de decoració de les capelles del costat de l'Epístola, en un estil certament conservador, neix el sentiment d'animadversió a les novetats que apareixen:

La opinión —bien que anónima y solapada casi toda— se exteriorizó cuando otras capillas, las del lado del Evangelio, estaban recién terminadas y se estaba terminando la pintura del Baptisterio. Y todas estas son las realizadas bajo la experta y autorizada dirección del Rvdo. Dr. Camprubí; éstas son las que en algunos han suscitado una actitud airada, las que produjeron un cierto revuelo 'sotto voce'.⁵¹

Josep Maria Garrut capta la mateixa manca de sintonia entre l'obra executada i un públic determinat que jutja les noves obres d'art:

Sobre las mismas hemos pulsado el criterio de este 'hombre de la calle' vestido de señor, que opina con aire dogmático; su sentencia ha sido capital: para ellas, pinturas y esculturas, ni más ni menos que pena de muerte. ¡Ojo amigos!⁵²

A continuació veurem un seguit d'aspectes positius que haurien de contrarestar l'hostilitat d'alguns. Francesc Pérez-Dolz s'empara en el criteri d'un especialista per parlar de l'excel·lència de l'obra aconseguida.

Coincideix amb un dels noms ja recordats com a mestre dels pintors que ara són avaluats: "De uno de los maestros —[dels pintors]— el ilustre fresquista y catedrático de la Escuela de San Jorge, D. Miguel Farré Albagés, he recogido el parecer, docto sin duda, de que la técnica de esas obras es excelente".⁵³

Juan Ramon Masoliver diu: "Celebro como crítico haber podido asistir a las tareas de una magnífica escuela de jóvenes fresquistas cuyo nombre irá ligado a esa iglesia, devuelta por su arte a nuevo brillo".⁵⁴

José Maria Garrut també ens ofereix la seva opinió: "Oficio excelente de unos jóvenes preparados".⁵⁵

Cal recordar també el dictamen de Manuel Trens, el sacerdot més amunt recordat, aquell que dirigia el Museu Diocesà de Barcelona i que era consiliari del Cercle Artístic de Sant Lluc. El que diu, signat el setembre de 1954, constitueix una defensa de l'obra:

No hay, en lo hasta ahora realizado —así las pinturas murales como las imágenes escultóricas— el menor atisbo de esa 'extravagancia' que condena la Encíclica 'Mediator Dei' y la Instrucción sobre Arte Sacro de la Sagrada Congregación del Santo oficio.⁵⁶

Àngel Marsá, crític d'art, parla d'allò ja fet com a part d'una restauració total del temple

de Betlem sense objectar res; ans al contrari, el que s'ha desenvolupat "señala la pauta para las futuras restauraciones que es preciso se lleven a cabo con el intransigente control que se merece esta insigne iglesia".⁵⁷

La defensa dels atacs que fa Engelbert Kirschbaum és extraordinària. No es conforma amb prestigiar el més nou, sinó que passa a atacar allò que a d'altres havia complagut:

Las pinturas que vi, son verdaderamente buenas. Son sanamente modernas, sin exageraciones, como ocurre alguna vez [...] Todo está bien pensado, o mejor diría, meditado, y se percibe el profundo espíritu de piedad de los artistas y de su director. El camino es absolutamente justo y el único para poder salir finalmente de aquella corrupción artística que es traducción también de una devoción azucarada y francamente insoportable, cuyos ejemplos he visto en los altares de la parte derecha de la iglesia. Esta especie de arte —en realidad es todo lo contrario del arte— nos hace mucho daño, ya que nos atrae el desprecio de los hombres cultos [...]

No se deje usted intimidar, sino proceda, por el contrario audazmente. ¡Si viera las iglesias modernas de Alemania, por ejemplo las construidas por orden del cardenal de Colonia! —modernísimas pero amadas por el pueblo—. Ciertamente la iglesia no es lugar para que hagan experimentos una serie de artistas extravagantes. Pero su arte y el de sus

artistas, es muy tradicional y no tiene nada de extraño, sino que es claro y comprensible hasta para los fieles de menor cultura [...] Adelante, con santa tenacidad. La causa del arte sagrado lo merece.⁵⁸

Amb tot, de la crítica, de la que se'ns havia dit que era "solapada y con anónimos", només podem intuir-ne els trets fonamentals per la defensa que es fa contra ella. Si volem descobrir, però, el testimoni directe de les veus contràries a l'obra estudiada, només ens hi podem acostar. Ara bé, com que aquests tipus de retrets no són únicament fruit d'un moment o despertats per una circumstància concreta, potser els podrem detectar en una altra actuació semblant. La restauració d'un temple, posant-lo al dia, i no només recreant el que havia estat destruït, pot haver despertat la veu intransigent en un altre lloc. Caldrà fixar-nos en la realització vilanovina.

4.2. Més treballs previs

Abans d'arribar a treballar per al projecte magne de Vilanova, Lluçia Navarro atresora experiència en les realitzacions que li són encomanades per a esglésies d'arreu el territori català. Treballa a Ponts, el 1954; a Esparreguera, dos anys més tard; el mateix any, a Tornabous. El 1957 acull la seva obra un convent carmelita de Tàrraga. Després d'aquesta experiència serà novament la seva Barcelona natal la que li doni feina, el 1958: treballarà en dos nous àmbits religiosos que

no parteixen de cap realitat prèvia; són de nova creació, com veurem.

De les figures pintades a Ponts, el 1954, ens adverteixen que “constatem el traç inconfusible del pintor: uns personatges eixancarrats, de cames massisses, peus i mans quadrats i ulls rodons. Tots ells de gran expressivitat i tractats amb multitud de petits detalls”.⁵⁹

Si volem esbrinar de quins homes i dones s'està parlant, també podem oferir la informació. La tasca, aquesta vegada, és més fàcil que mai. En cadascun dels sants es facilita la informació col·locant el seu nom dins del nimbe.

[...] l'autor intervé a l'església de Santa Maria de Ponts, a la Noguera. Una nova talla de la Verge sembla pujar entre àngels pintats per a ser coronada per les figuracions trinitàries, igualment pintades. A l'esquerra de la composició, veneren la imatge els sants Pere, Ermengol, Sebastià, Isidre amb l'aixada i un feix d'espigues, Teresa, Anna i Maria Goretti. A la dreta, junt amb el del Papa, els eclesiàstics formen un primer bloc compositiu; darrere, el poble forma una triangulació el vèrtex superior del qual l'ocupa el rostre d'un pagès, amb la seva aixada, mentre que la base del conjunt harmònic vénen a ocupar-la una noia joveneta amb la seva nina, una dona que du entre els braços un nen i, finalment, una vella que cobreix el seu cap amb un mocador i vesteix de negre. Sobre el teixit

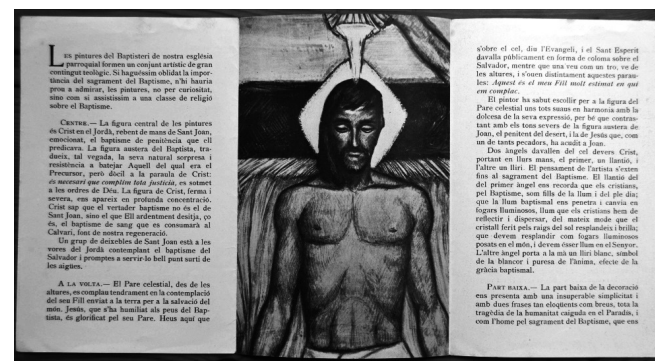
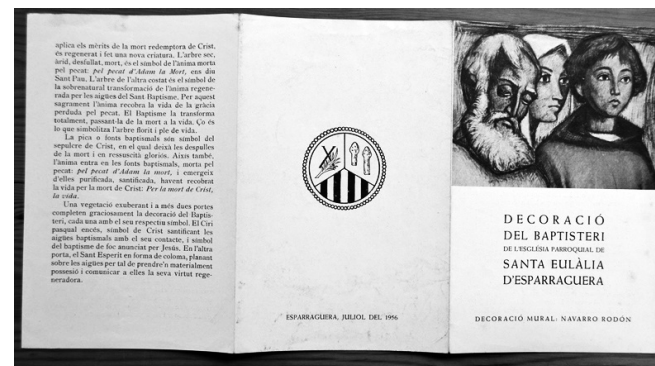
fosc d'aquest darrer personatge signa l'autor 'Navarro Rodón. Any marià 1954'. L'exemple destaca per les singularitats personals en les expressions de mirades i llenguatge gestual quan representa els sentiments pietosos davant una marededéu.⁶⁰

L'església parroquial d'Esparreguera veu com treballa Llucià Navarro el 1956.

A Esparreguera hi ha una representació del baptisme de Jesús, amb al·legories sobre el pecat que esborra aquest sacrament, signada: 'Navarro Rodón, juny 1956'. Les imatges d'un ametller florit i un arbre sec on una serp fa estada són acompanyades, respectivament, per dos textos: '*per Christi mortem vita*' i '*per Adae peccatum mors*'.⁶¹

La teologia que hi ha al darrere de la realització de Llucià Navarro es mostrarà en un tríptic editat amb l'ocasió de la inauguració del conjunt, el juliol del 1956. Aclareix, per exemple, que “L'arbre sec, àrid, desfullat, mort, és el símbol de l'ànima morta pel pecat, *pel pecat d'Adam la Mort*, ens diu sant Pau. L'arbre de l'altre costat és el símbol de la sobrenatural transformació de l'ànima regenerada per les aigües del Sant Baptisme: [...] *Per la mort de Crist, la vida*”.

De la volta es diu: “El Pare celestial, des de les altures, es complau tendrament en la contemplació del seu Fill enviat a la terra per a la salvació del món. [...] El pintor ha sabut escollir per a la figura del Pare celestial uns



Material divulgatiu amb l'explicació de l'obra pintada a Esparreguera, el 1956.

tons suaus en harmonia amb la dolcesa de la seva expressió, per bé que contrastant amb els tons severos de la figura austera de Joan, el penitent del desert, i la de Jesús que, com un de tants pecadors, ha acudit a Joan...”.

