

URTX

ELS MURALS DE L'ALTAR MAJOR DE L'ESGLÉSIA D'OLIANA

Ermengol Puig Tàpies

ELS MURALS DE L'ALTAR MAJOR DE L'ESGLÉSIA D'OLIANA

Abstract

El año 1950 fue declarado «año santo». Aprovechando la efeméride, se contrató a Josep Sarobé para pintar los murales de la iglesia parroquial de Oliana (Alt Urgell).

En el campo artístico, esta obra no representa ningún avance sustancial, pero puede simbolizar muy dignamente el laborioso trabajo que un gran número de artistas tuvo que soportar en los difíciles momentos de la posguerra. Este artículo pretende homenajear y reconocer el conjunto de artistas desconocidos, aunque no anónimos, que las circunstancias históricas y culturales han relegado al olvido de forma inmerecida.

1950 was declared «holy year». To commemorate the event, Josep Sarobé was taken on to paint the murals of the parochial church in Oliana (Alt Urgell).

This work of art does not represent any significant artistic progress. However it symbolizes, with dignity, the laborious work that had to be sustained by a large number of artists during the difficult postwar period.

This article should be considered as a tribute to the unknown, yet not anonymous artists; acknowledging those that were wrongfully consigned to oblivion owing to historical and cultural circumstances.

Paraules clau

Josep Sarobé, art de postguerra, pintura mural.

L'església parroquial de Sant Andreu és l'edifici més emblemàtic i, des del punt de vista històric, més representatiu de la mil·lenària vila d'Oliana (Alt Urgell).

La construcció romànica inicial, de la segona meitat del segle XII, tal com es visualitza als murs del nord i de ponent, s'anà modificant i ampliant en etapes diferents.

L'any 1621 se signaren els «capítols» que en determinaren l'engrandiment definitiu. Entre altres intervencions, l'edificació anterior s'allargà 8 canes (uns 12 m) per la zona del presbiteri i, de fons, es deixà un alt tempnell amb una fornícula al mig. La decisió condicionà les decoracions que, des de llavors, s'han fet en aquest espai.

El prevere olianès mossèn Josep Riart i Prior, l'any 1855, escrivia que la parroquial olianesa, en aquell moment, mantenia la mateixa ornamentació i la mateixa planta que el dia 20 de maig de 1629, quan la inaugurà el bisbe d'Urgell, Antonio Pérez Maxo (1627-1633). En parlar de l'altar major, sols comenta que hi havia una fornícula amb la imatge de Nostra Senyora del Benefici. D'aquesta figura, afegeix, en penjava un gran nombre de cintes de les quals, en tocar-les, les dones gràvides podien aconseguir beneficis durant la gestació i el part.

L'any 1886 es modificà, de forma integral, la decoració del presbiteri. El diligent rector d'Oliana, mossèn Josep Berenguer i Selleres (1877-1905), contractà l'any 1882 el tallador de retaules Ramon Borràs, de Lleida, per fer-ne un de fusta. La construcció costà 637 lliures (duros). El daurador Pau Grifoll, de Casserres, cobrà 560 lliures (duros) i es pagaren 60 lliures (duros) per pintar tot el presbiteri.

Durant el calorós matí del 29 d'agost de 1936, aquest retaule, juntament amb les imatges i els objectes de culte, desaparegué cremat al torrent de Reixà. L'organitzador de la foguera fou el comitè local faista, dirigit per gent forana però amb la col·laboració d'alguns olianesos. Molts pagesos, tot intuïnt el que podia ocórrer, aquell dia optaren per sortir a treballar abans de l'alba, però els col·laboracionistes, previsors, matinaren i obligaren els qui portaven carro a anar a carregar i traslladar, fins al lloc de la foguera, els objectes religiosos.

La tradició oral diu que un olianès prengué instantànies d'aquella destrossa i que d'altres del poble l'obligaren a velar els rodets.

La injustificable guerra del 1936 donà pas a una autarquia estatal no menys dramàtica i inhumana. Des del punt de vista artístic, del període 1939-1953, es pot afirmar que l'estètica franquista va resultar molt pobre en tots els aspectes. Fou un moment d'una profunda davallada intel·lectual que originà un vast desert cultural. Una bona part dels millors, en tots els camps i en totes les disciplines, fugí i es refugià a l'estranger.

