

Lluçia Navarro. La pluralitat de l'expressió artística

Lluïsa Sala i Tubert

Historiadora de l'art

Només cal visitar l'estudi on treballa Lluçia Navarro per descobrir 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. Constant en la seva tasca, es dedica en cos i ànima als nous projectes -principalment pintures murals- que li encomanen tot conservant l'actitud de coherència que sempre ha mantingut amb la seva manera d'entendre i d'expressar l'art.

Si observem cada racó del taller, no ens és difícil d'endevinar la base creativa d'aquest home inquiet i sensible. Envolrades de pots de pintura encàustica, de llapis, d'una gran taula de dibuix, d'apunts al natural presos en tot tipus de suport, de peces escultòriques de bons amics també artistes, de fotografies, de llibres, d'un ordinador, de discos de música clàssica, etc., trobem la col·lecció de teles que componen tota la història pictòrica de Lluçia, els esbossos de gran format que penjats de la paret mostren la pintura mural en què està treballant, el gran vitrall -de disseny propi- que acompanya l'escala que puja al segon nivell de l'estança, la selecció d'excel·lents dibuixos que decoren els espais en blanc del mur i les múltiples il·lustracions que, guardades dins d'una gran calaixera, evidencien l'estret vincle de l'artista amb el món editorial. Tots ells són producte de la seva mà i del seu enginy artístic. Tots ells conformen l'univers, privat a vegades, compartit d'altres, de Lluçia Navarro.

La família, els mestres, els amics i les primeres experiències artístiques

Nascut l'any 1924, Lluçia fou el segon fill d'una família barcelonina. Va créixer en un entorn ple de referències artístiques, ja que el seu pare, Eusebi Navarro Roquejoffre, era aquarel·lista i un gran apassionat de la fotografia. Embolcallat per aquest ambient, l'any 1941 es matriculà al taller -anomenat així pel seu mateix propietari- de Nolasca Valls. Tot i que no compartí amb molt d'entusiasme els postulats clàssics del mestre, fou important el pas per aquest taller ja que alimentà la base de la seva formació artística i hi féu coneixença amb Jordi Mercadé, Raimon Estrems i Jordi Casassaies "Haus". Amb aquests dos últims inicià la pràctica del muntanyisme, una activitat que tindria molt a veure amb la seva futura trajectòria artística.

Als dinou anys -1943- ingressà a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi "Llotja", institució amb què quedaria vinculat tota la seva vida laboral. Lluís Muntané, Miquel Farré, Ernest Santasusagna -en Santa-, Francesc Pérez-Dolz, Francesc Labarta i Frederic Marès foren alguns dels mestres que incidiren d'una manera particular sobre la formació de l'artista. D'entre ells, Lluçia recorda l'especial atenció pedagògica de Muntané, Farré, Pérez-Dolz i Labarta.

De Muntané, en destaca, tot i la rigidesa i exigència de la seva personalitat, l'aptitud per fer aprendre *“a saber mirar l'endins de les coses”* i *“a saber veure, entendre, retenir, copsar i interpretar amb suficient intencionalitat els canvis d'actitud i posició dels models, alhora que ser capaços de plasmar en un simple traç la fugacitat d'aquest moviment”*.

Amb Miquel Farré, Llucià descobreix el mural: *“Amb ell vàrem aprendre a viure l'arquitectura i a fer-la nostra acoblant-nos a l'ànim del qui l'hagués de contemplar i viure, sense per això abdicar de cap de les seves ni de les nostres virtuts o coneixements, ans al contrari, mimant-hi curosament totes i cadascuna de les seves possibilitats, seguint sent el que, en essència, és, arquitectura.”* Pel que fa a Pérez-Dolz, i que defineix com pedagog polifacètic –ateses les seves vessants poètica, musical i pictòrica–, li reconeix el mèrit d'haver-li fet despertar el component de fantasia que cal que sigui present en la ment de l'artista. De les classes sobre teoria de l'art que impartia Pérez-Dolz, l'artista en parla en aquests termes: *“una teoria de teories, la seva de l'art, del tot empírica, que en molts de nosaltres promogué una irrealitat personal, en la qual ni somiàvem...”*. Finalment, Labarta: *“un tot terreny capaç d'engrescar-se alhora en la teoria i en la pràctica convertint-les en una única finalitat, un tot indestruïble que calia distingir i reconèixer, però fer-les créixer a la una fetes pintura, pensament i perceptibilitat...”*.

Pel que fa als companys d'estudi, a Llotja féu coneixença amb Tomàs Bel, Josep M. Garrut, Llorenç Alier, Joan Montcada, Jaume Escala, Albert Ferrer, Josep Lloveras, Manuel Ortega, Joan Rebled, Emili Colom, Josep M. Puig i Josep Llenas. Més tard també formarien part del seu entorn Rafael Bataller, Albert Sangrà, Joaquim Datzira, Jesús Ruiz-Manent, Rafael Rosés, Francesc Riera, Càndid Mateu i Ricard Sala. Tots ells pintors i escultors –excepte Ramon Bech, que era poeta–, crearen el grup dels Betepocs. Corrien els primers anys de la dècada dels quaranta i la colla, anomenada en una altra etapa de la seva existència Lucerna, es reunia regularment al Cafè de la Rambla, lluny de l'encotillada atmosfera acadèmica i academicista de l'Escola. Presidits per Josep M. Garrut, discutien sobre art, però també sobre política i d'altres temes d'actualitat. El grup organitzà mostres col·lectives –anomenades “Exposicions d'abans de curs”–, conferències i recitals poètics. Sovint els seus membres participaven en campaments artístics –sota el lema “La pintura que passa”– que plantaren arreu de Catalunya i a diversos indrets de l'Estat espanyol. En aquestes estades es feia treball de camp i sempre es clausuraven amb improvisades exposicions que eren acollides pel poble més proper. En les mostres s'exhibien i es posaven a la venda les obres realitzades durant l'acampada. Els diners recaptats servien per subvencionar la despesa que havia generat el campament i els seus participants.

L'any 1946, i per tal d'acomplir un dels períodes de milícies universitàries, Llucià va ser destinat a Andalusia, a la ciutat malaguenya de Ronda. Afavorit per la seva condició de carter del regiment, va tenir la possibilitat de continuar la pràctica artística gràcies al temps lliure que li permetia la seva ocupació. Va realitzar el retrat del capità del regiment a petició pròpia i diversos apunts dels paisatges que tenia més propers. També va trepitjar les terres del nord de l'Àfrica, concretament fou a Tetuan. El paisatge tòrrid que pogué admirar en aquesta curta incursió al continent africà l'impressionà de valent.

Acomplert el servei militar i dedicat plenament a la seva formació, el 1948 guanyà la beca Amigó-Cuyàs, un esdeveniment que féu possible el seu periple iniciàtic pel que fa a la seva trajectòria

artística. Viatjà primer per terres de Castella i després per l'illa d'Eivissa. També féu una breu estada a Madrid, on va descobrir les obres mestres del Museo del Prado i va realitzar una còpia d'"Els músics", de Van der Weyden, com a encàrrec de la beca. Aquesta època fou vital per completar la seva consolidació com a artista. L'experiència personal alhora que creativa li valgueren un important bagatge en la seva evolució tant humana com plàstica.

El 1952 es casà amb Pilar Pérez-Dolz, filla del seu mestre a Llotja i companya d'estudis. Junts viatjaren a Itàlia: Roma, Milà, Florència, Pisa, Siena i Venècia. Allà, Lluçia va estudiar les pintures al fresc dels mestres del Renaixement, i va observar de ben a prop els grans muralistes –Giotto, Fra Angelico, Ghirlandaio, Rafael i, especialment, Miquel Àngel–, alhora que aprofundí el coneixement de les interrelacions que cal establir entre els espais arquitectònics i la pintura mural. Cal tenir present que des d'aleshores ha viatjat sovint a Itàlia, exponent pictòrica de la tècnica del fresc.

L'artista i el seu enginy creatiu

Enamorat de la natura, no ens ha d'estranyar l'interès que Lluçia sempre ha demostrat pels paisatges que han anat passant per la seva vida. Dels tres mesos a Castella, l'artista n'evoca encara ara el sentit d'infinitesa que li produïa contemplar-ne els paratges i l'esforçat intent de plasmar-los sobre la tela o el paper. Però també l'interessaren les persones que habitaven aquest entorn hostil on la vida transcorria durament. L'obra d'aquesta primera etapa de viatge capta paisatges i personatges de Segòvia i d'Àvila –on instal·la el seu estudi en una de les portes de les muralles– i viatja pels pobles propers –Arenas de San Pedro i Cuevas del Valle–. Els seus mercats del bestiar, les expressions dels pagesos que hi vivien i la immensitat dels camps cultivats són recollits en imatges plenes de sentiment.

Els indrets en què vivia Lluçia eren freds i les condicions en què treballava força dures, però la pau i el silenci captaven tota l'atenció de l'home i de l'artista. Com a home afrontava per primer cop la solitud i l'escassetat que li suposaven uns recursos limitats, com a artista se li plantejava el repte d'expressar plàsticament un entorn que li era totalment desconegut alhora que li resultava apassionant. Ell mateix explica que *"era tanta la intensitat i el nervi amb què treballava, tanta la febre, que únicament el temps assolía de córrer-hi un xic més que no jo, fonent-se'm entre els dits com mantega a tocar del foc. Un viure alhora lent i esbojarrat, que se m'escolava dibuixant o pintant petits quadres, notes i apunts damunt d'unes fustes o retalls de teles que jo mateix em preparava refregant-les estona llarga amb all. Un viure feliç i alhora angoixat, una lluita contra el temps i un llenguatge pictòric del tot incipient, un nou exaltar que, com la santa d'Àvila, vaig viure sense viure en mi"*.

En aquest context, Lluçia descobrí per casualitat Zoilo, un pastor tocat pel geni que el va comocionar. Un home senzill que identificava els seus estris amb figuretes tallades a punta de ganivet, i fou concretament la imatge d'un brau gravat en una carbassa el que desvetllà l'atenció de l'artista. Una figura plena de força que encara avui podria rivalitzar amb les conegudíssimes i reco-

negudíssimes tauromàquies de Goya o de Picasso. L'episodi ha seguit ben viu en la seva memòria, i, en sentir-li explicar, li coneixem l'afectació, l'admiració que li produí i que li segueix produint,



Perfil d'una noia. Fragment del mural de les olives. Museu de la Vida Rural. L'Espluga de Francolí.

més de cinquanta anys després, aquella vivència. Gràcies a aquesta anècdota ens resulta fàcil d'endevinar el sentiment i la sensibilitat que es fa patent en Lluçia quan observa el seu entorn. Entendrem doncs el convenciment amb què l'artista defensa l'art com una experiència, mai com una idea: *"L'essència de l'art surt de l'ànima, no de l'intel·lecte."*

Més tard, a Eivissa, hi trobà la llum, el color i la transparència i, amb ells, descobrí noves possibilitats pictòriques. Lluny d'abandonar l'interès pel contrast del paisatge, també va seguir observant i reproduint la gent de la terra. Figures arrelades a una cultura pròpia i aferrades a la tradició apareixen en les teles de l'artista d'aquest moment. De nou l'home i el seu entorn. El paisatge fa l'home i l'home fa el paisatge. Per a l'artista, la percepció d'ambdós pot esdevenir la mateixa i en conseqüència en pot disposar una lectura plàstica comuna.