L'any 1956, trobarem plegades les obres, com ja havia passat a l'església de Betlem, del pintor Llucià Navarro i de l'escultor Tomàs Bel. Tots dos treballaren a Tornabous. A més dels seus noms,⁶² a la signatura del conjunt també es consigna el de Jordi Cantó, com a “decorador”. Aquest darrer tornarà, més endavant, a fomentar el treball en equip amb Llucià Navarro. El projecte global es presenta al presbiteri, que presidirà una talla de l'Assumpció.⁶³ Quatre àngels músics ocupen

les seves posicions a esquerra i dreta de la Verge; més amunt, uns altres dos sostenen la seva corona. Per sobre de tot, hi trobem la representació pictòrica de la Trinitat en una mena de baldaquí. El 1961, s'amplia el conjunt de pintures i apareixen al mur frontal, mercès a la intervenció de Jaume Minguell i Miret, el conjunt dels apòstols i, en les parets laterals del presbiteri, l'Anunciació, a l'esquerra, i la Nativitat, a la banda dreta.

L'any 1957 Llucià Navarro pinta a Tàrraga. El seu quefer va destinat a ornar la capella d'un monestir, inaugurat el 6 de juny de 1954, de monges carmelites. Aquest treball artístic es fa, un cop més, amb la concurrència de l'aportació escultòrica de Tomàs Bel:

El 9 de junio de 1957, Domingo de Pentecostés y tercer aniversario de la fundación de nuestra comunidad, tuvo lugar la bendición del retablo de Ntra. Sra. del Carmen y del Amor Divino, titular del monasterio, el cual se halla en la parte izquierda del presbiterio y frente a la reja del coro monástico. La imagen de la Virgen es de talla, así como el Espíritu Santo que, en forma de paloma, se cierne sobre la cabeza de Ntra. Madre, obra del escultor Tomás Bel, y las pinturas de dos ángeles músicos que a derecha e izquierda le acompañan, fueron realizadas por el pintor y dibujante Lluçia Navarro, ambos artistas de Barcelona.⁶⁴

Joaquim Calderer Serra ratifica aquesta nova col·laboració quan escriu, en referència a la feina de Lluçia Navarro: “pintà dos àngels músics que formen un tríptic amb una escultura de la Verge, feta per Tomàs Bel”.⁶⁵ El conjunt resultant és molt harmoniós.

Lluçia Navarro tornarà a treballar a Barcelona l'any 1958, a la Llar de Matrimonis Ancians Sant Jordi. Se'n parla en la publicació *Destino* en un número corresponent al juliol d'aquell any:

Justamente, uno ha conocido en esta capilla unas pinturas murales y unos detalles ornamentales que figuran entre las mejores realizaciones de arte litúrgico que le ha sido dable contemplar. Toda la decoración de esta capilla ha sido llevada a buen fin por Navarro Rodón. Este pintor, en efecto, no sólo es el

autor de las tres pinturas murales, sino que ha diseñado la mesa del altar el baldaquino, los ambores, la reja que cerca el presbiterio, los vitrales y los bancos. La decoración tiene así una indestructible unidad.⁶⁶

L'agost de 1958, Lluçia Navarro completa el cicle de pintures murals que són prèvies a la realització de Sant Antoni de Vilanova. Pinta una anunciació i un naixement amb l'adoració dels pastors a la capella particular de Duran Farell, a Palau de Plegamans. Quan s'atansi a la capital del Garraf ja es pot parlar de la consolidació d'un discurs propi.

4.3. Les noves pintures i marqueteria de l'església de Sant Antoni Abat, a Vilanova i la Geltrú

Ja havíem apuntat com mossèn Camprubí completa la seva formació a Alemanya entre els anys 1955 i 1958. Qui decorarà l'església que a continuació ens ocuparà, per la seva part, també havia progressat. La seva experiència primigènia com a muralista s'ha eixamplat treballant a diversos temples de la geografia catalana en la dècada dels anys cinquanta del segle XX, i també en altres indrets de la geografia peninsular com ara l'església madrilenya dels Sagrats Cors. Amb aquest bagatge, ja ric, arriba Lluçia, l'any 1959, a treballar a Vilanova i la Geltrú amb la seguretat d'una paleta i uns pinzells que han superat amb èxit les realitzacions primerenques.

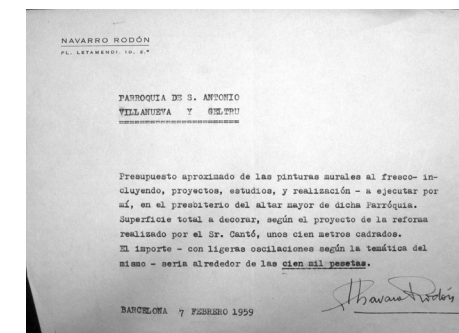
Passats molts anys de l'aprovació eclesiàstica que autoritzava l'execució de les pintures d'aquesta església vilanovina dedicada a sant Antoni Abat, encara es recorda el cert caire rupturista que suposaren aquelles obres realitzades per la mà de Lluçia Navarro. Així, per exemple, escrigué Josep Arasa, el 2014: “El seu treball va aixecar polèmica a la major part de localitats on va pintar per la seva visió personal de les escenes religioses. [...] A Vilanova van ser motiu de discussió popular els seus murals”.⁶⁷

Abans de comprovar la recança que produïren a alguns, ens cal abordar la gènesi de les polèmiques pintures. El 2 de febrer de 1959, es demanà autorització al Bisbat de Barcelona per escometre l'última fase del projecte amb què finalitzava la reconstrucció de l'església, malmesa durant la Guerra de 1936. Novament trobem que el programa decoratiu és revisat pel doctor Francesc Camprubí i, com a novetat, també pel doctor Juan Ferrando.⁶⁸ La seva conformitat propicia el vistiplau. El dictamen favorable es rebrà per carta signada a l'arquebisbat per A. Bech; no hi haurà obstacle per a la realització de l'obra.⁶⁹

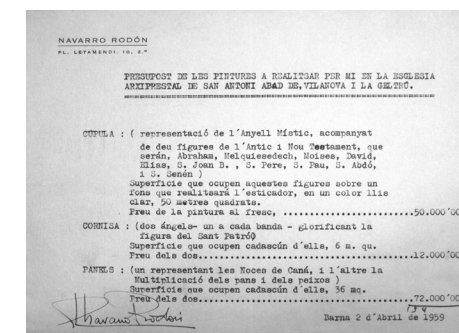
Queda constància documental del pressupost inicial, aproximat, presentat per l'artista. Es conserva a l'Arxiu Parroquial i té data de 7 de febrer de 1959.

En el document queda palès que s'obeirà el projecte del senyor Cantó, i que preveu

uns cent metres quadrats per contenir les pintures murals. En el mateix arxiu, també es troba un segon pressupost, més precís quant a la despesa i també pel que fa a la temàtica de les pintures, que és potser el que més interessa.



Per a la cúpula, que es resoldrà amb la tècnica de pintura al fresc, s'assenyala la realització figurada de personatges veterotestamentaris, i també del Nou Testament i sants cristians.



Quan els treballs es duguin a terme, es complirà amb la previsió d'incloure-hi els retrats d'Abraham, Melquisedec, Moisès, i David, però no d'Elies, que deixa el seu lloc en favor de la presència d'Isaïes. A l'altra banda, no hi haurà canvis; així, hi seran

presentes sant Joan, sant Pere, sant Pau, sant Abdó i sant Senén. Contràriament, no hi haurà, en la realització final, la presència central de l'Anyell Místic, sinó la d'una representació de la Trinitat. Aquest conjunt, el més elevat, és resolt emprant cinquanta metres quadrats de paret.

Més avall, a la cornisa són proposats dos àngels. Ocuparan la seva posició a dreta i esquerra de la talla del patró del temple, a qui glorificaran.

Dos panells, finalment, completen la proposta. Cadascun amb una superfície de trenta-sis metres quadrats, contindran respectivament la representació dels episodis de les Noces de Canaan i de la Multiplicació de Pans i Peixos.

El cost econòmic de les tasques, al complet, que han quedat marcades en document de 2 d'abril de 1959 està xifrat en un total de 134.000 pessetes.

Per fer realitat el que s'ha anticipat al document vist, en l'església dedicada al patró de Vilanova i la Geltrú, Lluçia Navarro treballa formant part del mateix equip que havia escomès la tasca d'enllestir feina a Tornabous. L'aparellador de l'obra torna a ser, com s'ha apuntat, Jordi Cantó; l'escultor serà Tomàs Bel. Aquesta ocasió, però, Lluçia Navarro prendrà una responsabilitat afegida. En un document amb la mateixa data que l'anterior, fa el

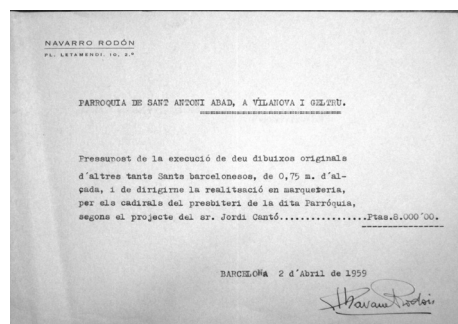
càlcul per a un projecte on la fusta serà protagonista:

Parròquia de Sant Antoni Abat, a Vilanova i Geltrú.

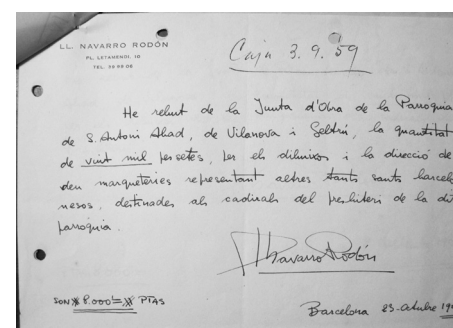
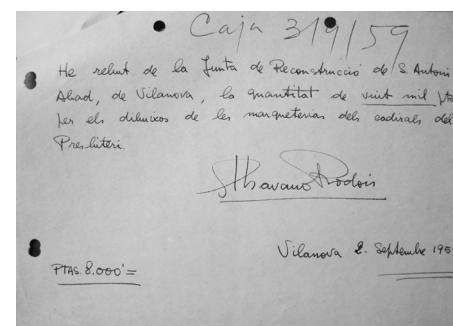
Pressupost de l'execució de deu dibuixos originals d'altres tants sants barcelonesos, de 0,75 m. d'alçada, i de dirigir-ne la realització en marqueteria, per als cadirals del presbiteri de la dita parròquia, segons el projecte del senyor Jordi Cantó... pessetes 8.000.