Inicialment, el món de la cultura es deixà en mans dels falangistes, gent que no tenia cap discurs estètic propi ni cap proposta cultural coherent. Sols pretenien aconseguir un «art» al servei del nou estat i exaltar gloriósament el Caudillo. Per a ells, la cultura no era un element dinàmic ni creatiu; simplement era una qüestió folklòrica.

Els «guanyadors» de la guerra, que en la majoria de les qüestions es mostraren tan rígids i radicals, en el camp artístic, segurament perquè no disposaven d'un ideari propi, optaren per la màniga ampla i arbitrària. A l'Es-

Vista general del retaule que, fins a l'any 1936, presidia el presbiteri (1912). Fotografia de la col·lecció de Josep Patsí.



panya d'aquells dies convisqueren, amb una certa normalitat, estètiques canòniques, que eren les reconegudes oficialment, amb altres de més personals i lliures, que s'escapaven del control legal. Aquest «prodigi» el possibilità la ignorància plàstica predominant. Algunes obres no s'entengueren i d'altres no es consideraren crítiques. La línia oficial que s'aplicava era així de simplista i discriminatòria: censura, academicisme mesquí i conservadorisme a ultrança, però, sobretot, denigració de tot allò que fes flaire d'avantguardisme.

On millor es manifestà l'estètica del Movimiento fou als carrers i als edificis oficials de la capital de l'Estat. Allà es feren les manifestacions més genuïnes i més properes a la parafernàlia i a la grandiloqüència dels models feixistes. Cal recordar que, en tota aquesta estrafolària aventura esteticista, el paper de l'Església oficial resultà fonamental i gens ambigu. El tradicionalisme i el reaccionarisme de la cúpula eclesiàstica espanyola potser van ser els elements que més i millor diferenciaren el franquisme de les altres dictadures europees dels anys trenta.

Pel que fa als artistes, tot i que és molt clar que cada decisió fou personal, foren nombrosos els qui optaren per no exiliar-se. De forma molt simplificada, els podríem classificar en:

1) Els qui s'aproparen o acceptaren els «nous ideals» o les millores professionals que la nova situació els brindava. Els casos més coneguts a casa nostra foren els següents: Eugeni d'Ors (1881-1954), promotor de concursos i d'exposicions; Josep M. Junoy (1887-1953), a l'inici capdavanter de l'art nou i després animador de la nova situació, i Pere Pruna (1904-1977), el pintor que s'exportava.

2) Els qui, sense implicar-se amb allò establert, seguiren el corrent i, tal com el mateix

Franco aconsellava, «no es ficaren en política», foren la majoria i se'ls coneixia com a *regionalistes* o *de poble*. Els falangistes els tenien pels autèntics portadors dels valors eterns. La majoria acostumava a participar a les nombroses exposicions i als premis oficials que s'organitzaven. A Tàrraga, al col·legi dels escolapis, l'any 1942, el Frente de Juventudes promocionà de forma esplèndida la mostra «Exposició de arte targarense».

3) Finalment, el grup d'artistes que optaren pel silenci i la renúncia. Són els qui no foren afectes a la nova situació i es veieren obligats a caminar, quasi en solitari i en un ambient advers, per camins estètics propis. Gent com Leandre Cristòfol (1908-1998) o el Grup Cogul no demanaren ni esperaren res d'un règim que els tenia marginats i que els volia oblidats. Contra ells, el Govern practicava la indiferència pròpia del menyspreu.

Els muralistes que el Règim millor acceptà foren el canari José Aguiar (1895-1969), autor, l'any 1941, del ja desaparegut mural de 60 m² de la Secretaria General del Movimiento, i el valencià Ramon Stolz Viciano (1903-1958), autor, l'any 1950, entre d'altres, dels murals del grandios Monumento a los Caídos de Pamplona.

Per manca d'un missatge polític exprés, s'acceptà el mestratge del muralista Vázquez Díaz (1882-1969). Els frescos que havia pintat al monestir de la Ràbida i que titulà *Poema del descobriment* foren inaugurats, l'any 1930, pel rei Alfons XIII, però el franquisme els reinaugurà utilitzant-los com a model. A la llista es pot afegir, per la temàtica èpica, Josep M. Sert (1874-1945), al qual sempre miraren de reüll.