En conversar amb Lluçia entorn d'aquesta etapa formativa per Castella i Eivissa confessa: *"La vaig ben encertar, tant pel que fa als plans, horitzons,*

llunyanies i celatges castellans, com pels volums, blancs, llum, personatges i autenticitat d'una Eivissa, en tots els aspectes, incommensurable [...] Un enjòlit, la beca, o una iniciació, que per anys que visqui, mai més oblidaré."

En l'obra d'aquesta època s'hi fa ben present la solitud de l'home, però també la solitud del paisatge en narrar-lo sobre la tela i el paper amb un sentiment que es revela introspectiu. Els seus són espais oberts i representats en tota la seva esplendor volumètrica, formulació amb què a vegades rememora un incipient cubisme. Tot i que l'artista no es reconeix en cap model artístic del passat, l'esquematisme i l'abstracció són ben presents en la seva creació. En pintar o en dibuixar un paisatge intenta d'explicar-ne l'esperit, en dissecciona la seva naturalesa partint de les formes sintètiques i d'una limitada gamma cromàtica. Els colors habitualment són freds i això dóna a les composicions un to de tristesa alhora que de tranquil·litat i de pau interna. En aquest sentit no només reflecteix els colors que veu, sinó també els que sent ell i els que sent en els homes que habiten les terres que contempla. Heus ací la interpretació d'un paisatge humanitzat.

Els seus paratges no contenen, però, figures humanes, tot i que s'hi endevinen, perquè implícitament se sap que hi són presents. Quan l'interessa representar la figura humana, ho fa concedint-hi tot el protagonisme físic; aleshores l'home i la dona són mostrats en tota la seva dimensió humana, sols, tot i que confrontats al medi on els toca viure. Moltes vegades mostren una actitud de replegament sobre ells mateixos que deixa entreveure tímidament certs detalls de la seva història, de la seva vida, del seu entorn. Emmarcats en la dolcesa d'unes formes rodones, els trets esquemàtics de les faccions expressen tot allò que volen dir o que Lluçia els permet de dir.

Un bon exemple que pot il·lustrar aquesta argumentació el trobem en l'aquarel·la *Somorrostro*, obra que va presentar a l'exposició individual de la Galeria Argos, l'any 1952, i a la "50a Exposició de l'Agrupació d'Aquarel·listes", l'any 1956. Sortosament, ens ha estat possible la recuperació gràfica de l'obra gràcies a la reproducció que se'n va fer al catàleg de l'exposició de 1956. Representa una figura femenina situada d'esquena, portant una criatura en un braç i subjectant un cabàs en l'altre. Tot i estar d'esquena i no mostrar les faccions de la cara, l'expressivitat del personatge és totalment palpable. En observar-la podem veure-hi solitud i tristesa, però també podem sentir temprança i instint de supervivència. Quant a l'aspecte formal, és d'una cura excel·lent. El mantell, la criatura i el cistell arrodoneixen la figura i, els seus peus, recolzats pesadament a terra, constitueixen la base d'una composició perfectament equilibrada. En la crítica que amb motiu de l'exposició de l'artista a la Galeria Argos aparegué a *Destino* –22 de març de 1952–, s'hi menciona especialment aquesta obra i se'n destaca el lluminós gris-amiant que domina l'aspecte cromàtic del quadre. L'element colorístic cerca d'accentuar sens dubte el sentit dramàtic d'una escena d'excepcional expressivitat. En aquest sentit potser no anava desencaminat Fernando Lience –en una interessant crítica, apareguda a *El mundo deportivo* l'11 de desembre de 1955– en referir-se a la similitud que troba entre les figures isolades de Lluçia –evidentement, a efectes de temperament, no de plàstica– i els personatges marginals de concepció nonelliana.

A la mateixa ressenya de *Destino* publicada amb motiu de l'exposició a la Galeria Argos, el crític parla de la simplificació tonal i formal a què tendeix l'obra de Lluçia, tot i que adverteix que no afecta en res la descripció i el detallisme que destaquen les seves figures –concretament esmenta el retrat del doctor Manresa. També J. F. Bosch a les pàgines d'*El año artístico barcelonés* escriu sobre el conjunt d'obra presentada en aquesta mostra antològica i posa en relleu les mateixes particularitats de sintetisme cromàtic. J. M. Junoy, a *El Correo Catalán* –29 de març de 1952–, destaca les visions de les terres castellanèses aportades per Lluçia i en remarca les tonalitats grogues, agrisades, verdes o taronges que indiquen les diferents èpoques de l'any en què han estat pintades, i es refereix també a l'encant blanc de les escenes eivissenques. Tres anys després de la primera exposició en solitari, n'inaugurava una segona a la mateixa Galeria Argos. En aquesta ocasió el crític de *Destino* –17 de desembre de 1955– posa novament de manifest l'austeritat de dibuix i de color que l'artista aplica. Observa que el seu dibuix és sempre ferm i sostingut i que, tot i els escalats freds que conformen el ventall cromàtic, els ambients dels seus paisatges mostren una forta intensitat, produïda a vegades per la lluminositat, a vegades per l'ombra, d'acord amb el dictat de la percepció del moment.

Seguint amb les ressenyes d'aquesta mateixa exposició, a *La Vanguardia* –16 de desembre de 1955–, el crític evidencia l'accentuat esquematisme que es recolza en les línies fermes i vigoroses de les composicions, i també en destaca la limitació cromàtica, sense que n'estigui absent, emperò, l'expressivitat. En un article imprès signat per F. Lience, que conserva l'artista però del qual, malauradament, en desconeixem la procedència, es posa de manifest l'aspecte introvertit de l'obra de Llucià en comentar: *“Esto se insinúa en lo íntimo que arranca de la forma y el color, por la que se transparenta una emoción mística que garantiza a los ojos los conceptos que en la mente del artista se desenvuelven. ¿Qué busca con ello? Fijar sobre imágenes tranquilas cuanto encarna su propia vida. Algo que sugiera la evocación de lo que él cree descubrir.”*

En tota aquesta primera etapa creativa, Llucià treballa el dibuix al carbó i executa pintures de cavallet on utilitza especialment l'encàustica, tècnica pictòrica no gaire coneguda que té com a base la cera. Tot i haver començat a treballar el gran format de la pintura mural, la gran majoria de produccions d'aquesta època són encara teles. I és que l'artista defineix la pintura de petit format com un tipus de pintura més subjectiva. Es treballa en un espai tangible i per tant el geni, el sentiment i l'estat del pintor s'hi pot expressar d'una forma més vibrant. Si la pintura mural pot abastar la mirada de tothom i això d'alguna manera pot influir en l'activitat del pintor, la pintura de cavallet, de dimensió més limitada, pot encabir el més amagat que vulgui reflectir o insinuar el qui la pinta. La interrelació que es crea entre l'autor i la tela és del tot íntima. No passa el mateix amb la pintura mural, ja que la fita és una altra: aconseguir d'establir un diàleg molt més obert i a tres bandes entre l'artista, l'obra i molts espectadors alhora.

A mesura que se succeeix la seva carrera artística, Llucià s'inclina cada cop més cap a la pintura mural –especialment el fresc– i s'aboca cap a la figuració humana amb molta més fruïció, tot i que no deixa de preocupar-se per contextualitzar-la en el seu entorn. Ja del tot consolidada la preferència per la tècnica mural a l'inici dels anys seixanta, els seus personatges es van fent molt més transparents quant a expressivitat. Han d'explicar quelcom, han de ser eloqüents per ells mateixos, han de parlar amb els moviments, amb els gestos, amb les faccions de la cara, amb els colors que porten, amb tot el cos. Llucià ha d'evolucionar amb aquests nous interessos i la seva pintura, per tant, ha de ser més extrovertida i més social. L'efecte de dins es reflecteix ara a fora amb tota una nova voluntat: la de reclamar l'atenció. L'home que contemplava i dibuixava una Castella silenciosa, ara escolta i pinta l'expressió de la paraula.

Les formes que apareixen en els murs que pinta són més vives i s'hi pot percebre un to vital més fresc i brillant. El procés creatiu, però, no ha variat: primer sent, després viu i finalment pinta. Les figures de Llucià continuen transmetent senzillesa, ingenuïtat i noblesa, tot i la linealitat dels trets corporals. L'expressió és tendra però ens sorprèn de nou la contraposició de dolcesa i de rectitud en un rictus dibuixat amb profunditat, quasi cisellat. Potser és moment de fer esment de la filosofia que regeix l'artista quant al que considera “bell” i al que considera “bonic”: *“La boniqueza pot ser horriblement lletja, mentre que una certa lletgesa pot ser extraordinàriament bella”*. Fixem-nos en la seva argumentació a l'hora d'interpretar la figura de Jesucrist o dels apòstols: *“No he pogut imaginar mai Jesús ni els apòstols com uns homes bonics –tipus galant cinematogràfic, sinó plens*

d'una gran força interior reflectida en bellesa exterior, però mai traduïda en una vàcua i epidèrmica boniquesa.”

Així, el gust per la síntesi formal no respon només a una voluntat estètica; per a l'artista l'abstracció està irremeiablement implícita en la forma. Les mans i els peus, quasi sempre descalços, són grans i desproporcionats, els dits són corpulents, els nusos hi són ben marcats. El domini de la tècnica del dibuix permet a l'artista de remarcar els contorns amb una línia negra que destaca tota aquella part del cos que mereix de ser tinguda en compte en la composició.