Barcelona, 2 d'abril de 1959

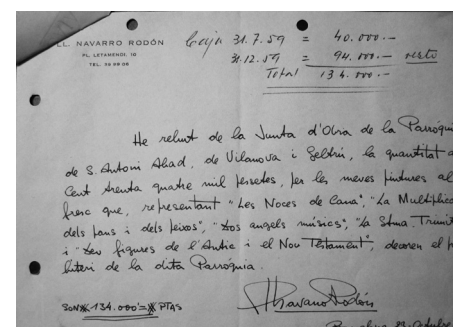
Ll. Navarro Rodón



Els artistes es posaran mans a l'obra. Pel que fa a Lluçia Navarro, podem seguir el ritme dels seus treballs si atenem als rebuts que estenia conforme els anava cobrant. Curiosament va estendre dos d'aquests rebuts pel mateix concepte i quantitat. Són els corresponents als dibuixos de les marqueteries previstes i tenen dates, respectivament de 2 de setembre de 1959 i de 23 d'octubre del mateix any; el primer parla del pagament rebut de part de la Junta de Reconstrucció de S. Antoni Abat i el segon consigna la Junta d'Obra de la Parròquia de S. Antoni Abat.



De l'obra monumental en queda constància que la totalitat de la feina va ser cobrada per l'autor en data 23 d'octubre de 1959. El rebut, ara sí, deixa constància que el que es va pintar va ser la Santíssima Trinitat, com ja havíem avançat. No especifica, però, quins van ser els deu personatges que finalment van quedar immortalitzats.



Abans de la percepció completa dels honoraris corresponents, la premsa parlava de l'execució de la pintura que s'associava a la segona fase dels treballs de recuperació del temple. En article de l'1 d'agost de 1959 es podia llegir al *Diari de Vilanova* de l'època, amb capçalera i articles en castellà:

La primera fase de reconstrucción de nuestra arciprestal parece que fue presidida por el criterio de restaurar hasta el último detalle. Dejar a la vista del público, nuestro templo, como lo vieron nuestros antepasados [...] Mosén Garriga alcanzó en nuestros días llevar a cabo personalmente una magnífica obra, que tan sólo en sus detalles es preciso terminar.⁷⁰



La imatge de l'Arxiu Escofet permet veure l'enderrocament de la columnata per donar l'aspecte definitiu al temple abans d'emprendre'n la decoració pictòrica.

De molt d'interès resulten les apreciacions que desperta la pintura que s'apropia de les parets de l'església: "Viene la segunda fase. Terminada la mole inmensa de fábrica del edificio, débese llevar a cabo su decoración interior. Y afluyen las discusiones".⁷¹

Qui escriu, Juan Rius Vila, admet que a ell, en principi i com a altres, també li hagués agradat entrar a l'arxiprestal i trobar-la exactament tal com era abans de la guerra que la destruï. No obstant això, reflexiona i diu que, com que calia reconstruir —i no aixecar de nou el mateix que hi havia— és precis fer l'adaptació d'acord amb les circumstàncies, procurant millorar el que era un conjunt que ja no hi és. Aquesta manera de pensar, confessa l'articulista, no la va descobrir fins al moment d'haver trobat Lluçà Navarro:

Quizás esta posición yo no la haya comprendido bien hasta ponerme en contacto con el artista que pinta los frescos de nuestra vieja arxiprestal, don Luciano Navarro Rodón, con quien he sostenido diálogos y una larga conversación que llegó hasta la intimidad, durante los cuales le planteé muchos problemas, de difícil solución para mí, pero que él —a mi parecer— supo resolvérmelos con toda precisión y detalle.⁷²

Van caldre les explicacions de l'artista per tenir consciència clara de la vàlua de la contribució plàstica que hi feia; no n'hi havia hagut prou de només veure el que, en aquell moment, ja es veia pràcticament enllestit:

Tan sólo me he reconciliado con la nueva adaptación de nuestro templo arxiprestal al ver, o casi ver, su realización y sobre todo hasta haber apurado la paciencia de este artista singular que con tanta competencia dirige la ornamentación interior de la misma.⁷³

Per dos cops es podrà llegir en l'article que s'ignora el criteri que portà a l'elecció del nostre muralista per efectuar la tasca encomanada. En la segona, però, es deixa entreveure la sospita: "Supongo que verían antes algunas de sus nobles y logradas realizaciones. No sé si, como yo, se han interesado por su personalidad, si han calado hondo sobre su formación profesional".⁷⁴

L'article aprofita per fer diverses consideracions arran d'allò que la trobada amb l'artista aportà durant l'entrevista. D'ell recordarà un seguit d'obres que l'avalaven; explica la tècnica amb què s'havien fet, la preparació preliminar que requerien, la pròpia execució de les feines. També en destaca el respecte que Lluçà mostra per l'obra arquitectònica que acull la seva pintura. Les qüestions tècniques, després, deixen pas a aquelles pròpies del contingut de l'obra... i conclou:

Cuando un artista que decora una Arciprestal como la nuestra de San Antonio Abad, conoce a fondo la técnica, vive la Liturgia, y los personajes bíblicos y santos le son familiares, aunque de momento no lleguemos a comprenderle en su concepción moderna,

podemos estar tranquilos. Su imaginación, su concepción de los valores eternos, por modernos que sean, innovadores que sean, llegarán a nuestra alma.⁷⁵

L'habilitat de Lluçà Navarro per fer-se entendre devia ser gran. Sembla que podia persuadir amb bones raons aquells que s'adreçaven a ell per rebre explicacions sobre la seva proposta. La seva bonhomia el convertia en una persona que resultava propera i que, sense posar entrebancs, atenia les qüestions d'aquells que veurién l'avenç dels treballs. Devia parlar amb qui calgués, tal com feu amb Joan Rius. Això permeté que quedés registre del que eren les seves pautes:

Una iglesia de una parroquia de ciudad será distinta que la de una parroquia rural y distinta a su vez que la de un convento de monjas de clausura. Así se explica también que en Francia, cuya religiosidad es —permítaseme un calificativo poco exacto— más avanzada, se admitan decoraciones de concepción abstracta en templos, cosa que nuestro pueblo, hoy por hoy, no puede admitir. La pintura religiosa ha de ser fiel a un pueblo y ha de ser, ante todo, fiel al Sagrario. Todo esto es una limitación a la inspiración de un artista que no sea profundamente religioso.⁷⁶

Què deia Camprubí sobre l'art abstracte en les esglésies? Ho admetia. També Lluçà Navarro ho faria, però li manca el públic

capacitat per entendre-ho. Tots dos, sacerdot i pintor, coincidien a valorar l'adaptació al públic.⁷⁷

Especialment interessant és veure aquesta coincidència en la línia pedagògica dels discursos d'ambdós personatges. Lluçà Navarro devia estar amatent a poder donar raó de la seva línia de treball, de les idees que la sustentaven. En el moment que les expressa, és professor, a l'Escola d'Arts i Oficis i al Seminari Menor de Barcelona, "donde pretende iniciar en el conocimiento artístico a quienes en un mañana próximo serán los párrocos de nuestras iglesias".⁷⁸

L'afany per dirigir amb encert les futures realitzacions d'art sacre van en paral·lel amb la dificultat immediata de satisfer aquells que veuen a tocar com està canviant el temple on es congrega la feligresia. Tot i que per a l'artista sigui normal fer-ne, no tothom està d'acord amb la innovació. El pols de la ciutat de Vilanova queda ben palès:

La Junta de Reconstrucción aprobó el proyecto del nuevo Altar Mayor, obra de don Jorge Cantó, aparejador especializado en Arte Sacro. El nuevo Altar se adapta por completo a las Normas de Liturgia Eclesiástica y da a la Santa Misa, el acto principal, un tono sobrio y digno. En la realización de este proyecto han colaborado el escultor Tomás Bel y el pintor Luciano Navarro Rodón, a quien de modo especial nos referimos en este comentario. Navarro ha ejecutado esta obra con agrado

porque es fruto de la colaboración entre estos tres artistas y está concebida con unidad de criterio. Ha trabajado también a gusto porque nunca ha encontrado ninguna interferencia de la Junta de Reconstrucción, que estuvo siempre de acuerdo con él y en él depositó toda su confianza.

El que no parece estar tan de acuerdo con sus pinturas es el público, este público sabiendo —el público ‘municipal y espeso’ de Rubén Darío—. Navarro Rodón quisiera tener con este público un coloquio amical, para demostrarles que todo está pensado y meditado. (A ver si alguna institución se anima a organizar este coloquio).⁷⁹

Per als reticents, i a falta de celebrar-se la trobada anhelada, el sacerdot que escriu ofereix contraarguments davant els detractors d'allò que ja s'executa a la parròquia. El primer, al marge de l'anàlisi concreta de les pintures de Vilanova —aquestes oportunament les consignarem més endavant—, esgrimeix una anècdota viscuda per Navarro mateix:

En cierta ocasión, el Superior de una orden religiosa quería confiar a Navarro Rodón la decoración de su nueva iglesia. 'Quiero —le dijo el buen religioso— unas pinturas de tantos metros y de forma ovalada que sean como las que hay en nuestra casa madre de Roma', unas pinturas de un autor italiano del siglo XVI. 'Yo se las haré, respondió Navarro, pero a condición de que me deje ir vestido a la moda del siglo XVI'. 'Hará reír', dijo el

religioso. '¿Y no hará reír que yo pinte hoy una iglesia como en el siglo XVI?' Ahí quedó cerrado el trato. Navarro, como es lógico, no decoró la Iglesia.⁸⁰

El treball de l'absis de l'església vilanovina el duqué a terme Lluçà Navarro “trabajando a la mayor altura a la que jamás hasta entonces tuvo que distanciarse del suelo y a la que nunca tuvo que volver a llevar sus pinceles”.⁸¹



La imatge recull l'aspecte de la capçalera del temple una vegada enllestits els treballs de Lluçà Navarro. Una reubicació de la imatge del titular de l'església propicià la desaparició dels àngels que, com observem a la fotografia, el custodiaven de bon començament.