Sembla que, fins a l'any 1941, a l'Estat espanyol no s'establí cap normativa adreçada a la pràctica artística. A partir d'aquell moment i durant un període de cinc anys, els organismes competents sobre les arts plàstiques estigueren en mans de reconeguts personatges del Movimiento. L'excèntric ideòleg falangista Giménez Caballero (1889-1988), acompanyat per intel·lectuals com Ortega y Gasset (1883-1955) i Eugeni d'Ors (1881-1954), defensà un art espiritual, identificat amb la religió, que reflectís la voluntat d'un nou ordre falangista que, tal com demanava Sánchez Mazas (1894-1966), fos monumental, espanyol, veridic i pedagògic. El programa, per manca d'entusiasme i per indefinició ideològica, es volatilitzà i, a partir de l'any 1951, fou l'Asociación Católica de Propaganda la que controlà la política artística, que, en bona mesura, assumí els



Vista actual del presbiteri (2010).
Fotografia de l'autor.

mateixos principis estètics i hi afegí el nacionalcatolicisme.

La sintonia entre la cúpula eclesiàstica i l'Estat, que era qui subvencionava les restauracions, fou plena; el desconeixement que els dos estaments tenien sobre qüestions d'art era equiparable i compartit. Un exemple demolidor el trobem en l'actuació del bisbe de Barcelona, Gregorio Modrego (1890-1972), organitzador, l'any 1952, del Congrés Euca-

rístic Internacional de Barcelona, que fou la manifestació més aparatosa de l'estètica feixista a Catalunya. S'explica que aquest bisbe refusà, per considerar-lo una obra avantguardista, un cartell que reproduïa una imatge del conjunt romànic de Taüll.

Malgrat aquest i altres exemples, l'Església catalana, en qüestions estètiques, no es mostrà inflexible del tot. Sempre que es considerava que la proposta estava al servei

d'una causa noble o que es feia pedagogia de l'esperit religiós o de la unitat nacional, s'acceptaven certes innovacions formals.

Aquest fou el cas del nou estil mural que s'anà introduint en algunes esglésies catalanes. A partir de l'any 1947, aprofitant les festes d'entronització de la Verge de Montserrat, l'abat Aureli M. Escarrer (1908-1968), home d'una exquisida sensibilitat humana i estètica, impulsà aquesta empresa que els «amics de l'art litúrgic» ja feia anys que reclamaven. El muralista que més vibrà a l'hora de crear un nou llenguatge fou Josep Obiols (1894-1967). Utilitzà el Noucentisme, que era l'estil preferit de la burgesia catalana, com a base per a la renovació del llenguatge pictòric religiós. A aquest estil, que es trobava molt allunyat de les avantguardes modernes, li incorporà elements del simbolisme romànic, hi barrejà coreografia del bizantinisme sumptuós i alguns trets clàssics (mitigats per la sobrietat) del manierisme i li afegí una delicada gamma de colors suaus i serens.

Repassat el deplorable panorama artístic de l'Espanya de mitjan segle xx, retornem a l'Alt Urgell. El dimecres 25 de gener de 1939, les forces franquistes entraren a Oliana desfent per la carretera general. Davant de la tropa, segons es diu, hi anava el capellà de cal Gassigué, Francesc Tàpies i Torres (1898-1985), acompanyat del seu germà i del que seria secretari de l'Ajuntament.

En l'ambient empobrit i crispat que aquell acte inaugurava es planificaren l'execució dels murals i la rehabilitació de l'església. Cal suposar que la voluntat dels promotors era retornar al temple l'esplendor malmès per gent sacrílega. És segur (havia succeït en altres llocs) que en cap moment no es plantejà de restituir o reconstruir el retaule i les imatges desaparegudes. Les «circumstàncies» exigien realitzar una obra singular que obrís nous horitzons i que consolidés la tradició.

Mossèn Francesc Tàpies, l'any 1927, havia guanyat l'oposició a la canongia de mestre de capella de la catedral de Tarragona i, des de llavors, residí en aquesta ciutat. Com és natural, tenia contacte directe amb l'arquebisbe Benjamín de Arriba y Castro (1949-1970). Tant aquest com el seu antecessor i mentor, Manuel Arce Ochotorena (1944-1948), foren persones d'un indubtable significat franquista, la qual cosa condicionava l'ambient conceptual de la seu metropolitana.

Mossèn Tàpies era organista i professor de música, però destacà com a compositor.