Quan revisem la trajectòria de Lluçia d'una forma global es fa difícil d'encasellar-lo dins d'un estil determinat. Si revisem les crítiques artístiques que s'han dedicat a la seva obra, hi veurem una referència força habitual al caràcter independent de factura i a la inclinació per l'experimentació, lluny d'escoles i de modes estilístiques. Josep M. Garrut, en el seu llibre *Dos siglos de pintura catalana (XIX-XX)*, defineix l'obra de l'artista amb conceptes com eclecticisme, habilitat, neonoucentisme posat al dia –recordem que aquest estil neonoucentista es reflectí en moltes obres dels anys quaranta i cinquanta, moment històric en què s'intentava recuperar un estil català que revifés l'esperit nacionalista arrasat per la dictadura. El mateix amic i crític, en el programa *Agora* de Ràdio Barcelona, emès el 17 de març de 1957, lloava en aquell moment la superació de Lluçia quant a l'aspecte acadèmic. No és tasca fàcil, doncs, catalogar l'artista; el que sí que es pot dir vist el conjunt de la seva obra és que el seu estil beu de la tradició, però que la innovació hi té un paper ben determinant. En una entrevista a la revista *L'om*, editada a Riudoms –15 d'octubre de 1972–, que se li va fer amb motiu de la inauguració de les pintures murals realitzades a l'església parroquial de la vila, Lluçia deia: “Sóc un home que intenta viure ben sanament arrelat en tots els aspectes al segle XX, que és el meu. El meu art, que primordialment cal que sigui sincer i autèntic, no pot de cap manera ser clàssic, malgrat que considero que el classicisme és admirable i sento un gran respecte per ell.” Tot i el component clàssic de la seva obra, és un home que sempre té en compte el present estètic en què ha viscut i viu.

Les exposicions i els mèrits artístics

Lluçia ha estat sempre un artista honest amb el seu concepte creatiu. Fidel a la seva manera de concebre l'expressió artística, ha estat també conseqüent en la manera de donar a conèixer la seva obra. Poc donat als aspectes més comercials de l'art, ha mirat de lluny les galeries, els marxants i, en definitiva, la transacció comercial que sovint comporta la creació artística. En aquest sentit, aviat va optar per convertir-se en el seu propi amo a l'hora de decidir l'obra que volia fer i a l'hora de mostrar-la a qui realment volia mostrar-la. Per aquest motiu ha participat en poques exposicions al llarg de la seva trajectòria professional, i es manifesta obertament poc amant d'aquest tipus d'esdeveniments. De fet no s'amaga de dir que la seva poca predisposició a l'intercanvi comercial de la seva pròpia obra va influir en la decisió de dedicar-se a la pintura mural: “És el tipus de pintura a què em voldria dedicar, gairebé l'únic, ja que com que és públic, en certa manera és lliure de tot mercantilisme i exclusivitat”.

La majoria de manifestacions artístiques en què ha participat pertanyen a l'època de formació i als primers anys de la seva carrera. Només en dues ocasions ha exposat de manera individual i gairebé sempre ho ha fet de forma col·lectiva.

Mostrà la seva obra en totes les exposicions conjuntes que va organitzar el grup Betepocs i Lucerna –concretament, l'any 1945 li concediren la Medalla Lucerna de pintura. Al mes de maig de 1947 fou un dels artistes –encara estudiant– que exposà a la mostra col·lectiva organitzada pel SEU i presentada a les Galeries Laietanes.

El 1948 participà a la “39a Exposició de l'Agrupació d'Aquarel·listes de Catalunya”, celebrada a les Galeries Grifé i Escoda. Al maig del 1949 va presentar una pintura a l'encàustica, *Flors*, a l’“Exposición de Pintura y Escultura pro-Hospitales” organitzada pel Reial Cercle Artístic de Barcelona. En aquesta exposà amb el seu pare, Eusebi Navarro, qui mostrà l'aquarel·la *Boirina al Montseny*. L'abril d'aquest mateix any Lluçà havia participat de nou amb una maternitat en la “40a Exposició de l'Agrupació d'Aquarel·listes” que fou inaugurada a la Sala Gaspar. Concorreria de nou a les dues edicions posteriors: a l'abril de 1950, amb les obres *Santa Maria del Mar* i *Composició*, i, al gener de 1951, amb el *Retrat de la Sra. Núria Mestres de Gili*. Ambdues exposicions se celebraren a la Sala Gaspar.

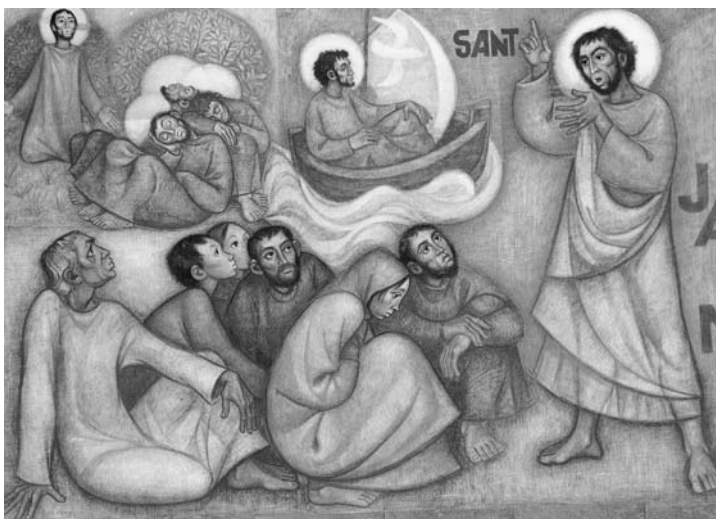
La seva participació amb dues composicions al Concurs de Sant Jordi, convocat l'any 1951 per la Diputació de Barcelona, el féu mereixedor d'una distinció i de bones crítiques artístiques que posaren en relleu el caràcter observador i despert, com també l'encertat sentit compositiu de la seva obra. L'any 1952, ja n'he fet esment, inaugurà la primera exposició en solitari a la Galeria Argos de Barcelona. Hi va mostrar trenta-dues obres. La varietat de tècniques utilitzades ja es féu ben evident en aquella ocasió: olis, aquarel·les, dibuixos al carbó i encàustiques. També les temàtiques eren variades: nombroses escenes de Castella i Eivissa, retrats i escenes religioses. És important de destacar que fou en aquesta primera exposició on se li desvetllà el primer sentiment de recança davant la imminent venda dels seus quadres. En paraules del mateix Lluçà en referència a la mostra: “*un hipotètic èxit de venda significaria la fuga de més de dos i de quatre d'aquests fills que amb tant d'esforç he gestat, patit i gaudit i amb què en tot moment convisc [...] S'entén ara, que bescanviar un quadre per diner em sona a la venda d'un fill.*” Per a bé i per a mal, l'exposició va ser un èxit.

Entre el maig i el juny del mateix any participà a l’“Exposición de Arte Religioso Actual”, dins el XXXV Congrés Eucarístic Internacional que se celebrà a Barcelona. 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. Aquest mateix any va concórrer en una col·lectiva celebrada al Museu de les Arts Decoratives de Barcelona.

A l'inici de 1953 mostrà la seva obra a l’“Exposición de Pinturas y policromias a la cera”, al Reial Cercle Artístic. En aquesta exposició, organitzada per Francesc Pérez-Dolz, hi participaren, a més a més de l'artista i del seu mestre –ara ja sogre–, Pilar Pérez-Dolz i Carme Pérez-Dolz –esposa i

cunyada de Lluçà, respectivament. A instàncies de Pérez-Dolz, la mostra pretenia revalorar l'oblidada tècnica de l'encàustica. Aquest mateix any acudia a la "46a Exposició de l'Agrupació d'Aquarel·listes de Catalunya" al Palau de la Virreina. El novembre de 1954 acudia al "I Salón Nacional de Pintura a la Acuarela", organitzat també per l'Agrupació.

Entre el final de l'any 1954 i el principi del 1955 es va celebrar l'"Exposición-Homenaje al tenor Francisco Viñas" a les Galeries



Fragment de pintura al fresc. Església parroquial de Riudoms.

Laietanes. Lluçà va mostrar la seva obra a la secció d'aquarel·les de la mostra. Al desembre de 1955 tornà a exposar en solitari a la Galeria Argos, tot i que en aquesta ocasió compartia l'espai expositiu amb l'obra escultòrica del seu bon amic Tomàs Bel. A la mostra va presentar una col·lecció de vint-i-dues pintures, entre les quals hi havia retrats i de nou paisatges de Castella i també d'Itàlia, a més de temàtiques muntanyenques i mediterrànies. Paral·lelament a aquesta segona exposició, l'obra de l'artista es mostrava en una col·lectiva de pintors catalans organitzada per B. Xifré Morros a Santander.

El 1956 guanyava la Medalla d'Honor de la "50a Exposició de l'Agrupació d'Aquarel·listes", on va exposar *Faldellins* i *Somorrostro*. D'aquesta última obra ja n'he parlat i molt probablement fou la que el féu mereixedor del premi atorgat per l'Agrupació. Aquest guardó li va permetre d'exposar, l'any següent, vuit de les seves obres en un apartat distintiu de la resta i rebre un elogiós reconeixement de la seva obra en el pròleg del catàleg editat amb motiu de l'exposició. Val a dir que la majoria de crítics que varen escriure sobre l'obra de l'artista mostrada en aquesta exposició definien Lluçà com a un pintor modern. És curiós de saber que durant aquests anys el pare de l'artista, Eusebi Navarro, va estar vinculat activament amb l'Agrupació d'Aquarel·listes exercint-ne el càrrec de secretari. En alguna de les edicions pare i fill varen coincidir com a expositors.

Al gener del 1958, Lluçà va presentar dues obres al "1r. Saló La Pajarita", a les Galeries Laietanes. Es tractava d'una exposició de pintures utilitzant la tècnica del làtex. Aquest mateix any, la premsa –concretament un article a *Destino* de data 5 de juliol de 1958– es feia ressò de l'obra de Lluçà en inaugurar-se la Llar per a Matrimonis Ancians que va construir la Caja de Ahorros Provincial a la Vall d'Hebron. No es tractava de cap exposició, en aquest cas l'obra de l'artista exhibeix per primer cop la seva pluralitat creativa en un conjunt artístic. En aquest projecte va realitzar les pintures murals de l'església, però, a més a més, va dissenyar l'altar, el baldaquí, la reixa que tanca el presbiteri, els vitralls i els bancs. Els materials manipulats foren diversos: la pintura, la fusta,

el vidre, la pedra d'Ulldecona, l'esmalt, el metall, la tela, etc. Les tècniques utilitzades: el fresc –executat pel mateix artista–, el vitrall, la marqueteria, el pirogravat i el brodat -realitzat pel pare de l'artista, Eusebi. El resultat fou descrit pel crític amb els termes següents: dignitat, austeritat, severitat, simplicitat romànica, singularitat de color i sensibilitat de forma quant al volum i la proporció.

Llucià participà de nou a la “62a Exposició anual de l'Agrupació d'Aquarel·listes de Catalunya”, inaugurada a la fi de febrer de 1970, amb una *Figura*. Tornarem a trobar el seu nom en la relació dels expositors del catàleg l'any 1974 –66a edició– amb una nova *Figura*.