La preocupació del pintor per l'alçada a què es trobarien les figures de la volta devia ser gran. Detectem que conversava respecte d'aquest tema perquè, aquells amb qui parlà, ens expliquen com treballà el pintor:

Antes ha hecho un estudio detallado de nuestra gran mole en su aspecto arquitectónico. En su criterio, que jamás el artista pintor debe prescindir del arquitecto, dejándolo con sus frescos y su pintura en el más puro anonimato. Al revés. Modesto en su obra y en sus modales, el señor Navarro, cree que el artista pintor debe coadyuvar a la obra del arquitecto y que ambos deben compenetrarse en absoluto, haciendo que ambas obras resalten como una perfecta unidad [...] Para llegar a esta unidad, ha pasado nuestro artista por sus sinsabores. No es nada fácil adaptar su arte a las dimensiones inmensas de esta mole gigantesca que llamamos San Antonio Abad, sin que sus figuras pintadas, sobre todo en la parte superior, no cayeran... Adaptarlas a la bóveda y hacer de ellas unas figuras normales es todo un proceso de elaboración en su estudio particular [...].⁸²

Pels testimonis contemporanis podem saber, fins i tot, que es consideraren diverses possibilitats. L'octubre de 1959 es recorda:

Navarro Rodón recibió el encargo de decorar esta iglesia hace unos nueve meses. Desde entonces, ésta ha constituido su máxima preocupación; de día y de noche ha pensado en ella. El proyecto que le entregaron no

es el que ha ejecutado. En el primitivo proyecto se pensaba en pintar toda la bóveda del presbiterio y dejar lisa la pared trasera. Después de pensarlo, Navarro presentó otra solución: la actual. Pintar una cúpula encierra una gran dificultad, a la que había que añadir en este caso la que produce su excesiva altura. En la solución actual se pretende 'bajar' la bóveda. Los colores de las paredes y en especial de la bóveda, están pensados para que ésta dé la sensación de más baja.⁸³

A més d'aquesta voluntat, a les figures que col·locaria en la part més alta, caldria tractar-les de manera especial. La solució que coneix Navarro: “Tiene sobre las figuras aquella clara percepción de saber que ante sus ojos deben presentarse desproporcionadas y horrendas para que lleguen al público apartado a su proporción normal”.⁸⁴

En el centre està pintada una representació de la Trinitat. La disposició és lineal i els tres aspectes de la divinitat se superposen. A esquerra i dreta hi ha altres figures, “destacando en semicírculo sobre el ocre dorado del cielo y acompañando a la Beatísima Trinidad los santos Patriarcas y Profetas del A.T. Abraham con su hijo Isaac, Moisés, Melquisedec, David e Isaías a un lado y, al otro, el Precursor San Juan B., los apóstoles San Pedro y San Pablo y los santos patronos Abdón y Senén”.⁸⁵

Les mides dels retrats, perquè ens fem una idea de la grandària, són tres metres

amb seixanta centímetres.⁸⁶ Respecte de la ubicació i la temàtica abordada, ja no en les alçades, sinó com a complement de la centralitat de l'altar eucarístic, es diu de la previsió de l'artista:

Al elaborar sus pinturas tuvo muy en cuenta en no estorbar para nada la visión de la Mesa Santa y que sus frescos de a derecha e izquierda de la misma, nos recuerden, por medio de la multiplicación de los panes y los peces, y las Bodas de Caná, que el pan y el vino son los elementos esenciales para el sacrificio que el sacerdote ofrece.⁸⁷

Pel que fa a les realitzacions en marqueteria, val la pena recordar la consideració amb què s'ha tingut l'aportació de Lluçia Navarro a la capital del Garraf:

El seu projecte més important en marqueteria que s'ha localitzat fins al moment és el de l'església arxiprestal de Sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú, tant per la seva quantitat i cura en els detalls, com per haver estat realitzades les marqueteries amb productes de

gran qualitat i una tècnica excel·lent per part del taller Sagarra. Fins ara no s'ha trobat cap més església decorada per Navarro Rodón on la marqueteria adquirís tanta preeminència.⁸⁸

Abans que a Vilanova, Lluçia Navarro havia fet marqueteria per a la decoració d'un espai sagrat a Barcelona. Es tracta de la realització dels ambons de la capella de la llar de matrimonis ancians de la qual, més amunt, hem fet memòria. L'abast del treball en fusta, evidentment, era menor. Va haver de realitzar els retrats dels quatre evangelistes. Per a Vilanova, els setials del presbiteri requereixen més personatges. Els que haurà de mostrar l'artista són els sants catalans següents: Ramon de Penafort, Maria de Cervelló, Oleguer, Joaquina Vedruna, Pere Nolasc, Cugat, Pacià, Eulàlia, Sever i Josep Oriol. També hi ha marqueteria al sagrari; tamboret de l'escolà, bancs, confessionaris, trones. A les capelles laterals: la inscripció INRI i instruments de la passió, a la dedicada a l'enterrament; la representació de la paràbola de les deu verges, en la primera capella del costat de l'epístola.



Imatges fetes en marqueteria de sants catalans que es troben als setials del presbiteri de l'església parroquial de Sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú

Les fustes emprades al conjunt dels seients cerimonials les identificà Fernando Sagarra, responsable del taller J. Sagarra amb què treballà Lluçia Navarro. Hi són presents la caoba, banús, boix, sicòmor blanc, sicòmor picat, olivera, macoré, freixe, freixe ondulat, penera, mahagua, arrel de noguera, argent i nacre.⁸⁹

4.4. L'oposició crítica a la realització vilanovina

La crítica popular afectava per igual el grup de l'absis i el del tambor: "El público, solapadamente, dice que los santos de la bóveda tienen una forma horrible, que la Santísima Trinidad es pésima, que los peces no se agarran por la cola, que el novio de Canaán no llevaba corbata, etc. etc."⁹⁰

Pel que fa a les escenes dels miracles de Crist, s'esgrimeix la defensa següent:

Es cierto que los pescadores no agarran los peces por la cola; pero un pez cogido por las

agallas quedaría oculto por las manos y no lo percibiría bien un profano, y menos a tanta distancia. Es cierto también que los panes no son como los de la época y que las gentes no se sentaban sobre mantas ni se cubrían la cabeza con sombreros de paja. Pero creo que de lo que se trata es de que se vea, lo más claramente posible, la multiplicación de los panes, y esto se logra. Y no se lograría si se hubieran pintado los panes ázimos, y las gentes con la indumentaria de la época, en que Cristo no sería más que un hombre como los otros. Veríamos una multitud y nada más. Y nadie se daría cuenta de que se representan las bodas de Canaán si el pintor se ciñera a las costumbres de aquella época. Parece extraño que los que no admiten estas imágenes, que tienen más de símbolo que de realidad, porque no se acomodan a la realidad de la época de Cristo —es muy discutible que sea ésta la razón por la que no se admiten— admitan perfectamente las de la época romántica menos auténticas que las actuales. Y si bien las imágenes no son de la época de Cristo, ¿no es Cristo de todos los tiempos?⁹¹

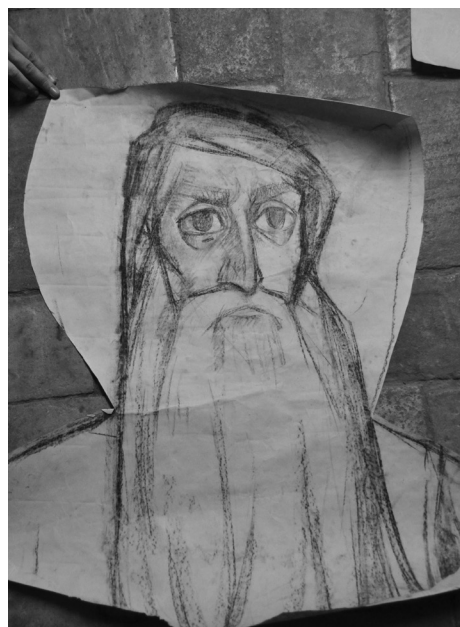
4.5. El tresor de l'arxiu parroquial

Esperonats per la polèmica aixecada al voltant de les primeres pintures de Lluçia Navarro a Vilanova, havíem de treure el màxim d'informació possible sobre el procés de la seva creació. El rector de la parròquia, mossèn Pere Milà, ens facilità el contacte amb la persona que més bé coneix l'arxiu de la seva església i, en conseqüència, vam prendre contacte amb Francesca Roig Galceran. Amb ella vam fer una visita al temple, primer; després vam emprendre la recerca en el fons documental parroquial. De l'arxiu ja n'havíem tingut notícia i, de fet, en aquest treball hem citat algun dels seus documents atenent al fet que ens

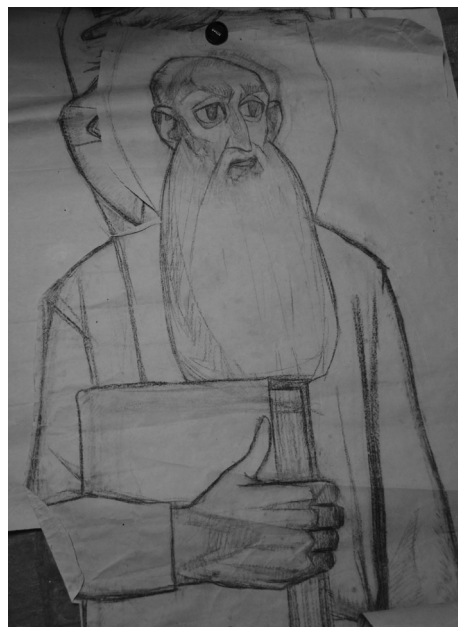
donaven pistes de la gènesi de les pintures. La sorpresa, en buidar algun dels armaris del mateix espai que ocupa l'arxiu, va ser



Figura neotestamentària de Joan Baptista (fragment).