Fou un músic acadèmic i sever, molt exigent amb ell mateix i que tractava els altres amb la mateixa exigència. Les seves composicions musicals, tant les profanes com les religioses (motets, misses i especialment oratoris, d'una grandiositat musical encomiable), mostren que, per damunt de tot, era una persona religiosa i defensora de la cultura tradicional. S'ha de reconèixer que tenia un caràcter fort i tan contundent com la seva profunda veu, que era defensor de l'ordre i de la tradició, que tenia una inclinació especial per la seva vila natal i una gran estima pels seus. De tot plegat, em sembla, no se'n pot deduir ni suposar que fos un franquista convers.

L'any 1950 fou declarat per Roma «any sant». S'aprofità l'efemèride i, essent rector d'Oliana (1939-1968) mossèn Joaquim Borrell, tal com consta en una de les nervadures del cor, es pintaren els murals i l'església parroquial. Aquesta tasca la dugué a terme el pintor i muralista tarragoní Josep Sarobé, ajudat per Saldoni Maluenda, Domènec de Llobera i Josep Tost.

En l'elecció del muralista, així com de la temàtica a representar, la memòria popular accepta que el capellà de cal Gassigué intervingué de forma directa i econòmica. El muralista que trià és, com molts de la seva generació, un artista poc estudiat i, per tant, desconegut, malgrat la nombrosa obra que presumiblement realitzà.

El senyor Enric Baixeras i Sastre, de Tarragona, m'ha facilitat les poques dades que d'aquest artista puc aportar. Nasqué pels volts de l'any 1914 i morí a l'inici dels seixanta. Malgrat la bronquitis crònica que patia, fou un treballador incansable i una persona excel·lent. Físicament, tal com es comprova en una fotografia, era justet d'estatura i de faç amable. Sarobé treballà (i molt) en locals particulars, en instal·lacions no fastuoses i efímeres i en domicilis de la burgesia benestant. Com a muralista d'obra religiosa o pública, no va tenir gaires encàrrecs. No es pogué realitzar plenament en l'activitat que possiblement era la que més li hauria plagut.

Pictòricament, s'havia format al Taller-Escola d'Art de Tarragona, una institució creada l'any 1934 per la Generalitat republicana. Els iniciadors de l'escola, el pintor Ignasi Mallol i l'escultor Joan Rebull, fixaren una orientació pedagògica que anava pel camí de l'ordre, del domini tècnic i del mediterranisme. Diuen que fou un dels alumnes destacats.



Vocació de sant Andreu (2010).
Fotografia de l'autor.

Martiri de sant Andreu (2010).
Fotografia de l'autor.



Advocació de la Reina dels Àngels (2010).
Fotografia de l'autor.

A l'Escola d'Arts i Oficis de Tàrraga, reiniciada també per la República i amb Àngel Oliveres com a director, el canvi polític no li comportà un canvi de direcció ni el tancament, a diferència de la de Tarragona. L'escola de Tàrraga sobrevisqué gràcies al fet que el director compaginava el seu càrrec amb un d'administratiu a Madrid, i també perquè el conjunt acceptà, de forma passiva, la nova situació i la precarietat que s'imposava.

Tant la generació de pintors tarragonins com la de targarins, professionalment, foren víctimes de la nefasta situació de la postguerra, que els negà tota oportunitat de desenvolupar-se de forma creativa. Tots ells pertanyerien al grup segon de la classificació anteriorment descrita.

De Josep Sarobé sols conec tres obres i estilísticament són força diferents. Crec que això demostra l'adaptabilitat i el domini tècnic que posseïen molts dels pintors formats a les escoles d'art.

1) Al presbiteri de la parròquia de Sant Francesc d'Assís (Tarragona) hi ha un mural en el qual es representa, amb figures força estilitzades, la coronació de la Mare de Déu. El pintà l'any 1949 i li conferí una forma esfilagarsada, de llargues pinzellades i d'una efectista gradació tonal. El conjunt semblaria apropar-se a l'estil que Pere Pruna (1904-1977) havia posat de moda.

2) A Tarragona, com en moltes altres viles i ciutats, hi havia el vell costum de situar, en certes façanes, capelletes votives. Al carrer

de Santa Tecla, entre el carrer de Sant Llorenç i el de les Coques, n'hi ha una de dedicada a aquesta santa. L'obra original, que podia ser del final del segle XVI, l'any 1936 fou destruïda. Cinc anys després es restaurà i Sarobé hi participà decorant l'espai que emmarca la fornícula. És una obra menor i molt simple, en la qual predominen la linealitat i la imitació arquitectònica.