A la primavera de l'any 1980, l'artista participava al costat de vuit dibuixants de prestigi en l'exposició “9 il·lustradors de llibres”, una mostra-homenatge amb motiu del centenari del naixement de Josep M. Folch i Torres. L'exposició va ser organitzada pel Servei del Llibre i Biblioteques de Catalunya i es va presentar a la Sala Santiago Rusiñol de Barcelona.

El 1992 la Fundació Jaume I concedí a Llucià el Premi d'Actuació Cívica Catalana per la seva trajectòria i el 1995 inaugurà una macroexposició a l'Espluga de Francolí, sota el títol “Paret, tela i paper. L'art de Llucià Navarro”. La mostra, de caràcter plural i monogràfic, oferí obres de pintura executades sobre tela, expressades en paper i reflectides sobre la paret. L'exposició estava distribuïda per distints àmbits: les esglésies vella i nova de la població, el Casal de l'Espluga, el Museu de la Vida Rural i d'altres edificis públics del poble. La seva vinculació al poble seria ja per sempre. A l'agost del 2003 exposà de nou al Casal de la Vila una petita mostra antològica. En aquesta hi presentà una acurada selecció de teles realitzades al llarg de tota la seva trajectòria artística.

Al desembre del 2000, la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi el nomenà acadèmic corresponent per Premià de Mar.

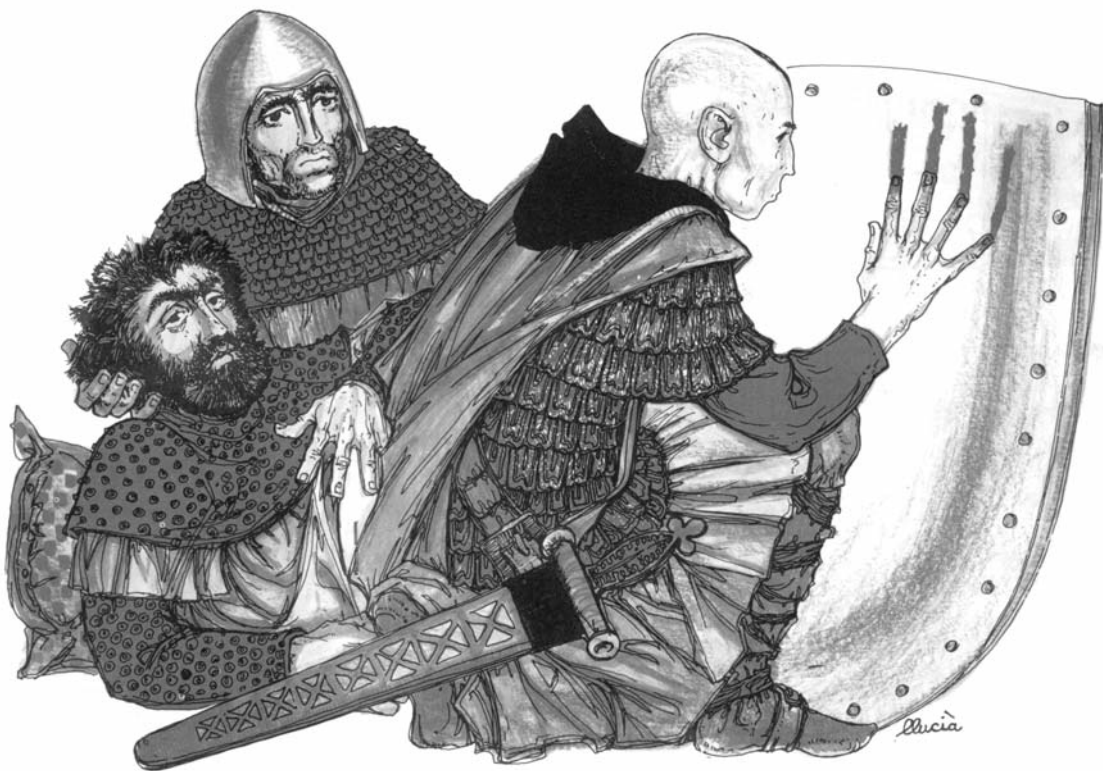
La il·lustració. L'etapa Cavall Fort

L'1 d'octubre del 1961 se signà el document fundacional de la revista *Cavall Fort* a Vic. Hi eren presents Ramon Fuster, Ricard Tusell, Josep Espar, Josep Tremoleda, Joaquim Ramis, Núria Albó, Armand Quintana, Joaquim Onyós, Llucià Navarro i Josep Prat Molist. Aquest últim, apoderat i administrador dels secretariats catequístics dels bisbats de Girona, Solsona i Vic. L'església, doncs, n'assumia la responsabilitat legal, a instàncies de l'entusiasme abat Aureli M. Escarré i de l'aleshores bisbe de Vic, Dr. Ramon Masnou.

En aquest document es fonamentava la necessitat de crear una revista de caràcter educatiu i recreatiu adreça-



Coberta de la revista *Cavall Fort*,
núm. 473/474, abril 1982.



Il·lustració de “Les ·IV· barres de sang” d’Albert Jané. *Cavall Fort*, núm. 384, juliol 1978.

da al públic infantil. Aquesta intenció va quedar ben definida en la declaració de principis que contenia la frase de Josep Tremoleda i que apareixia impresa en cada nou exemplar de la publicació: “*Cavall Fort, una prova d’amor i de respecte envers els nois i noies que l’han de llegir.*” Les circumstàncies històriques del moment demanaven una justificació “convenient” a la decidida intenció de publicar la nova revista en llengua catalana i per aquest motiu es va buscar l’empara d’una institució que pogués avalar el projecte als efectes polítics oportuns.

La necessitat de donar a conèixer als propis fills i als infants en general, la cultura, la llengua i les tradicions d’un país que des de feia anys respirava en silenci, mogueren Lucià a participar en el projecte de *Cavall Fort* des de bon començament. Seguint els models francesos i belgues de revistes infantils, la iniciativa havia anat madurant a l’estudi de l’artista de la mà de persones vinculades al moviment catalanista dels seixanta. La revista fou dirigida en els seus inicis per Tremoleda, qui va dissenyar un discurs editorial on tenien cabuda textos i il·lustracions d’autors catalans i també historietes de procedència estrangera. Lucià, engrescat de valent amb la proposta, s’entregà, sovint amb la col·laboració de la seva esposa Pilar, en la tasca d’il·lustrar els contes, els articles i les portades que apareixien en les successives entregues de la revista. La participació de Lucià a *Cavall Fort* va prolongar-se aproximadament durant uns vint anys, durant els quals esdevingué director artístic de la publicació. S’encarregava de la coordinació i col·laborava, com ja he dit, en l’execució de l’obra gràfica de la revista al costat d’altres professionals de gran rellevància com ara Cesc, Pilarín Bayés o Picanyol.

En aquesta vessant d'il·lustrador, l'artista dedicà molt temps a documentar-se. No només es preocupava de donar la forma, sinó que aquesta calia que es manifestés en un context tant real com fos possible. Per aquest motiu investigava aspectes diversos de l'època que li tocava d'il·lustrar. Els vestits, els artefactes, els complements havien de ser els autèntics, no hi valia qualsevol cosa, ja que calia educar d'una manera correcta i versemblant. Cal tenir present que *Cavall Fort* no perseguia tan sols l'entreteniment, sinó que cercava mitjançant els seus articles de contingut fer conèixer als més petits aspectes de la història, la literatura i l'art del nostre país.

En una mateixa intenció pedagògica, els personatges que Lluçia il·lustra sobre el paper tenen molt a veure amb les figures pictòriques que recrea a les parets. No en va, tot i que el suports són ben diferents, hi ha una voluntat clara de voler explicar a través de les imatges. Aquesta finalitat pedagògica és allò que uneix les dues vessants creatives. Novament, l'artista demostra en les seves il·lustracions els magnífics dots de dibuixant. En observar els models plasmats sobre el paper reconeixem els trets nobles i expressius de les cares, les mans i els peus de constitució ferma i la capacitat de comunicació que ja hem vist en les seves figures murals. En molts dels dibuixos que va fer per a *Cavall Fort* es permet, però, més detallisme, es recrea en el petit objecte, en el cabell o en l'estampat d'un mocador.

De resultes de la seva tasca a *Cavall Fort* va començar a col·laborar amb distintes editorials catalanes. Una d'aquestes va ser l'editorial Taber, per a la qual va il·lustrar diversos llibres sobre la història i la cultura catalanes. També va treballar amb La Galera d'una manera habitual. La tasca d'il·lustrador l'ha portat a treballar amb el llapis, la cera o la tinta, i a posar-se en contacte amb totes aquelles tècniques de reproducció gràfica que li han calgut aprendre per portar a terme la seva feina amb més professionalitat.

Indiscutiblement, l'empremta estètica que Lluçia imprimí a *Cavall Fort* concedí a la revista un caràcter propi i inconfusible, un caràcter amb què encara avui tots els qui en vàrem ser lectors l'identifiquem. També la seva aportació en les edicions infantils i juvenils que portaren a cap les primeres editorials catalanes, durant els últims anys del franquisme i de la transició, esdevingué de gran rellevància. Així, doncs, la vessant gràfica que Lluçia emprengué en principi més com a opció didàctica que no pas com a artística ha convertit l'artista en un dels dibuixants més reconeguts de la història de la il·lustració catalana contemporània.

La tasca pedagògica

El 1948 Lluçia obtingué el títol de professor de dibuix i pintura i el 1951, a petició de l'aleshores director de l'Escola Superior de Belles Arts i de l'Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artístics, Frederic Marès, ingressà a la institució com a professor interí. Juntament amb Josep M. Garrut –història de l'art–, Tomàs Bel –escultura– i Francesc Sanllehy –dibuix lineal– inauguraren una nova secció de la Llotja a Sant Andreu. El 1958 aprovà les oposicions de professor de terme de dibuix

artístic de l'Escola d'Arts Aplicades i pocs anys després guanyava amb el número u la càtedra de procediments pictòrics de la mateixa institució.