Els dibuixos conservats que retraten personatges de l'Antic Testament corresponen a Abraham (esquerra) i a Isaïes (dreta).



l'aparició d'un material del qual parlarem, a continuació. En el fons documental s'havien conservat alguns dels cartrons emprats per a l'execució dels frescos. L'excel·lència de la troballa és notable i, a més, l'estat de conservació d'aquests dibuixos originals de Lluçia Navarro és òptima. Restava trobar, a banda d'aquest article, més recursos per difondre el coneixement d'aquest fons.

Per posar en valor, inicialment, el que s'ha trobat, assenyalarem que es tracta d'un conjunt de catorze cartrons. Tres d'aquestes realitzacions corresponen a personatges de la cúpula de Sant Antoni de Vilanova; concretament, a Abraham, Isaïes i Joan Baptista. No s'han conservat, en el fons parroquial si més no, la totalitat dels originals corresponents a les figures d'ambdós testaments i sants.

Onze dibuixos corresponen a seccions en què es parcel·la l'obra que representa les Noces de Canaan, a l'absis de la mateixa església. Atenent a la manera en què s'han retallat alguns dels originals d'aquest segon bloc, més quantios, es pot endevinar en bona mesura l'organització seguida pel mestre pintor per a les seves sessions de treball damunt les bastides. De fet, tenim una quantitat considerable del "trencaclosques".

S'identifiquen, en tres fragments diferents, els assistents de la taula presidencial del convit. S'hi troben els nuvis, esquarterada ella. També hi ha part dels primigenis servents a qui Jesús ordenà omplir les tines.



La taula presidencial del convit nupcial amb alguns dels assistents.



Són observables, cadascuna en seccions separades, les emblemàtiques figures del Mestre i la seva mare...

Al marge d'identificar els protagonistes, és interessant veure com les tisores han delimitat, sobre la gran composició global, la manera com s'aniria traspasant ordenadament a la paret el dibuix, que, mitjançant l'estergit, es marcaria en la secció fresca preparada ad hoc per esdevenir després la pintura definitiva.

De la manera que hem apuntat, així, podem precisar que qui vessa l'aigua, que després seria convertida en vi, va ser pintat en



jornades diferents. En una es representaria la seva cara, i en una altra de diferent faria que aparegués el seu cos abraçat a la gerra que buida.

Es constata, d'altra banda, una gran fidelitat de la realització definitiva als esbossos preliminars. Només és clara una excepció: la figura d'un dels apòstols assistents a la celebració de les núpcies, el que ocupa la part més extrema al capdamunt esquerre de la composició, que ha perdut el nimbe que, en principi, tenia reservat.

El caràcter excepcional del conjunt de dibuixos, a banda dels valors intrínsecs que



tenen, ve del fet que, com a norma, Lluçà Navarro no tenia per costum conservar aquesta mena de realitzacions. Que se n'hagi conservat a Vilanova una nodrida col·lecció esdevé un cas únic.⁹²

Res no s'ha trobat dels dibuixos de l'altre gran tema evangèlic de l'absis, ni tampoc del retrat trinitari.

4.6. Els trets de Lluçà Navarro als dibuixos de Vilanova

En els dibuixos al carbonet que ens ha regalat l'interès d'algú a preservar-los, entre altres testimonis arxivístics de la parròquia

de Sant Antoni Abat, apareixen un seguit de trets característics, no només de les pintures vilanovines, sinó del conjunt de la producció de Navarro.

Detectem, en la fesomia dels retrats, que l'eficàcia expressiva del nostre pintor es fonamenta en el protagonisme del dibuix. La delimitació, amb contorns definits dels personatges i de cadascun dels detalls que els configuren, ens evidencia el domini de la guia marc de tota la realització abans d'adquirir-ne el color. La seguretat del traç, perceptible a l'extrem en els originals examinats, és allò que conferirà la definitiva força a l'obra.

El conjunt de figures humanes vistes se sotmet a un canó propi i personal de l'artista que ens ocupa. Mans i peus són volgudament engrandits, així com també els ulls. Aquestes constants fan que, com pocs, Navarro pugui ser considerat un hereu directe de les grans realitzacions artístiques de la pintura sacra de temps precedents: de la totalitat de l'art cristià fins al segle XII, des de les petites icones i els cicles iconogràfics de la llunyana Síria, passant per la Capadòcia i Armènia, l'Egipte copte, Grècia, el món bizantí romanès, ucraïnès, rus, els grans mosaics italians —des del nord a Venècia i Ravenna fins al profund sud de Monreale, Palerm, Cefalú—, fins a arribar als cicles iconogràfics del romànic europeu occidental de Catalunya, Castella o França.

El tractament del conjunt compositiu mena l'obra cap a la simplificació formal on són preferides les visions planes, amb molt poca referència de profunditat. Les parets que pinta Lluçia Navarro no desdibuixen la realitat de l'arquitectura, sinó que en fan una aliança que l'enalteixi. Així l'artista col·loca la seva pintura i, a Vilanova, com en més de trenta ciutats catalanes, ofereix un testimoni de la presència contundent de l'obra de gran format. L'excel·lència d'aquesta obra nostra del Garraf, potser, és poder resseguir com ha deixat constància de la seva gènesi conceptual i formal.

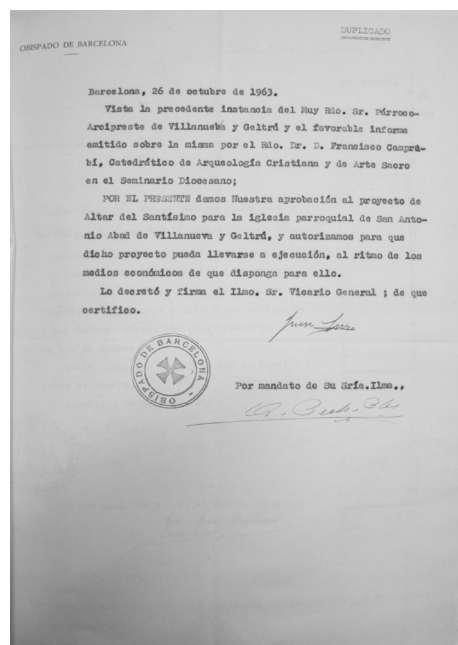
4.7. Una obra amb continuïtat

Malgrat la recança amb què la primera intervenció de Lluçia Navarro despertà a Vilanova, el fet és que l'autor fou requerit per intervenir novament en el mateix temple. Hem vist com l'acceptació de les pintures de Lluçia Navarro a Vilanova no va ser unànime, ans al contrari, inicialment havien suscitat controvèrsia. La polèmica potser es va esvaïr. El rebuig d'alguns està clar que no quedaria enquistat. De fet, al mateix autor se li fa un nou encàrrec per al temple. Al cap i a la fi, això denota l'admiració que s'imposaria finalment i que alguns, des de l'inici, ja manifestaven.

Una nova capella per al Santíssim serviria per mostrar la vitalitat de la parròquia quan aquesta celebrà el sisè centenari. Lluçia Navarro hi treballarà, el 1963, col·laborant novament amb l'aparellador Jordi Cantó:

Se ha concebido el altar, situado elevado para que sea bien visible por todos los fieles, altar que será un bloque de piedra natural de color negro, encima del cual se colocará un sagrario grande de líneas austeras. Al altar se subirá por unas gradas de piedra. Detrás del mismo habrá una gran pintura mural de toda la anchura de la Capilla, que representará la Santa Cena, en recuerdo de la institución de la Eucaristía; la ejecución de esta pintura se ha encomendado a Luciano Navarro Rodón, el mismo artista que realizó los dos grandes paneles del Altar Mayor.⁹³

D'aquestes tasques queda constància documental, conservada a l'Arxiu Parroquial. Hi trobem l'autorització rebuda de part de l'autoritat eclesiàstica.



Decoració, realitzada el 1963, de la Capella del Santíssim, del vilanoví temple parroquial de Sant Antoni Abat.

La figura de mossèn Francesc Camprubí faria l'informe que deixa via lliure per a la realització de la proposta. En conseqüència, la intervenció artística sol·licitada per l'arxipreste queda validada. L'encàrrec, pel que fa a la pintura, es durà a terme utilitzant la tècnica del fresc.⁹⁴ Com a fet curiós, cal remarcar que la taula del darrer sopar no es troba pintada. Les figures dels apòstols i Jesús, d'aquesta manera, representa que podrien utilitzar el propi altar de l'espai com a moble per al seu particular àpat pasqual.

La solució emprada en l'obra per incorporar el fresc a la paret és original. La forma que adopta la superfície pictòrica s'adapta a la

geometria marcada per la presència d'una paret coberta amb ceràmica i l'aprofita per posicionar-se de manera esglaonada. La mateixa solució podem trobar en un treball dut a terme l'any següent a la realització vilanovina. Es tracta també d'una intervenció en una capella del Santíssim; aquest cop, en una església de Barcelona, Santa Maria de Sants. Malgrat que el tema passa a ser el dels Deixebles d'Emmaús, fins i tot la presència del vi, que no era necessària, s'insinua de la mateixa manera que en l'obra de Vilanova: amb la gerra que el deu contenir.