3) L'única obra que conec bé d'aquest autor són els murals d'Oliana. En guardo records remots de quan s'executaren i aquestes pintures han passat a formar part de les vivències que retinc del meu poble.

Per comprendre millor aquests murals cal una contextualització prèvia. Els documents oficials evidencien que l'església parroquial d'Oliana sempre ha estat sota l'advocació de sant Andreu. Malgrat això, pel que s'ha comentat a l'inici, des del segle XVII mai no s'ha dit que l'apòstol ocupés el lloc preeminent de l'altar major. Hi ha documents que el releguen a un altar lateral. El retaule del segle XIX deixava a la vista una fornícula en la qual hi havia l'antiga Verge del Benefici, no l'apòstol.

Certs grups de «pressió», al final del segle XVIII, aprofitaren aquesta indefinició i tractaren, de forma contundent i coordinada, que la Verge dels Àngels, que ja havia reemplaçat l'antiga Verge del Socors, fos nomenada patrona de la vila. L'intent no reeixí, però tampoc no quedà solucionat. S'aprofità l'execució dels murals que aquí es comenten per endreçar, de manera definitiva i equitativa, els patronatges celestials de la vila. Als murals queda palès el fet que el patró d'Oliana és sant Andreu i que la Reina dels Àngels n'és la protectora.

Els dos murals, situats a banda i banda de la fornícula que, des del segle XVII, ha presidit l'altar major i que ara conté una imatge del sant precedint la creu aspada, estan dedicats al patró de la vila. Dos marcs de guix daurat, de dimensions considerables (3 × 3,9 m i 17 cm d'amplada) i decorats amb vuit simulacions vegetals simètricament repartides i de regust barroc, delimiten les pintures. L'ornamentació dels dos angles inferiors s'incrementa amb àmplies cartutxeres que emulen rocalles afrancesades.

La temàtica de cada mural es confeccionà a partir dels relats que segueixen.

Sant Andreu, el primer apòstol, era fill de Jonàs, pescador de Betsaida (al costat del llac de Tiberíades). Vivia, però, a Cafar-

naüm, on treballava de pescador amb el seu germà Simó, conegut posteriorment com a Simó/Pere.

Tot passant vora el llac de Galilea, veié Simó i el seu germà Andreu, que tiraven les xarxes a l'aigua. Eren pescadors. Jesús els digué: «Veniu amb mi i us faré pescadors d'homes». Immediatament deixaren les xarxes i el van seguir (Marc 1, 16-18).

Una vella tradició oral que recull, en part, sant Jeroni en el llibre *De viris illustribus* diu que Andreu morí crucificat a la ciutat grega de Patràs. El lligaren de peus i mans a una creu en forma de X (*crux decussata*) i allà, durant tres dies, el tingueren penjat. Ho aprofità per adoctrinar i instruir els qui s'hi acostaven. Les despulles, segons la tradició, foren traslladades a Constantinoble.

Al mural de la dreta de l'espectador, al costat de l'epístola, s'hi representa el martiri de sant Andreu. A l'altre costat, al de l'evangeli, la vocació de sant Andreu. Les mesures de cada mural són de 2,70 × 3,50 m. A grans trets, les dues obres mostren una escenografia i un ambient creïbles però ficticis. L'autor fa servir el rigor pictòric, el dibuix de sòlida estructura i una execució segura i ferma per dialogar amb l'espectador. Aquest realisme aparent fa funcionar les obres com una narració plàstica que en facilita la lectura i la comprensió. En l'actualitat, però, per manca de cultura religiosa, a molta gent se li fa difícil de desxifrar certs relats bíblics.

La idealització del paisatge de fons revesteix els murals d'un cert misticisme que espiritualitza el sentit de l'escena. Totes dues obres, a la part inferior, hi tenen espectadors terrenals: sempre una dona d'esquena vetllant el fill, que personifiquen la tradició, i, a la part alta, àngels que certifiquen l'escena o que musicalitzen el moment transcendental.

Les figures, la majoria amb poca roba, són força esculturals; són cossos construïts amb una corporeïtat potent, però serens. Les emocions de cada escena se simbolitzen millor amb gestos i postures eloqüents que no amb expressions facials. La il·luminació dels escenaris és dura i freda, però, malgrat això, resulta clara i diàfana.