Davant d'una vocació pedagògica que l'abocava a transmetre als alumnes de les seves classes un deversall de coneixements artístics, Lluçia sovint transcendia el programa de la seva especialitat –el dibuix artístic– per abraçar un terreny molt més ampli on exercia un paper especialment rellevant el procediment de la tècnica mural. En assistir a una de les seves classes, Tomàs Sayol –director de l'Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artístics des de 1964– li proposà de fundar el Departament de Pintura Mural i traslladar-se de nou a l'edifici de l'Escola Llotja del carrer Ciutat de Balaguer. El nou departament havia de posar els fonaments de l'especialitat no només a Barcelona, sinó també en altres punts de l'Estat espanyol. El ressò d'aquest esdeveniment en el terreny de l'ensenyament artístic conduí que la iniciativa fos més que acceptada, celebrada arreu. El fet s'evidencià quan, en presentar-se l'obra de Lluçia i dels seus alumnes en una de les edicions d'aquesta dècada dels seixanta de l'Exposición Nacional de Escuelas de Arte Aplicadas, a Madrid, altres entitats acadèmiques de l'Estat presents en la mostra es manifestaren molt interessades a crear la nova especialitat a les seves ciutats respectives.

L'any 1970, també a instàncies de Tomàs Sayol, Lluçia era nomenat sotsdirector i cap d'estudis de Llotja. El 1981, n'esdevingué director per decisió unànime del claustre de professors. Durant aquest període va afrontar una etapa plena de reivindicacions quant a l'homologació dels títols acadèmics i la necessitat de revitalitzar els aspectes formatius de l'Escola. N'exercí el càrrec fins al 1984.

La vocació pedagògica de l'artista és innegable. Si bé va ser una vocació nascuda per casualitat, la seva disposició docent fou immediatament reconeguda i celebrada pels alumnes que se'n beneficiaren. A banda dels compromisos acadèmics, va exercir de professor particular, a vegades de forma totalmet altruista, d'alumnes i amics d'alumnes arribats de diversos punts geogràfics de l'Estat. Les seves classes, dins o fora de l'Escola, no es limitaven a ensenyar els aspectes més tècnics de la disciplina pictòrica, sinó que intentaven de desvetllar en els alumnes un sentit o, millor dit, un sentiment molt més ampli davant d'allò susceptible d'ésser representat en el terreny plàstic. La inclusió de la música clàssica a les classes i de les sortides a la muntanya es convertiren en hàbits que perseguïen d'enriquir la creativitat dels alumnes més enllà de les seves aptituds artístiques. El respecte i l'esforç a potenciar al màxim la formació de la personalitat artística particular de cadascun d'ells es convertí en un dels objectius fonamentals del mestre. Més enllà de projectes curriculars, Lluçia no es privava de donar a conèixer una pràctica de l'art en el sentit més ampli del concepte a tots aquells aspirants que el volien escoltar. En aquest aspecte l'artista aplicava de forma corregida i augmentada un sistema educatiu fonamentat en la seva pròpia experiència formativa.

La pintura mural

En una època durant la qual la pintura mural va despertar un notable interès entre tot tipus de pintors –consagrats i novells–, la proposta de Lluçia se'ns presenta com una opció de lliure elecció. La seva decisió no té a veure amb la necessitat econòmica que mogué alguns pintors a practicar aquesta tècnica i encara menys té a veure amb la política conservadora que intentava potenciar un art religiós que allunyés l'artista –poderós portaveu d'idees i pensaments– d'inapropiats conceptes ideològics que afavorissin l'aparició d'un art reivindicatiu que per la seva modernitat fes trontollar el sistema resclosit i asfixiant resultant de la dictadura franquista. L'opció de Lluçia no fou ni pensada ni meditada, simplement fou elegida.

Lluçia defineix la seva concepció de la pintura mural amb les paraules següents: *“Un art aparentment sotmès, en què, de fet, t'hi sents del tot lliure, amo i senyor del que estàs fent, que, ja d'entrada em va interessar d'allò més, i ara, de gran, en sóc un apassionat, fins al punt de, com qui diu, fer-ne objecte únic del meu pintar.”* Les paraules són prou eloqüents per a afegir-hi res més. De fet, és en la pintura mural que l'artista pot manifestar-se en plena llibertat i sense gaire condicionament d'espai. L'artista considera, i amb raó, que la pintura mural és la pintura més democràtica. Pot ser observada per molta gent alhora o en diferents ocasions i no cal pagar cap quota per admirar-la.

D'altra banda, en conèixer el tarannà tranquil de Lluçia no ens ha d'estranyar que hagi conreat una tècnica de naturalesa lenta i que demana tota la paciència del seu autor. Darrere de cada metre de paret pintada, s'hi amaguen hores d'estudi: documentació, anàlisi compositiva, tria de colors, coneixement de l'emplaçament arquitectònic, particularitats constructives, execució d'esbossos al natural i finalment la delicada i alhora ràpida execució definitiva, que no permet ni dubtes ni errades.

L'any 1952, després de la seva primera estada per terres italianes, realitzà els primers murals al fresc a la capella de la Immaculada i el sostre de la capella del Santíssim, a l'església de Betlem de Barcelona. Varen participar també en la decoració dels murs de l'església Joan Moncada i el Grup Flamma –constituït el 1948, i del qual eren membres Francesc Camprubí, Albert García, Romà Vallès, Domènec Fita, Joan Lleó i Francesc Carulla.

En aquest primer conjunt de pintures, Lluçia dibuixa unes formes molt més dolces i molt més sinuoses del que seran les seves composicions posteriors. En la línia de la pintura religiosa practicada fins al moment en petit format, les cares i els posats dels personatges de l'Anunciació i dels àngels no mostren encara tot el sintetisme expressiu que adoptaran en obres futures. La composició esdevé d'una gran senzillesa i tradicionalitat.

L'any 1959 es consagrà el nou altar major de l'església de Sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú i amb ell s'inauguraven les pintures murals de les voltes, que va executar Lluçia. A l'inici dels anys seixanta, pintà els frescos del camerí del Santuari de Núria. En la composició hi mostra distintes escenes del naixement de Jesucrist: Sant Josep i la Mare de Déu, els tres Reis Mags, el bou i la mula i l'adoració dels pastors. L'estructura compositiva és ja molt més agosarada que la mostrada en obres anteriors. També els personatges han experimentat canvis. Les expressions estan



Fragment de pintura al fresc. Santuari de la Mare de Déu de Núria.

impregnades de més rigor i la seva factura mostra una severa linealitat que els manté estàtics en el seu capteniment. La manca de perspectiva amb què juga Lluçà dóna més rellevància a les distintes escenes i ens fa recordar les representacions majestàtiques de les concepcions romàniques. Tot i amb això descobrim darrere d'aquesta estudiada estaticitat el sentiment expressat aquest cop per la mirada del nen, de la Mare de Déu i de Sant Josep, del rei mag Melcior que allarga les mans i que recull intencionadament la primera mirada del visitant, d'un pastor que girat cap a l'espectador convida a formar part de l'escena i d'unes bèsties –el bou i la mula– que contenen un silenci gens propi d'animals. Ens trobem ja davant d'una obra sòlida i madura.

Allunyat d'alguns dels punts bàsics de la composició mural tradicional al fresc, el pinzell de Lluçà no pinta colors clars, els seus colors són ben vius i defineixen el personatge que estan representant. Tampoc en matèria de perspectiva segueix el cànon clàssic d'assenyalar una línia alta de l'horitzó per situar en l'espai els diferents elements que conformen la composició. Utilitza sempre una visió plana de perspectiva incipient i profunditat quasi inexistent: d'aquesta manera pot respectar l'arquitectura de la paret i no trenca l'esquema compositiu que ha concebut l'arquitecte per a aquell espai, d'una altra manera seria una gran incorrecció. La intenció de l'artista és decorar la paret; per tant, si s'hi planteja una perspectiva, s'agredeix la paret i la fa desaparèixer.

Amb aquest plantejament, els elements que configuren les seves escenes –figures o objectes– adquireixen, a títol formal, la mateixa importància. El protagonista de la història resta al mateix nivell que l'arbre del paisatge que l'emmarca. El color i l'expressivitat s'encarregarà de donar la

rellevància pertinent a cada element. Majoritàriament, la pintura mural que ha executat Lluçia és pintura religiosa i en l'execució d'aquesta persegueix una finalitat: fer reflexionar qui l'observa. Com ja he comentat anteriorment, el caràcter didàctic hi és implícit i per això l'artista ha de conèixer bé la història que explica i l'ha de transmetre amb una claredat total. Per aconseguir aquest objectiu, Lluçia té molt present la simbologia cromàtica del Cristianisme, ja que el públic ha de reconèixer cadascun dels personatges que representa a primer cop d'ull. En aquest sentit, la Mare de Déu vesteix sempre de color blau –color de la puresa– i la túnica de Jesucrist és de color vermell –color de la humanitat. Mentre està entre els homes, emperò, la vermellor s'anirà diluint a mesura que s'acosta a un estat més espiritual, aspecte en què es descobreix la interpretació de l'artista. Amb això vull dir que tot i que aquest llenguatge simbòlic pot condicionar el pintor a l'hora de triar colors, l'artista en fa també la seva lectura creativa pròpia. D'altra banda vull insistir de nou en l'existència d'una diferència cromàtica entre les pintures murals i les pintures de cavallet d'anterior factura. En les primeres apareixen tons més brillants i càlids; en les segones, en canvi, les gammes fredes i tamisades cobreixen tot tipus de composicions i temàtiques. Crec que aquesta evolució cromàtica també cal interpretar-la des de la intencionalitat més subjectiva de l'artista mateix.

Lluçia té una producció pictòrica mural molt àmplia i no només religiosa. Podem veure la seva obra a Barcelona: Santa Maria de Gràcia, Santa Maria de Sants, l'Església de Corpus Christi, la façana blava de la plaça Lesseps, els vestíbuls de cases particulars als carrers de la República Argentina i de Balma. I així mateix, a les parròquies de Ponts, Bell-lloc, Vilanova i la Geltrú, Ribes de Freser, Alp, Esparreguera, Lleida, Premià de Dalt, Sant Pere de Riudebitlles, Súria, etc. Pel que a l'Estat espanyol, es pot trobar la seva obra a Logronyo, Madrid i Múrcia.

L'obra mural per excel·lència: l'Espluga de Francolí

La vinculació de l'empresari i mecenes Lluís Carulla en l'aventura de *Cavall Fort* promogué una estreta unió entre aquest i Lluçia Navarro. Nascut a l'Espluga de Francolí i amb un gran ànim de recuperar antics edificis i de proveir la vila amb nous equipaments socials i culturals, Carulla proposà a l'artista de participar en la creació i recreació de les pintures que havien de decorar els diversos projectes que tenia previstos. La seva fou una col·laboració ininterrompuda des dels inicis dels anys seixanta fins al final dels anys vuitanta, per la qual cosa a hores d'ara una visita a la vila de l'Espluga descobreix tot un autèntic museu de l'obra pictòrica mural de Lluçia.