Al temple barceloní, en altres capelles laterals, Lluçia Navarro completa el



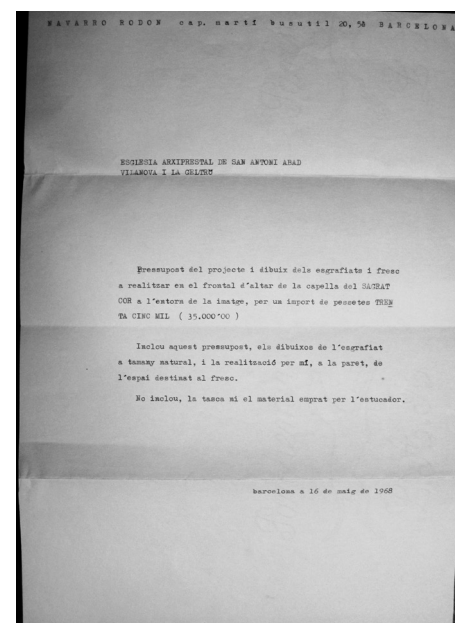
Decoració, realitzada el 1964, de la Capella del Santíssim, de la barcelonina església parroquial de Santa Maria, del barri de Sants.

llegat que hi deixa emprant l'esgrafiata per emmarcar algunes talles. Remarquem aquest fet ja que, justament, amb la mateixa tècnica veurem que treballarà també a Sant Antoni de Vilanova. L'ocasió ve donada, el 1968, per l'arranjament de la capella del Sagrat Cor de Jesús que impulsa la Confraria de l'Apostolat de l'Oració. Quan s'emprèn la tasca, cal estar atent a la noble simplicitat que demanaven les resolucions artístiques del Concili Vaticà II per als espais considerats secundaris de dintre un temple, com era el cas de les capelles laterals amb els seus altars. La nova creació, concebuda per Jordi Cantó comptant amb la concurrència de Lluçia Navarro, la descriu l'arxipreste al detall:

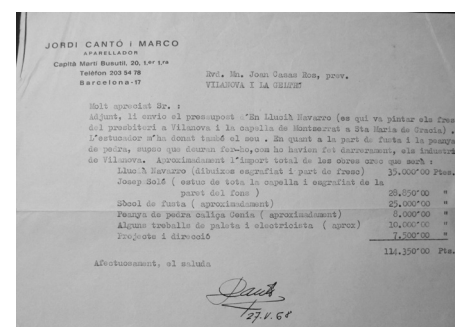
La pared del fondo, esgrafiada, quiere reproducir la alegoría de Jesús, Buen Pastor, quien, como el mejor de los amantes, da la vida por sus ovejas y el Ángel de la parte superior nos presenta un pan y un racimo de uvas, como símbolo de la Eucaristía, en la que encontramos el mismo Amor.⁹⁵

Novament l'Arxiu Parroquial ens il·lustra sobre la qüestió econòmica que calgué resoldre per tenir la capella agençada. Es conserva el pressupost proposat per Lluçia Navarro. Demanava trenta-cinc mil pessetes pel treball de dibuix previ i realització de l'esgrafiata; en el preu s'inclou el treball al fresc que també havia d'anar a la paret. El

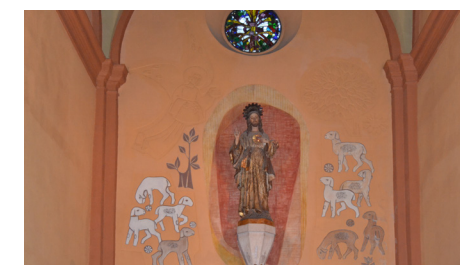
dia que signa el pintor aquest preu és el 16 de maig de 1968.



D'altra banda, s'ha conservat també el document amb una estimació més extensa del cost global d'aquelles obres. Jordi Cantó és qui faria arribar la notícia de la despesa que caldria fer. La data d'aquest altre paper correspon al dia 27 de maig de 1968.



Amb la precisió documental i anàlisi del resultat, no podem sinó reconèixer la fecunditat creativa de Lluçia Navarro. Va quedar palès el seu domini de diverses tècniques. En l'actualitat, però, cal esforçar-se per apreciar l'esgrafiata de què tot just hem parlat. Una capa de pintura a sobre gairebé ens priva de distingir el dibuix original de l'ésser alat i de l'arbre de la vida que li fa de contrapunt compositiu. Sí que han quedat ben visibles, però, els anyells que ens remetien, com s'ha llegit en la cita de més amunt, a la figura de Crist com a Bon Pastor.



Esgrafiata de la capella del Sagrat Cor de Jesús de l'església parroquial de Sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú

5. Conclusió

Hem arribat, gràcies a la lectura de les cites, a saber quina mena de retrets calgué que Navarro suportés per part dels detractors de les novetats pictòriques. Específicament s'han fet evidents les que sorgiren a Vilanova després de només haver pogut intuir les originades a la barcelonina església de Betlem.

El fet és que la novetat de l'estil i tractament temàtic de la iconografia religiosa en la meitat del segle XX va topar amb els partidaris de l'immobilisme de les representacions.

Un home com mossèn Francesc Camprubí i Alemany va tenir el mèrit de defensar que els artistes plàstics, com és el cas de l'autor que treballa a Sant Antoni Abat, tinguessin un camp obert per a la creativitat.

A l'absis de l'església citada, avui en dia, ens podem acostar per tal de veure el que aquella confiança permeté realitzar.

Creiem que paga la pena haver-nos fixat en aquesta petjada artística; és la corresponent a

la seva època, amb la seguretat del moment, sense el refugi del passat al qual, perquè en tenia defensors, calgué enfrontar-se. Ara bé, la millor argumentació a favor de l'execució desenvolupada seria la d'una qualitat tècnica i domini del dibuix, aparellada a la de la temàtica desenvolupada, com a base que sustenta la pintura. I d'aquest traç, ferm, segur i personal del nostre autor, a l'arxiu visitat s'ha tret a la llum un exemple excepcional.

El conjunt de cartrons descoberts són esplèndids per si mateixos, atesa la qualitat evident, però també tremendament reveladors de l'ofici atresorat pel pintor del qual, en part, hem pogut endevinar l'estratègia per pintar, en el nostre cas concret, a la capital de la comarca del Garraf.

Una prova fefaent de la nostra òptima valoració de la primera empremta de Lluçia Navarro a la comarca és el fet que, per a dues ocasions més, fos requerit per deixar noves petges en el temple que havia ornat no sense alguna reticència inicial.

NOTES

- 1 La primera "Exposición de antes de curso" que promogué el grup citat es va celebrar amb anterioritat al curs 1945-1946. Va ser guanyador del concurs de pintura Lluçia Navarro i del concurs d'escultura Tomàs Bel. Veg.: Bernat PUIGDOLLERS. "Els Betepocs, una agrupació pictòrica pionera a Catalunya". *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XXVII (2013), p.121-138. Notícia a p. 126.
- 2 "Reunido el Jurado designado para fallar el Concurso de Pintura y Escultura 'San Jorge', que anualmente convoca la Diputación Provincial, ha emitido el siguiente fallo:
Pintura.- Primer premio, el cuadro titulado 'Escena doméstica', presentado por don José García Morales. Segundo premio, a la obra titulada 'Interior' de la que es autor don Francisco Serra.
Han obtenido también votos para estos premios las obras 'Plaza de San Jaime', de don Emilio Brech Roger; 'Oasis', de don Alejandro Siches; 'Composición', de don Luciano Navarro Rodón, e 'Interior', de don Manuel Sorroca". Cita a: "La Festividad de San Jorge", *La Vanguardia Española* (22 d'abril de 1951) p. 18.
- 3 "Con la aportación de figura se ha formado una sola sala cuyo conjunto inspira verdadero optimismo con respecto al cultivo de esta difícil temática por parte de nuestros pintores al agua. Indudablemente, el que mejor resuelve sus problemas, con su espíritu de modernidad y una personalidad robusta y bien cimentada, es Luciano Navarro Rodón, a quien, a nuestro parecer, con toda justicia, ha sido adjudicada este año la Medalla 'Manuel Risques Trilla' [...] para premiar, en ocasión de cada exposición del a entidad, al mejor intérprete de figura entre los socios de la misma". (Juan CORTÉS. "Arte y artistas. La 50ª Exposición de la 'Agrupación de acuarelistas de Cataluña', en la Virreina". *La Vanguardia Española* (10 de febrer de 1956), p.14).
- 4 "Per ingressar com a acadèmic numerari cal primer que res ser presentat per tres acadèmics numeraris. Tot seguit tenen lloc tres lectures —de periodicitat mensual—. A continuació cal presentar un informe sobre el possible acadèmic, elaborat per la Secció de l'Acadèmia a la qual opta. Després té lloc la votació prèvia i finalment, la votació definitiva, en la qual han de votar la majoria absoluta dels acadèmics, i el candidat només pot guanyar per majoria absoluta dels votants." http://www.racba.org/ca/reial_academcs.php [consulta: 5/08/2014].
- 5 "Navarro i Rodón, Lluçia (1924-2007). Elegit acadèmic corresponent per Premià de Mar (Barcelona) el 24 d'octubre de 2000." <http://www.racba.org/ca/mostrarcvcurriculum.php?id=445> [consulta: 5-08-2014]
- 6 "Fundació Jaume I. Memòria de l'any 1992". A: *Nadala 1992*. Any XXVI (1992), p.10.
- 7 Tan important és la seva producció en la població de la Conca de Barberà que "L'Ajuntament de l'Espluga de Francolí s'ha proposat catalogar i preservar l'obra pictòrica de Lluçia Navarro amb la declaració de bé cultural d'interès local (BCIL). També vol crear una ruta de l'art mural de l'artista present en diversos edificis espluguins impulsats per Lluís Carulla". C. G. "L'art de Lluçia Navarro a l'Espluga", *El Punt. Camp de Tàrragona i Terres de l'Ebre*. 3 de gener de 2010, p. 32.
- 8 *Paret, Tela i Paper. L'art de Lluçia Navarro*. L'Espluga de Francolí: Museu de la Vida Rural i Fundació Jaume I, 1995; *Paret, tela i paper. L'art de Lluçia Navarro*. L'Espluga de Francolí: Fundació Lluís Carulla, 2004.
- 9 Lluïsa SALA I TUBERT. "Lluçia Navarro. La pluralitat de l'expressió artística". *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XVII (2003), p. 57-82.
- 10 *Ibid.* Cita a la p. 57.
- 11 *Loc. cit.*
- 12 *Ibid.* Cita a la p. 62.
- 13 *Ibid.* Cita a la p. 66.