A la vocació del sant es pintà un ambient marítim que segueix el mediterranisme de moda. La barca de vela llatina ho confirmaria. L'acció no es compon a partir de cap eix, sinó que s'estructura a partir de la tènue i curta línia que s'estableix entre les mirades dels dos protagonistes: l'un, expectant en la

fràgil barca, i l'altre, envoltat de seguidors i ressaltat per una aurèola a la vora del llac. Les altres figures són actors secundaris, com els acompanyants d'una acció compostivament ben raonada i pensada, tant espiritualment com material. Tots es mostren captivats: els uns, de forma directa, pel diàleg entre Jesús i Andreu; els altres hi participen observant l'escena.

En el martiri del sant, la composició resulta molt més evident i racional. L'acció s'agrupa al centre i al lloc ideal per ser captada per l'espectador. El quadre s'estructura a partir de les diagonals que insinuen els braços de la creu. El màrtir, pràcticament nu, està lligat de peus i mans. El rostre es manté serè i el cos no mostra contorsions dramàtiques. Més aviat, tal com la tradició proclamava, adopta una actitud calmada. La gràcia de ser testimoni i màrtir de Crist li confereix la fortalesa espiritual que irradia. Els botxins, els soldats i l'altiu genet tampoc no són representats amb cares d'odi o d'ira. Un soldat assenyala i parla amb el jutge o el notari, amb posats totalment desapassionats. Cap d'ells no pretén comminar el sant a renunciar a la seva fe.

L'autor ha procurat adequar el contingut moral a la forma plàstica i aquesta la subordina a unes gammes cromàtiques gens estridents perquè no posin en perill la unitat de l'obra.

Fou al final de l'edat mitjana quan a la iconografia de sant Andreu se li incorporà definitivament, com a símbol del seu martiri, la creu aspada. Malgrat tot, en una pintura del sempre sorprenent Caravaggio (1573-1610) que representa aquest martiri, es crucifica el sant en una creu llatina. En canvi, al mateix moment, el reputat i clàssic Rubens (1577-1640) representava la mateixa acció en una creu aspada.

El que és cert, en el cas d'Oliana, és que els escuts i els segells més antics de la vila, del segle xv, mostren una creu en forma d'aspa.

La tercera part del mural és dedicada a la Reina dels Àngels. Amb una base de 9 m, s'ubica damunt de les escenes anteriors, a la lluneta de la paret del presbiteri. La temàtica, totalment idealitzada, visualitza i rememora l'advocació benefactora de l'antiga Verge del Benefici. El dinamisme dels àngels, portadors de les cintes, en multipliquen la visió.

En aquest mural, tot i que continua l'interès pel dibuix, l'autor s'hi mostra diferent. La suavitat i la gradació tonal dels colors, la geometrització dinamitzada dels plecs de la roba, la levitació de les figures, que tenen un ritme elegant i emfàtic, són detalls que l'apropen, encara que només sigui un xic, al que proposava el pintor Josep Obiols.

En el conjunt de l'angeologia hi ha onze àngels representats, la qual cosa pot cridar l'atenció. Aquest és un tema que, a casa nostra, ja venia del Noucentisme i encara d'abans, però és sobretot per la directa influència d'Eugeni d'Ors (1881-1954), cap nacional de Belles Arts, que s'imposà arreu i en tot tipus de decoració aquest complement angelical.

En ser pintures murals que s'han de contemplar des d'una certa distància, la composició i el dibuix se sobreposen al color. Si es miren de prop, s'hi comproven una gran profusió de pinzellades i una extensa varietat de colors i de tons, que són l'essència d'uns murals d'esperit i de trets clàssics, tècnicament molt propers a l'academicisme francès, que miren d'atreure més la ment i la devoció dels fidels que no captar l'atenció de la mirada.

Bibliografia

BARRAL I ALTET, Xavier [et al.] (1996). *L'art de la victòria: Belles arts i franquisme a Catalunya*. Barcelona: Columna.

BOZAL, Valeriano (1995). *Arte del siglo xx en España*. Madrid: Espasa-Calpe. 2 v.

LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel (1995). *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: A. Machado.

VIÑUALES, Jesús (1998). *Arte español del siglo xx*. Madrid: Encuentro.