El seu primer treball fou la pintura mural del presbiteri de l'església nova (cap al 1962). Posteriorment, vingueren altres encàrrecs: el disseny per al mosaic de la decoració del frontal del Casal de la Vila, les pintures murals de l'Hostal del Senglar (cap al 1973), les pintures del Casalet Infantil, la decoració per a la Residència d'Ancians Jaume I (cap al 1979), els nombrosos murals que il·lustren el discurs del Museu de la Vida Rural (1984-86) i les pintures de l'església vella.

Fent un repàs de les pintures realitzades per l'artista a la vila, cal destacar les de l'Hostal del Senglar. Són les úniques pintures al fresc de totes les del conjunt del poble. La paret que trobem només traspasar el llindar de la recepció ja ens prepara per a la festa en què participarem un cop instal·lats a dins. Una escena de pagesia tradicional que, tot i els seus colors un xic apagats, convidan a participar de l'aplec que s'hi representa. Al menjador principal, un fantàstic fris d'aproximadament un metre i mig d'alçada per quatre metres d'amplada presideix la sala. La història que il·lustra ens explica gràficament una escena de cacera, per les properes terres de Poblet, protagonitzada pel rei Joan I i un senglar. Aquest últim rep una atenció especial, ja que és representat al mig de l'escena adquirint una distinció quasi simbòlica. La composició és molt gràfica i expressiva; un cop més Lluçà se serveix de les possibilitats que li brinda el llenguatge mural per magnificar les expressions i així demostrar la seva gran capacitat de narració. No importa que el conjunt estigui conformat també per colors freds, no perd gens d'atracció. El vestit blanc del rei Joan serveix per captar la llum i contrarestar la gamma de colors fosquencs de la resta de la pintura.

En accedir a l'àmbit que acull els menjadors, recreats en forma de cuina de pastor, de rebost o de celler, i que apleguen els petits grups de comensals, ens trobem amb un fantàstic mural on apareixen al voltant d'una taula tres homes menjant i una dona de peu mirant-se'ls. A l'altra banda, l'hostaler –vestit de blanc– espera pacientment que s'ompli el gerro de vi tot observant els homes amb cara expectant. La composició se'ns apareix del tot original en portar l'atenció de la vista a un dels extrems de la taula. Un dels comensals, recolzat sobre dues potes de la cadira, beu a galet del porró. També impacta la manca de perspectiva de la taula; aquest element és molt comú en la fórmula compositiva de Lluçà, que, tot i la manca de profunditat, desenvolupa d'altres recursos per aconseguir l'efecte sobre la base de la llum i de les línies geomètriques que direccionen l'escena i la visió de qui les observa. En aquest cas, els colors de la composició són molt més vius dels que hem trobat en les pintures anteriors.

Els murals de la residència Jaume I –vestíbul d'entrada i capella– mostren de nou la iconografia que ens recorda que som en terres de pagesia: l'oli, el vi i el pa, fent un petit homenatge a la natura que fa possible la primera matèria que compon aquests aliments. Pel que fa al Casinet Infantil, Lluçà va decorar el marc de l'escenari amb pintures que evoquen al·legòricament vuit dels contes infantils més tradicionals.

Emperò, l'obra pictòrica per excel·lència de Lluçà a l'Espluga és al Museu de la Vida Rural. Aquí hi ha el major nombre de pintures de l'artista i també les de més gran format. Per voluntat de Lluís Carulla, el Museu és gestionat per la Fundació Jaume I i fou obert al públic l'any 1988. Està ubicat a l'antiga casa que fou propietat de la família Carulla, documentada des del segle XVII. S'hi pot accedir per la que fou antiga porta de la farmàcia que la mateixa família regentà durant tres segles, tot i que l'entrada pública al Museu és per la part del darrere de l'edifici, on encara es conserva el jardí. Es tracta d'un museu etnogràfic en què es pot conèixer l'entorn geogràfic de l'Espluga i la Conca de Barberà i la seva història i vida local: la pagesia, la llar, els oficis tradicionals, l'artesania, etc.

Llucià va rebre l'encàrrec de realitzar les pintures murals del Museu amb la intenció de mostrar plàsticament en imatges el que s'explica a través del recorregut d'aquest. Més enllà de la intenció pedagògica, però, ens trobem un conjunt d'obra pictòrica de gran qualitat que sens dubte enriqueix visiblement el patrimoni de la institució i de la vila. A banda de les pintures, Llucià dissenyà els magnífics esgrafiats que trobem en la façana de la casa i al jardí posterior.



Fragment de pintura al fresc del menjador de l'Hostal del Senglar. L'Espluga de Francolí.

Començant el recorregut per l'últim pis del Museu, trobarem una pintura mural dedicada al poble: monuments, edificis, festes, activitats, etc. Un recordatori de la vida i la història recent de la vila. De seguida podrem admirar el gran mural en format de tríptic que decora l'escala que comunica amb el pis inferior. En observar-lo des de dalt cap a baix, la impressió és del tot efectista. L'artista aprofita aquí totes les parets del forat de l'escala a pleret i es val de cada racó per organitzar-ne una composició global. El tema vol recordar el vincle de l'Espluga amb el veí monestir de Poblet i la importància que aquest monestir ha tingut en la història del país, i ho fa tot rememorant la figura de Jaume I abastant les fronteres dels Països Catalans: de Salses a Guardamar i de Fraga a Maó.

És curiós d'observar la ubicació de les escenes en la composició. Per exemple, en la paret frontal del tríptic apareix la recreació de la recollida del raïm d'un cep ple de fulles verdes que sorgeix i s'endevina ben arrelat a la terra. Aquest està situat doncs a la part més baixa de la paret, tocant a terra. En canvi, la recreació del monjo de Poblet en actitud de benedicció, mostrant-nos una imatge de caràcter espiritual, s'ha situat a la part més elevada del mural. Amb això vull posar en relleu, un cop més, la interpretació simbòlica que Llucià imprimeix a les seves pintures, siguin de caràcter religiós o no i, per tant, la intenció explicativa que només a primera vista poden mostrar les seves obres murals.

El color i la llum hi són omnipresents, en aquest mural, arran de les tonalitats utilitzades i a l'entrada de llum que prové de la claraboia del sostre. De nou, la perspectiva és inexistente i aquesta intenció ens transporta a les arcaïques escenes murals de factura romànica que decoraven els absis de les esglésies medievals. Les successives escenes prenen doncs la mateixa importància, ja que es mostren en el mateix pla i semblen oferir-se com un collage. La continuïtat d'una escena amb l'altra ens ve donada a vegades pels colors. Són especialment impactants els rogenys que es

desprenen de l'escena on crema el monestir de Poblet i que envaeixen l'escena d'un monjo cistercenc en plena activitat intel·lectual. També trobem aquest efecte en els verd-blavosos que des-



Fragment del mural de Jaume I. Museu de la Vida Rural. L'Espluga de Francolí.

criuen la bromosa nit de lluna plena que va ser testimoni de l'evacuació de les despulles reials de Poblet per ser traslladades a l'Espluga. Els efectes cromàtics prenen consistència perquè han estat impresos sobre la paret amb esponja. En la resta de composició, Lluçia hi aplica una pinzellada lineal i llarga en què se sobreimpressionen diversos colors que es fan del tot visibles en apropar-nos a la pintura. Aquest recurs plàstic és habitual en l'obra mural de l'artista.

A la segona planta, hi trobem el fantàstic mural que reproduïx l'antiga farmàcia Carulla com la va dibuixar el pintor Monravà cap als anys vint. Aquest es troba just al costat de l'entrada principal de la casa i fou una petició expressa de Lluís Carulla per homenatjar l'històric establiment familiar. Tot un pany de paret ple de prestatgeries amb els pots de ceràmica que contenen els ingredients per realitzar les fórmules magistrals. Davant del taulell, Ramon Carulla –avantpassat farmacèutic– despatxa una dona i una nena. En un extrem de la composició un pagès que ens mostra el seu cistell ple de fruita espera pacientment el torn per comprar. En aquest cas, Lluçia juga amb una perspectiva real tot donant profunditat a les prestatgeries on s'ordenen els pots i al taulell del farmacèutic i creant un efecte òptic de *trompe-l'oeil* que fa possible que l'espectador es converteixi en un element més de l'escenografia.

Al final de les escales que accedeixen a la planta baixa, hi trobem una escena que mostra la tasca del forn: un home rabassut entoma la pala per treure el pa cuit del forn i, darrere d'ell, una dona pasta la farina. Un cop més ens sorprèn l'original concepció d'una perspectiva enganyosa que permet de remarcar tots els elements que configuren l'escena i que en aquest cas pren una rellevància especial en poder apropar-nos a la pintura a poc a poc i des dels diferents nivells que permet el descens per les escales. Un cop a la planta baixa, el visitant és testimoni directe de comeren les eines amb què es manipulaven els camps i quins han estat els conreus més tradicionals, ja des d'èpoques ben ancestrals, a la comarca: el blat, el vi i l'oli. Mitjançant un gran mural Lluçia ens il·lustra la sembra, la sega i la batuda del blat en unes escenes que desprenen vida per la seva brillantor. Els personatges, en aquest cas, estan en plena tasca i la potència de la llum solar ens transporta a l'època estival.

Igualment, hi podem veure una família camperola a punt de degustar un esmorzar ben arrelat a la vida de pagès de la contrada: les torrades amanides amb bon oli, la bóta de vi i les arengades.

No en va l'escena, anomenada "L'esmorzar del veremador", inspirà a Joan Oliver els versos del *Cant Natural*. Novament, una perspectiva gairebé rasa del paisatge acull les figures –dues d'adultes i tres d'infants– en actitud de descans. Els trets colrats de la cara del veremador es contraposen a les expressions dolces i encuriosides de la dona i els nens. Els colors són clars i lluminosos, producte de la brillantor del Sol pròpia d'un dia d'estiu.

A l'altra banda ens introduïm en l'àmbit de l'oli. En aquest racó Llucià aconsegueix de vèncer amb gran mestratge un espai de paret de difícil composició pel desnivell que comporta l'estructura arquitectònica. Així, aprofita la part de paret sencera de què disposa per emparar-hi el pagès que escarra les olives. Al costat, la paret es veu limitada a la part alta per un sortint de pedra, aprofitant la franja de paret horitzontal que li queda per disposar-hi una filera de noies ajupides que recullen les olives. L'efecte resultant és tan real que quasi aconsegueix de fer desaparèixer, per un pur efecte visual, la llosa de pedra sobresortint. Els colors en aquest cas es mostren més freds i ens recorden que som a les portes de l'hivern.