- 14 Ibid. Cita a la p. 67.
- 15 Ibid. Cita a la p. 68.
- 16 Ibid. Cita a la p. 79.
- 17 Josep A. MARTÍN. *El teatre de titelles a Catalunya: aproximació i diccionari històric*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 140.
- 18 Pilar SOLER GARCÍA. *La marqueteria artística: El taller J. Sagarra. Barcelona (1940-1965)*. Barcelona: tesi doctoral Universitat de Barcelona. Departament de Història de l'Art, 2012.
- 19 Ibid. p. 316.
- 20 Albert DANES. "Edificio en la plaza de Fernando Lesseps. Barcelona". Revista *Informes de la construcción*. Vol. XXVII, núm. 267 (1975), p. 47-48. Cita a la p. 47.
- 21 "Vitraller". *Butlletí del Consorci de Comerç, Artesania i Moda de Catalunya*. núm. 20 (2010), p. 39.
- 22 Lluçia NAVARRO. "L'estètica a *Cavall Fort*". A: Josep TREMOLEDA et al. *Cavall Fort, una experiència concreta*. Barcelona: Nova Terra, 1967.
- 23 Mercè CANELA. "En record de Lluçia Navarro". *Cavall Fort*. 3 (novembre de 2007). <http://www.cavallfort.cat/cavallfort/ca/qui-som/sala-premsa/noticia.html?id=1108> [consulta 26 agost 2014].
- 24 Josep M. GARRUT. "Recordança del professor Lluçia Navarro Rodon". *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XXII (2008), p. 189 i seg.
- 25 Francesc NAVARRO. "Lluçia Navarro i Rodón". A: Teresa CAMPOY (coord.). *Lluçia Navarro. Obra mural*. Premià de Mar: Associació d'Artistes Plàstics de Premià de Mar, Fundació Lluís Carulla, 2007, p. 13.
- 26 Es refereix a l'exposició de l'any 1995.
- 27 Montserrat CASTILLO. "Lluçia Navarro, el mestre". *Faristol. Revista del llibre infantil i juvenil*. núm 70 (juny de 2011), p. 16-18. Cita a la p. 18.
- 28 Javier CLEMENTE HERNÁNDEZ. *L'obra de gran format de Lluçia Navarro*. Barcelona: GREHIC, 2019.
- 29 Bernat PUIGDOLLERS, art. cit. p. 128.
- 30 Lluïsa SALA I TUBERT, *op. cit.* Cita a la p. 64.
- 31 "NAVARRO RODÓN ES TAMBIÉN PROFESOR en la Escuela de Artes y Oficios y además en el Seminario Menor de Barcelona". Francisco J. PUIG ROVIRA, "Navarro Rodón. Sobre las pinturas de nuestro altar mayor y el arte religioso actual". *Diario de Villanueva i la Geltrú*. II Época. núm. 703 (24 d'octubre de 1959), p. 1 i 8. Cita a la p. 8.
- 32 És l'any 1959 quan mossèn Francesc Nicolau i Pous finalitza els estudis a la Facultat de Ciències, a la secció de matemàtiques, i explica: "I aquí començà el meu nou contacte amb la Conreria, tot just rebut el títol ja em posaren de titular a l'assignatura de Matemàtiques. El Seminari menor havia canviat força d'ençà de quan jo hi havia estudiat: ara era col·legi reconegut, s'hi havien adaptat els cursos oficials del Batxillerat Elemental i per això hi calien professors llicenciats. I ja em teniu a mi pujant un cop per setmana a fer classe de 'mates' a 3r i 4t amb el professor de Dibuix, Lluçia Navarro, que em duia en el seu cotxe (era un sis-cents B-214674, encara recordo la matrícula perquè era múltiple de 37 i de 3 o sigui de 111)." Revista *La Nostra Veu*. Núm. 5 (abril de 1990). *Apud*: http://www.seminariconreria.org/conreria_memoranda_nostraveu_02.htm [consulta: 29-06-2015].
- 33 http://www.seminariconreria.org/conreria_memoranda_professors.htm [consulta: 29-06-2015].

- 34 "Un fet interessant de la vida del Seminari Menor de la Conreria és que en diverses èpoques els alumnes, especialment els dels cursos superiors, van editar unes revistes o butlletins de circulació interna. De forma casual i quasi miraculosa ens han arribat alguns exemplars." <http://seminariconreria.blogspot.com.es/search?updated-max=2015-01-25T14:22:00%2B01:00&max-results=7> [consulta: 29-06-2015].
- 35 <http://seminariconreria.blogspot.com.es/search?updated-max=2015-01-25T14:22:00%2B01:00&max-results=7> [consulta: 29-06-2015].
- 36 "Cavall Fort, en catalán, fue un modelo de publicación infantil de inspiración religiosa". Antonio LARA. "Los tebeos del franquismo" (apartat: "Entre la religiosidad y la ideología"). A: Viviane ALARY (ed.). *Historietas, Cómic, y Tebeos españoles*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2002. s/p.
- 37 Ignasi FARRERES JORDANA. *Primícies bíbliques o història de la salvació*. Barcelona: Ed. Casals, 1981 (160 p. ISBN: 84-218-0386-7).
- 38 Ignasi FARRERES JORDANA. *Guia didàctica del llibre Història de la salvació*. Barcelona: Ed. Casals, 1985 (216 p. ISBN: 978-84-218-0516-9).
- 39 Ignasi FARRERES JORDANA. *Historia de la Salvación 1*. Barcelona: Ed. Casals, 1983 (136 p. ISBN 84-218-0515-0).
- 40 Ignasi FARRERES JORDANA. *Primicias bíblicas o Historia de la Salvación 2*. Barcelona: Ed. Casals, 1985 (169 p. ISBN: 84-218-0667-X).
- 41 Ho prova el fet que es fan diverses reedicions de l'obra. També és significativa l'edició de material complementari com ara: Ignasi FARRERES JORDANA. *Treballs sobre la història de la Salvació*. Barcelona: Ed. Casals, 1982 (48 p. ISBN 84-218-0430-8); Ignasi FARRERES JORDANA. *Treballs sobre la història de la Salvació 1. Antic Testament*. Barcelona: Ed. Casals, 1984 (2a ed.) (54 p. ISBN: 84-218-0451-0); Ignasi FARRERES JORDANA. *Treballs sobre la història de la Salvació [Nou Testament]*. Barcelona: Ed. Casals, 1985 (2a ed.) (48 p. ISBN: 84-218-0430-8).
- 42 "L'ofici espiritual de l'art" (Discurs inaugural del I Congrés d'Art Cristià de Catalunya). A: Josep TORRAS I BAGES. *Obres completes de Torras i Bages*. Vol. II, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, p. 403.
- 43 "Alumno de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge y del Instituto Pontificio de Arqueología Sagrada, realizó su tesis doctoral sobre 'El monumento paleocristiano de Centelles'. Profesor de Arqueología, Bellas Artes y Liturgia en el Seminario Conciliar de Barcelona, ha pronunciado numerosas conferencias en los centros culturales y artísticos de máximo relieve en Cataluña, Secretario de la Comisión de Arte del Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona y Secretario General del Congreso Litúrgico Diocesano." Francisco CAMPRUBÍ ALEMANY. *Mensaje del Arte Sacro*. Barcelona: Juan Flors editor, 1957. Colección Remanso Sección V, 7.
- 44 Francisco CAMPRUBÍ ALEMANY. *Mensaje del Arte Sagrado*. Barcelona: Juan Flors editor, 1957. (Colección Remanso), p. 200.
- 45 Ibid. pp.203-204.
- 46 Luis MONREAL Y TEJADA. "Carta". *Noticiero Universal* (10 de setembre de 1954). *Apud*: Francisco CAMPRUBÍ ALEMANY. *Parroquia de Nuestra Señora de Belén: Capillas del Santísimo, de la Inmaculada, del Santo Cristo más Baptisterio*. Barcelona: [Tobella], 1954. [p.40 i seg.].
- 47 Hem de recordar que, en una publicació de l'any 1957, encara es parlà d'una obra "inconclusa" per referir-se a aquesta capella. Francisco CAMPRUBÍ ALEMANY. *Mensaje del Arte Sacro*. Barcelona: Juan Flors editor, 1957 (Colección Remanso), p.141. Tot i així les coses, sí que podem precisar el que hi havia l'any 1954: "En la bóveda, sin terminar, hay unos ángeles que adoran a Dios Padre en el cielo y completan la glorificación de

- Dios Hijo en el Jordán.” Francisco CAMPRUBÍ ALEMANY. *Parroquia de Nuestra Señora de Belén: Capillas del Santísimo, de la Inmaculada, del Santo Cristo más Baptisterio*. Barcelona: [Tobella], 1954 [p. 35].
- 48 Ibid. [p. 4].
- 49 Ibid. [p. 6]. El fragment citat pertany al capítol “El problema de la reconstrucción de la iglesia de Belén”.
- 50 El fragment que conté les cites està redactat pel sacerdot encarregat de la direcció de l’obra. Francisco CAMPRUBÍ ALEMANY, *op. cit.* [p. 38].
- 51 Ibid. [p. 42].
- 52 Ibid. [p. 43].
- 53 Ibid. [p. 40].
- 54 *Loc. cit.*
- 55 *Loc. cit.*
- 56 Ibid. [p. 44].
- 57 Ibid. [p. 45].
- 58 Ibid. [p. 46].
- 59 Joaquim CALDERER. “Llucià Navarro Rodón”. *Taüll*. Núm. 22 (desembre 2007 - gener 2008), p. 18-21. Referència i cita a la p. 21.
- 60 Javier CLEMENTE HERNÁNDEZ. “Oficis i devocions en l’art de Llucià Navarro”. *Urtx. Revista d’Humanitats de l’Urgell*. Núm. 25 (2011), p. 73-80. Cita a la p. 77.
- 61 Javier CLEMENTE HERNÁNDEZ. “Plàstica en l’àmbit celebratiu catòlic. La segona meitat del segle XX al Baix Llobregat”. *Materials del Baix Llobregat*, núm. 14 (2008), p. 45-52. Cita a la p. 48.
- 62 Es consignen, respectivament, com Navarro-Rodón i Tomas Bel.
- 63 Algú recordarà una anècdota relativa a l’acceptació d’aquesta imatge. “[...] pusieron en el altar una imagen de la Virgen, de piedra, de líneas muy actuales. Al buen párroco le pareció que la imagen sería un escándalo para el pueblo sencillo acostumbrado a una de estas imágenes de ‘pasta’ hechas en serie. Convinieron en hacer una experiencia. Dejarían durante tres meses la nueva imagen en el altar y que el pueblo opinara. La opinión general fue que la nueva imagen les imponía más devoción que la antigua de ‘pasta’. Y se dejó.” Francisco J. PUIG ROVIRA. “Navarro Rodón. Sobre las pinturas de nuestro altar mayor y el arte religioso actual.” *Diario de Villanueva i la Geltrú*. II Época, núm. 703 (24 d’octubre de 1959), p. 1 i 8. Cita a la p. 1 i 8.
- 64 “Monjas carmelitas en el mundo. Monasterio del Amor Divino”. *CITOC Centrum Informationis Totius Ordinis Carmelitarum*. núm 6, Edición espanyola (novembre-desembre de 2000). www.ocarm.org/citoc.news/00-06esp.htm [consulta: 27-03-2008, a través de www.archive.org en recuperació del 28 juliol 2014]
- 65 Joaquim CALDERER. Art. cit. Cita a la p. 19.
- 66 MYLOS. “Con Navarro Rodón”. *Destino*. Año XXII. núm 1091 (5 de juliol de 1958), p. 39.
- 67 Josep ARASA I FERRER. *Diari Gran del Sobiranisme* (divendres, 28 de febrer de 2014). <http://diarigran.cat/2014/02/llucia-navarro-i-rodon/> [consulta: 21-04-2014].
- 68 D’aquest personatge cal recordar la seva vocació de servei a l’artista. Ho descobrim en llegir, al pròleg de la seva

obra de referència: “Las repetidas consultas que los artistas nos vienen formulando en frecuentes ocasiones sobre temas de iconografía religiosa, delatan la carencia, entre nosotros, de un manual que sirva de asesoramiento. Eeta es la razón por la cual hemos llevado a cabo pacientemente esta discreta ICONOGRAFÍA DE LOS SANTOS, ni demasiado prolija, ni excesivamente esquemática. Tan sólo una síntesis de la tradición hagiográfica que nos ha legado el arte cristiano en España. A ellos, pues, en primer lugar, al artista, al artesano, al párroco, ofrecemos este manual, no con la pretensión de dar normas, sino simplemente para ponerles en contacto con la tradición tantas veces invocada por la Iglesia en sus normas sobre arte sagrado”. Juan FERRANDO ROIG. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Eds. Omega, 1950, p. 7.

- 69 Carpeta de documents sense catalogar. Arxiu Parroquial de Sant Antoni Abat, de Vilanova. *Apud*: Pilar SOLER GARCÍA. *La marquetería artística: El taller J. Sagarra. Barcelona (1940-1965)*. Barcelona: tesi doctoral Universitat de Barcelona. Departament d’Història de l’Art, 2012, p. 320.
- 70 Juan RIUS VILA. “Nuestra iglesia arciprestal en su nueva fase”. *Diario de Villanueva* (1 d’agost de 1959), p. 6 i seg. Cita a la p. 6.
- 71 *Loc. cit.*
- 72 *Loc. cit.*
- 73 *Loc. cit.*
- 74 *Loc. cit.*
- 75 Ibid. Cita a la p. 7.
- 76 Francisco J. PUIG ROVIRA. “Navarro Rodón. Sobre las pinturas de nuestro altar mayor y el arte religioso actual”. *Diario de Villanueva i la Geltrú*. II Época. 24 d’octubre de 1959. Núm. 703, p. 1 i 8. Cita a la p.1.
- 77 Les respostes de l’entrevista feta a Llucià Navarro semblen guiades per consignes que mossèn Camprubí dictava: “El artista debe respetar el contenido espiritual de la obra y adaptarse a quienes deben contemplarla, y el público debe esforzarse con buena voluntad en comprender su valor artístico”. CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Mensaje del Arte Sacro*. Barcelona: Juan Flors editor, 1957 (Colección Remanso), p. 259. En la intervenció llegida al text, i que Llucià Navarro feia de resposta, es parlà de l’adequació especial de la decoració per a un entorn de clausura; és significatiu haver vist una concreció semblant en l’obra de mossèn Camprubí, que comenta la decoració de Matisse per a una comunitat francesa, a Vence: “Las dimensiones de la capilla, hacían muy difícil disponer el Via Crucis en la forma acostumbrada; esta causa puede justificar el que Matisse escogiera un Via Crucis, concebido más bien como un camino espiritual. Si esto puede ser exageradamente atrevido para el pueblo en general, para el gran público, puede en cambio resultar normal a una comunidad de religiosas, a las que su mayor formación unos simples rasgos pueden sugerir una elevada emoción religiosa”. *Loc. cit.*
- 78 Francisco J. PUIG ROVIRA. Art. cit. Cita a la p. 8.
- 79 *Loc. cit.*
- 80 Ibid. Cita a la p. 1.
- 81 Ismael SÁNCHEZ. “Abraham con Isaac y otros personajes más del Antiguo Testamento”. *Revista Mar i Muntanya*. núm. 145 (agost de 2007), p. 2.
- 82 Juan RIUS VILA. Art. cit. Cita a la p. 7.
- 83 Francisco J. PUIG ROVIRA. Art. cit. Cita a la p. 8.
- 84 Juan RIUS VILA. Art. cit. Cita en p.7.

- 85 M. ROIG. “Santos Abdón y Senen, mártires, copatronos de la arciprestal”. *Diario de Villanueva* (1 d’agost de 1959) p.8. L’article informa que, tots els citats presidiran, l’any en curs (1959) i per primer cop l’ofici solemne de la Verge de les Neus, durant la Festa Major de Vilanova.
- 86 *Loc. cit.*: “Las imágenes de los santos copatronos, Abdón y Senen, miden 3’60 m. de altura”.
- 87 Juan RIUS VILA. Art. cit. Cita a la p. 7.
- 88 Pilar SOLER GARCÍA. *Op. cit.*, p. 318.
- 89 Veg. *ibíd.* p. 322 i seg.
- 90 Francisco J. PUIG ROVIRA, Art. cit. Cita a la p. 8.
- 91 *Loc. cit.*
- 92 Segons el testimoni del fill de l’autor, Francesc Navarro Pérez-Dolz, professor de pintura mural a l’Escola Llotja de Barcelona, obtingut en entrevista personal mantinguda amb ell el 25 de febrer de 2015 a la citada institució d’ensenyament.
- 93 CIVIS. “En el VI Centenario de la Parroquia de San Antonio Abad”. *Diario de Villanueva i la Geltrú* (27 d’abril de 1963), p. 9.
- 94 “Restauración que se efectuó de la capilla del Santísimo, el año 1963, decorada con el fresco mural pintado por Lluçia Navarro Rodón, el mismo artista autor de los dos paneles del altar mayor que había realizado anteriormente, en 1959, ambos en la regencia del reverendo José Pons Piñol.” Joan MORERA PIÑOL. “Aportación al DCC aniversario de la Carta Pobra. Otros centenarios destacados”. *Diario de Villanueva* (5 de setembre de 1974), p. 5.
- 95 Juan CASAS ROS. “El nuevo Altar del Sagrado Corazón de Jesús”. *Diario de Villanueva* (17 d’agost de 1968), p. 5.

BIBLIOGRAFIA

AINAUD DE LASARTE, Josep Maria . “Un artista i un país”. A: *Paret, Tela i Paper. L’art de Lluçia Navarro*. L’Espluga de Francolí: Museu de la Vida Rural i Fundació Jaume I, 1995.

CALDERER, Joaquim. “Lluçia Navarro Rodón”. *Taüll*, núm. 22 (2007), p.18-21.

CAMPOY, Teresa (coord.). *Lluçia Navarro. Obra mural*. Premià de Mar: Fundació Lluís Carulla, 2007.

CASTILLO, Montserrat. “Lluçia Navarro, el mestre”. *Faristol. Revista del llibre infantil i juvenil*. núm. 70 (juny 2011), p.16-18.

CLEMENTE HERNÁNDEZ, Javier . “Plàstica en l’àmbit celebratiu catòlic. La segona meitat del segle XX al Baix Llobregat”. *Materials del Baix Llobregat*, núm. 14 (2008), p. 45-52.

CLEMENTE HERNÁNDEZ, Javier . “Oficis i devocions en l’art de Lluçia Navarro”. *Urtx. Revista d’Humanitats de l’Urgell*. núm. 25 (2011), p.73-80.

CLEMENTE HERNÁNDEZ, Javier. “L’evangeli transparent de Lluçia Navarro”. A: *Capelles, ermites, esglésies. IX Trobada de Centres d’Estudis i d’Estudiosos d’Eramprunyà*. Barcelona: Associació d’Amics del Museu de Gavà, Centre d’Estudis de Gavà, 2017, p. 21-36.

CLEMENTE HERNÁNDEZ, Javier. *L’obra de gran format de Lluçia Navarro*. Barcelona: GREHIC, 2019.

GARRUT, Josep M. “Recordança del professor Lluçia Navarro Rodón”. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*. núm. XXII (2008), p. 189-190.

NAVARRO I RODÓN, Lluçia. “Pinzellades del pintar”. A: *Paret, Tela i Paper. L’art de Lluçia Navarro*. L’Espluga de Francolí: Museu de la Vida Rural i Fundació Jaume I, 1995.

SALA I TUIBERT, Lluïsa. “Lluçia Navarro. La pluralitat de l’expressió artística”. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XVII (2003), p. 57-82.

SOLER GARCÍA, Pilar. *La marqueteria artística: El taller J. Sagarra. Barcelona (1940-1965)*. Barcelona: Tesis doctoral Universitat de Barcelona. Departament de Història de l’Art, 2012.

VALLVERDÚ I AIXALÀ, Josep. “L’espai d’en Lluçia”. A: *Paret, Tela i Paper. L’art de Lluçia Navarro*. L’Espluga de Francolí: Museu de la Vida Rural i Fundació Jaume I, 1995.

WAERDEN, Bartel L. van der. *Science Awakening Vol.1*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, [1954] 1975.