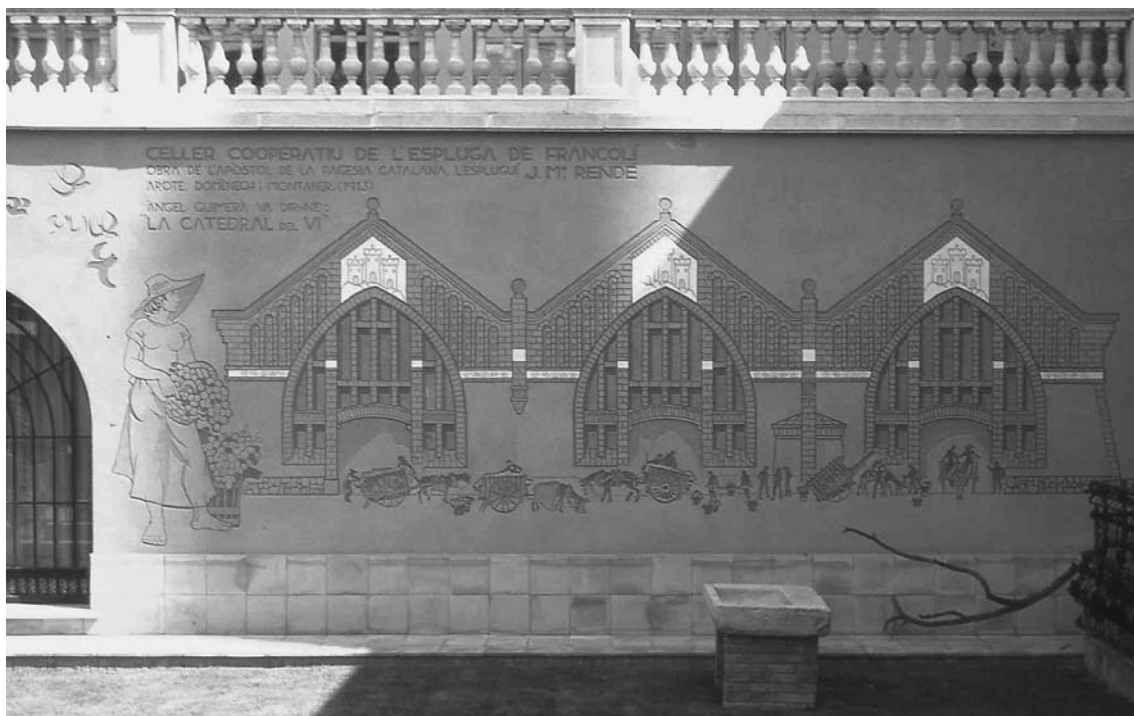
Les escenes dels diversos passos que comporta la verema, com l'acte de premsar i de piar ens indiquen que som a l'àmbit del vi. Els colors verds apareixen d'una manera exultant en aquesta part. De nou a primer cop d'ull, el ventall cromàtic permet d'identificar aviat el contingut de les imatges que relaten el procediment d'aquesta activitat. La presència del color verd, doncs, hi és ben present.

Per acabar, cal fer referència a les pintures que ocupen els vint-i-dos metres de fris que recorre el porxo que envolta el jardí de l'antiga casa i que il·lustren tot el catàleg d'antics oficis. Cada ofici ve representat per una figura i totes s'adapten a un espai horitzontal de prop d'un metre d'alçada. De nou, l'estructura arquitectònica va posar les coses difícils a l'artista, però Llucià aconsegueix de vèncer la dificultat fonent la figura amb l'activitat que està duent a terme i adaptant les formes a l'espai. Les distintes anatomies s'exposen en posicions diverses, sense importar la diferència de mida que poden tenir unes respecte a les altres. Així s'evidencia un cop més el gran domini de la tècnica del dibuix que té Llucià i el trencament absolut de qualsevol tipus de regla academicista.

En totes les pintures s'hi fa present una estructuració quadriculada que organitza l'espai. Aquesta disposició aconsegueix de donar la perspectiva a l'ull humà que l'execució de la composició no té. De fet la fuga s'intueix, ja que no està dibuixada en el pla. Llucià fa jugar a favor seu tots els factors arquitectònics que li vénen donats per reforçar les estructures compositives. En unes ocasions veiem com fa derivar una línia recta d'un pany de paret a una línia corba al següent aprofitant l'angle, un recurs que li proporciona profunditat visual i que, a més, sovint potencia amb els aspectes cromàtics. Aquesta és la complexitat que cal destacar en el conjunt de pintures del Museu i en general en tota l'obra mural de l'artista.

En una altra vessant plàstica, cal esmentar el conjunt d'esgrafiats que mostra a les parets que emmarquen el jardinet d'accés al Museu de la Vida Rural. Els murs estan decorats amb diverses imatges procedents del món tradicional català: la matança del porc, la benedicció dels camps, les caramelles, la processó de Corpus; i de la mateixa vila: reproducció del Cellar Cooperatiu de l'Es-

pluga. Un altre dels murs mostra el traç de l'alçat del monestir de Poblet i que fou executat pel fill de Lluçia: Francesc Navarro i Pérez-Dolz.



Esgrafiats del pati del Museu de la Vida Rural de l'Espluga de Francolí.

El repte de Cambrils

A l'estiu del 2003, Lluçia va portar a terme, ajudat pels seus dos fills, en Francesc i la Mireia –també professors de Belles Arts–, les pintures del presbiteri de l'església de Santa Maria de Cambrils. Tot un repte si tenim en compte que es tracta d'una superfície pictòrica de més de cent metres on són representades més d'una cinquantena de figures de gran proporció –dos metres aproximadament. A més a més, s'hi ha d'afegir la dificultat tècnica d'haver de preveure els problemes d'humitat que afectaven les parets, deixant de banda el projecte de pintar al fresc com tenia previst i provant una nova tècnica desconeguda pel pintor fins al moment. No cal dir la preocupació que això va significar, però alhora l'important desafiament plàstic que va representar aquesta circumstància per a l'artista. El projecte es va enllestir en sis mesos de treball: quatre a l'estudi i dos a la mateixa església.

Essent com és una església dedicada a la Mare de Déu, el tema marià és el gran protagonista de la composició. Lluçia ha recollit diverses estampes bíbliques de la vida de la Mare de Déu i les ha reproduït en vuit escenes: l'Anunciació, la Visitació, el Naixement, Jesús predicant, la Resurrecció

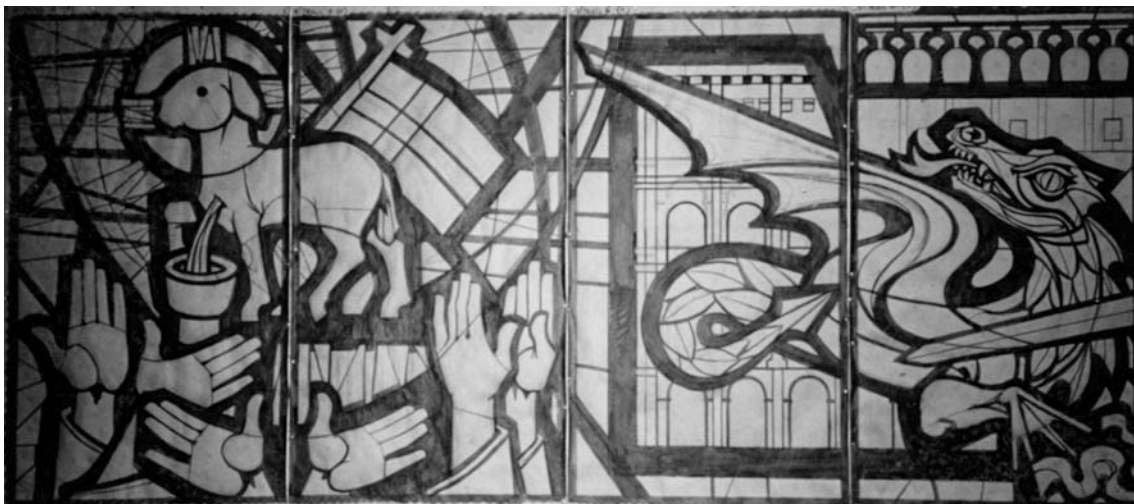
i el Calvari –que ocupen les parets laterals-, les bodes de Canà i la Pentecosta– a l'absis frontal. Aquests dos últims grups iconogràfics serveixen de base a una atrevida estructura compositiva de línies lumíniques que conflueixen en la imatge escultòrica central de la Mare de Déu, desvestida finalment del suport afegit que la sostenia fins al moment d'iniciar les pintures. Els raigs de llum són mostrats d'una manera totalment gràfica, i aquests s'entrecreuen i es multipliquen aconseguint un efecte visual de brillantor engegadora que l'artista interpreta com la imatge del cosmos –ocupant pràcticament tota la volta que ofereix l'absis–, en definitiva: la imatge de Déu. D'aquesta manera, Llucià ofereix una impactant lloança a Déu i a la seva creació. Lluny de donar-li forma humana, el pintor simbolitza el poder de Déu amb una estructura lumínica de gran intensitat que vol significar la pura essència de la seva omnipotència. De fet, més enllà de l'anècdota explicativa que aporten les escenes de l'evangeli reproduïdes a les parets, el que ha interessat a l'artista és mostrar la dimensió generosa i esperançadora que ell reconeix en aquest Ésser no tangible físicament per a l'home, evitant-ne una lectura autoritària i castigadora.

L'encreuament de les línies lumíniques resulta d'una abstracció moderníssima i encara més quan veiem les tonalitats que configuren aquesta blancor. Blaus, verds pàl·lids, grisos i terrosos. Tots ells, en diferents matisos, conformen la gradació que il·lumina la paret. El blanc pur només apareix, atesa la seva qualitat espiritual, en la figura dels àngels i en el Crist que ressuscita. Pel que fa als grups compositius i als personatges, la línia estilística segueix la d'obres anteriors. L'expressió de les mans, les gesticulacions obertes, mostren clarament el que pretenen explicar, els colors de vestits i mantells –recordem el vermell en Jesucrist i el blau en la Mare de Déu– esdevenen matisats i es contraposen, sobretot en l'espai central ressaltat de claror.

Per últim, no deixa de ser curiós de traslladar, un cop més en paraules del mateix artista –revista *Cambrils* del setembre del 2003– els passos que va seguir per fer la pintura i que serveixen per tenir una visió a grans trets de com l'artista va projectar l'execució d'una pintura mural: *“Primer vaig dibuixar el projecte a escala 1:10, a partir d'aquest esbós vaig fer els dibuixos a mida natural sobre paper, d'aquesta manera em plantejo tota la problemàtica d'una composició amb el dibuix dels personatges, les mans, els caps i la vestimenta. S'ha d'evitar que les pintures siguin cromos enganxats a la paret, han de ser un conjunt que expliqui suficientment l'evangeli. En aquest sentit, crec que ens n'hem sortit bastant bé... Fets els dibuixos a mida real, embruto amb mangra la part de darrere del paper i l'aplico sobre la paret on va el dibuix, seguidament ressegueixo el dibuix amb un llapis dur calcant-lo sobre la paret. A partir d'aquest moment, només em resta aplicar el color. El mural és una tècnica que no permet improvisar, l'has d'haver paït i construït molt serenament i tenint sempre en compte sobretot la seva destinació”*.

Tela, paper, pedra i vidre

Amb un títol semblant al que encapçala aquest punt final, Llucià inaugura l'any 1995 l'exposició antològica a l'Espluga de Francolí. En el fulletó de mà que es va editar amb motiu d'aquesta mostra, Josep M. Ainaud parla de Llucià com un bon artista-artesà per les seves dots polifacètiques



Projecte de vitrall. Casa de Oración. Jesús Maestro. Torrepacheco. Múrcia.

en matèria artística. Jo hi afegiria més, en considerar Lluçà com un d'aquells homes del Renaixement artístic que reuniren en la seva obra la polivalent i hàbil mà artesana de llegat medieval i la capacitat creativa de la modernitat humanista. Ens és inevitable d'identificar el nostre home en el paper d'aquest artista plural que dia a dia va anar descobrint nous recursos artístics que va adaptar a les necessitats expressives del seu esperit creatiu.

La pedra, la tela i el paper són realment els tres suports que emparen majoritàriament l'obra de Lluçà. Sempre disposat a aprendre, a barallar-se amb la matèria com ell mateix confessa, es preocupa per la seva obra i l'evolució que segueix. 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–, el disseny d'esgrafiats, de marqueteries, de vitralls, de mosaics, de relleus escultòrics, de retaules i de tapissos.

Amb l'inquiet interès que el caracteritza i quant a la pintura de cavallet, ha procurat no conformar-se amb una tècnica determinada. Ha usat l'oli, la pintura a l'ou, l'aquarel·la, l'acrílic, la pintura al tremp i també l'encàustica. Aquesta última tècnica, que ja hem esmentat, és poc utilitzada per la lentitud de procediment que suposa la dissolució dels colors en la cera fosa. Lluçà l'aprengué de Francesc Pérez-Dolz, qui n'era un fervent partidari per la resistència del resultat pictòric i la inalterabilitat d'aquest a través dels anys. A més, permet una repartició del color homogènia i variada tant si és aplicada amb l'espàtula –en zones en què es vol més presència matèrica–, com si ho és amb el pinzell fi –per dibuixar els detalls més minuciosos.

En les pintures murals utilitza habitualment la tècnica al fresc, tot i que també ha utilitzat la pintura acrílica –Museu de la Vida Rural– i les noves tècniques que s'ha incorporat al mercat artístic. Recentment, ja s'ha esmentat com a la seva última obra –Santa Maria de Cambrils– ha utilitzat una nova tècnica importada d'Alemanya que per la seva qualitat porosa permet que en cas d'aparèixer humitats, s'exterioritzin i, per tant, s'evaporin ràpidament evitant que es malmeti la pintura que s'hi ha aplicat. Això va comportar proveir les tonalitats de més matèria pictòrica, ja

que aquest tipus de pintura en assecar-se rebaixava la tonalitat que en principi l'artista havia determinat.

En un altre ordre, ha realitzat el disseny de vitralls a Barcelona, Capellades, Sant Joan de les Abadesses i Port de la Selva entre altres indrets. Segons Llucià, el vitrall és una perllongació de la pintura. A partir del joc de llum i color que travessa el vidre es pot elaborar una composició que esdevingui plena d'expressió. En aquest sentit, les dues vessants que permet el vitrall –emplomat i ciment– permeten diverses possibilitats tècniques i compositives.

Quant al disseny d'esgrafiats, ha elaborat els dissenys per a la parròquia de Santa Maria de Sants i per al vestíbul d'un habitatge particular al carrer d'Aragó. Ha treballat també la marqueteria. Tàfner de mena i disposat perpètuament a no encasellar-se en un suport artístic determinat, ha tingut la necessitat de manifestar la seva creativitat en tot tipus de suports artístics.

L'experiència que avala Llucià ha transcendit a l'àmbit internacional i l'ha portat a treballar a Itàlia, l'Amèrica del Nord, Puerto Rico i Veneçuela. A banda d'enriquir un gran nombre de col·leccions particulars, l'obra de Llucià es pot contemplar a l'exposició de dibuix català que recull l'espai permanent de dibuix Santa Maria de Vilabertran i figura en la publicació *El dibuix a Catalunya. 100 dibuixants que cal conèixer*, ambdues iniciatives dutes a terme recentment per l'Associació Conèixer Catalalunya.

BIBLIOGRAFIA

- J.M. AINAUD DE LASARTE, *Paret, Tela i Paper. L'art de Lluçia Navarro Exposició*. Catàleg de l'exposició. L'Espluga de Francolí, Museu de la vida rural i Fundació Jaume I, 1995.
- J.M. AINAUD DE LASARTE, "Pedra, tela, paper", a "Proposar", *Avui*, Barcelona, 28-VIII-1995, pàg. Oci B8.
- J. BARCINO, "La Exposición de Pintura y Escultura de los Premios San Jorge", a "Arte y Artistas", *La Vanguardia española*, Barcelona, 2-V-1951, pàg. 6.
- J. F. BOSCH, *El año artístico barcelonés. Itinerario de las Exposiciones 1946-1947*, Barcelona, 1947, pàg. 383.
- J. F. BOSCH, *El año artístico barcelonés. Itinerario de las Exposiciones 1951-52*, Barcelona, 1952, pàg. 187.
- J. F. BOSCH, "Navarro Rodón y su pintura todavía sin orientación fija". Guió del programa radiofònic *Cronica de Arte*, Radio Nacional de España, Barcelona, 20-III-1952.
- C. , "Agrupación de acarelistas de Cataluña realiza su 51 Exposición", a "Formas y Colores", *Destino*, Barcelona, 23-III-1957, pàg. 29.
- C. J., "Navarro Rodón" a "Las Exposiciones y los Artistas", *Destino*, Barcelona, 22. III. 1952, pàg. 17.
- "Con Navarro Rodón" a "En el taller de los artistas", *Destino*, Barcelona, 5. VII. 1958, pàg. 39.
- Cultura catalana i franquisme*. Nadala, Barcelona, Fundació Jaume I, 2002.
- Exposición de pintura Navarro Rodón*. Catàleg de l'exposició, Barcelona, Galeria Argos, 1955.
- "Fallo el concurso de pintura y escultura San Jorge", *La Vanguardia*, Barcelona, 22-IV-1951, pàg. 18.
- J. FARRÉ I GUAL, "Lluçia Navarro, artista polifacético de l'Espluga de Francolí". *El Correo catalán*, Suplement especial, Barcelona, 4-VIII-1972, pàg. 3.
- E. FOYÉ, "Navarro Rodón y Tomás Bel en Argos" a "Crónica de Arte", *Hoja del lunes*, Barcelona, 12-XII-1955, pàg. 16.
- J. M. GARRUT, "Brujula de las Artes", Guió del programa radiofònic *Agora*, Ràdio Barcelona, Barcelona, 17-III-1957.
- J. M. GARRUT, *Dos siglos de pintura catalana (XIX-XX)*, Madrid, Ibérico-Europea de Ediciones, 1974.
- J. M. JUNOY, "Arte y Artistas", *El Correo catalán*, Barcelona, 29-III-1952, pàg. 5.
- F. LIENCE, "Navarro Rodón" a "Arte", *El mundo deportivo*, Barcelona, 11-XII-1955.
- A. LLORENS LARRÉGOLA, "Lluçia Navarro", *L'om*, Riudoms, 15-X-1972, pàg. 6.
- G. LLOVERAS, "Las Artes Plásticas en Agora", Guió del programa radiofònic *Agora*, Radio Barcelona, Barcelona, 4-XII-1955.
- R. LÓPEZ CHACÓN, "Tomás Bel y Navarro Rodón, en Argos", a "Exposiciones", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 9-XII-1955, pàg. 10.
- R. MANZANO, "Navarro Rodón en Galerías Argos", Guió del programa radiofònic *Perfil*, Radio Nacional de España, Barcelona, 24-III-1952.
- A. MARSÁ, "Navarro Rodón y Tomás Bel", a "Otras Exposiciones", *El Correo catalán*, Barcelona, 10-XII-1955, pàg. 4.
- F. MIRALLES, *Història de l'art català*, vol. VIII, Barcelona, Edicions 62, 1983.
- J. MORENO, *Revista Cambrils*, Cambrils, IX-2003.
- Museu de la Vida Rural. L'Espluga de Francolí*. Nadala, Barcelona, Fundació Jaume I, 1989.
- "Navidad en Nùria", *El Correo Catalán*, Barcelona, 25-XII-1968, pàg. 1.
- Navarro Rodón*. Catàleg de l'exposició, Barcelona, Galerías Argos, 1952.
- "Navarro Rodón en Galerías Argos", *La prensa*, Barcelona, 21-III-1952, pàg. 4.
- "Navarro Rodón en Galerías Argos", a "Arte, por Gouache", a *Fotogramas*, Barcelona, 28-III-1952, pàg. 20.
- "Navarro Rodón en Argos", *La Vanguardia*, Barcelona, 16-XII-1955, pàg. 23.
- "Navarro Rodón en Argos", a "El Mundo de las Artes", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 6-XII-1955, pàg. 20.
- P. C., "Navarro Rodon", a "Las Exposiciones y los Artistas", *Destino*, Barcelona, 17-XII-1955, pàg. 33.
- F. PÉREZ DOLZ, *Exposición de Pinturas y policromías a la cera*. Catàleg de l'exposició, Barcelona, Real Círculo Artístico, 1953.

R.M. PIÑOL, "Llotja vol l'homologació dels estudis que imparteix", *Avui*, Barcelona, 27-X-1981, pàg. 32.
C. ROJAS, "Navarro Rodón", a "Exposiciones de la Semana", *Momento*, Barcelona, 15-XII-1955, pàg. 21.
JUAN DE SERRA, "Consagración del nuevo altar mayor de San Antonio Abad, de Villanueva y Geltru", *Noticiero universal*, Barcelona, 29-X-1959, pàg. 12.
J. SOLER POCH, "Navarro Rodón", *Momento*, Barcelona, 27-III-1952, pàg. 26.
"Tomas Bel y Navarro Rodón", *Revista*, Barcelona, 8a, 14-XII-1955, pàg. 17.