

**MONUMENTS "A LOS CAÍDOS POR DIOS Y POR
ESPAÑA" A CATALUNYA, DE 1939 A 1970**

TESI DOCTORAL

Doctorat en Història de l'art i de musicologia

Departament d'Art i Musicologia

Autor: Marcel Xandri Guitart

Dirigida per: Teresa Camps Miró

Universitat Autònoma de Barcelona, 2016

JOSEP CLARÀ I EL NOUCENTISME

El Noucentisme era un estil que les institucions públiques durant el règim van trobar avinent i adequat als valors i formes que consideraven dignes de ser transmesos i per a fer efectiva l'ocupació simbòlica i estètica de l'espai. El gran exponent del Noucentisme Eugeni d'Ors, que fou ministre de cultura del règim, col·laborà amb publicacions com *Vértice* i *Escorial* en l'elogi de l'estil idoni del que s'havia de vestir el nou ordre polític. D'Ors, que proposava com a base l'ensenyament catòlic i la cultura com un "estat espiritual col·lectiu", defensava la raó i l'ordre matemàtic i la geometria estètica en la persecució de la bellesa total i la incidència de l'esperit sobre la realitat en la cerca de l'estil ideal¹. També propugnava l'aproximació als grans mestres del passat, sintetitzant i reunint el passat en un pla únic i rebutjava la representació de la carnalitat desproveïda d'espiritualitat i de primacia moral i manifestava repulsió estètica davant els excessos i les complicacions (en la línia del Modernisme). Així, defensa la sobrietat, contra la dispersió, d'un "sentir pensant" plotinià, que conserva la raó, com una creació matemàtica de l'esperit. Per tant, s'aproximava a la sobrietat contemplada per la Falange i per la Dirección General de la Propaganda en les obres, tal com s'ha analitzat en altres apartats.

El classicisme del Noucents pretenia transformar la naturalesa en cultura i fer les ciutats habitables amb més dignitat, tot llegant als nostres fills "la plenitud de vida de cultura, la plenitud de vida de civitat", com el mateix d'Ors va dir el 1915. Aquesta *Civitat* és l'anhel de l'ideal i l'anhel de l'harmonia, que amb paraules d'una metàfora del mateix teòric, "quan la pedra ha esdevingut marbre, i quan el marbre adquireix consciència de que és marbre, neix la Civitat". Aquesta és la ciutat i la renovació ideal en la que participaren l'urbanista Rubió i l'escultor Clarà, en la creació de parcs i jardins i de monuments, respectivament. I Josep Clarà ja gaudia d'un alt reconeixement quan va ser escollit com a opció principal per a la concepció del Monument als Caiguts. A tall d'exemple, el 4 de desembre de 1943, va ser homenatjat amb un amb una dedicatòria signada per amics i coneguts del seu cercle creatiu, en que s'elogia el seu estil per les seves senzillesa i expressió, austeritat i ritme, serenitat i equilibri immortal. Són novament, per tant, els trets estilístics clau que s'avenien a les inquietuds estètiques del règim i de que aquest va fer ús en la seva harmonització de l'espai públic.

¹ Zanotti, Gabriela, *Estética española contemporánea. Eugenio d'Ors, José Camón Aznar, José Ortega y Gasset*. Zaragoza, 1981.

El Maestro ha conquistado la cumbre del arte y desde allí contempla los panoramas clásico y moderno.... Ha llegado a la plenitud temperamental; tiene ante la vista su obra pretérita en tanto que concibe obras nuevas avizorando el porvenir.

Su obra - bronce, mármoles, barro cocido...- su obra, siempre antigua y siempre nueva, plena de sencillez y de expresión, de austeridad y de ritmo, de serenidad, de equilibrio inmortal.... Su obra, que tiene un poder creador, creador de personajes humanos vivientes no sólo en el arte sino en la vida.... su obra que tiene destellos del milagro divino de la creación: hacer que la materia inerte viva dentro del mundo del espíritu.

JOSE CLARÀ, vive el momento de la meta gloriosa de su vida. Sus amigos vivimos con él la emoción admirativa y cariñosa de su arte y de su amistad y en este día un grupo íntimo con nuestras firmas, le ofrecemos el recuerdo de las modestas reuniones de los primeros sábados en casa de:



Barcelona, 4 de Diciembre de 1943.



Carta dedicada a Josep Clarà signada per una pluralitat d'autors, de 4 de desembre de 1943. Fons Josep Clarà, en cessió al Museu Nacional d'Art de Catalunya

Doctrina filosòfico-estètica de Josep Clarà

Josep Clarà expressa a les seves notes personals aquesta inquietud per l'esperit, rebutjant la representació de la matèria per la matèria, i el rebuig cap al progrés material que oblida la vessant moral: "La ciencia? Progreso material; cuál es el progreso moral? Faltan demostraciones"², i advoca per la "ciència de l'ànima", com ell mateix escriu, referint-se a una idea platònica de l'essència, l'ideal, en contraposició amb la matèria. Són idees que plasmà al seu bloc de notes contemporàniament al període d'execució del Monument als Caiguts.

Als seus dietaris i agendes, l'escultor combina els apunts tècnics, artístics, pràctics i organitzatius, de les seves obres com el grup escultòric del monument "a los caídos", amb reflexions profundes i místiques. A la vegada que anota apunts i fets a recordar sobre les fases del procediment d'execució de l'obra i fets rellevants per a la consecució del projecte (referint-se a la convocatòria de concurs de l'ajuntament i la proposta de projecte i a la preparació de del model a escala del grup escultòric), recull reflexions metafísiques, morals i estètiques. Així,

² Extret del bloc de notes del Fons Clarà.

al mateix document on plasma el càlcul de les mides del monument (fixant les mesures en la concepció del conjunt per al bloc de marbre, de 2,70 metres d'alt, 1,33 d'ample, 1,19 de fons), expressa "Niños que llegáis a la vida con vuestra primavera alegría, yo os deseo que ella siga siempre alentanda por la fe y el amor".

La cerca de l'ideal: l'esperit versus la matèria, raó classicista versus impuls romanticista

Cal destacar les reflexions romàntiques i metafísiques que expressà en les tres llengües que dominava (solia escriure en castellà i en francès, però ocasionalment anota quelcom en català) al seu quadern de notes:

- L'artista expressava que "La tormenta de mi alma lucha entre el equilibrio del clasicismo y la inquietud del romanticismo", són dos elements que impregnen el seu estil, i ell mateix manifesta consciència de la tensió entre les dues actituds contraposades que l'envaïen: l'equilibri i la contenció serena del classicisme i la inquietud i la vitalitat del romanticisme. Entre les seves reflexions, cita sovint Goethe, Delacroix o Gautier, entre altres, tot elogiant les seves idees.
- La següent reflexió filosòfica i relacionat amb la *Weltanschauung* (cosmovisió o visió del món) de l'artista diu "Tota ma vida he sigut un trist atormentat. He interrogat el misteri i ell em deixa abatut! Dilema d'eternitat...". Expressa, per tant, els seus dubtes existencials perpètuament irresolts i la seva actitud pessimista i melangiosa. En altres escrits, es refereix a aquest "etern enigma" sobre el sentit de la vida i la mort i a la immortalitat de l'ànima.
- Finalment, assenyalava en francès "Réveiller l'âme des choses, l'esprit qui dort dans la matière tel est le secret des grands poètes" (Despertar l'ànima de les coses, l'esperit que dorm dins la matèria, tal és el secret dels grans poetes). Així, es fa patent el platonisme i la cerca de l'esperit o l'ànima essencial de les coses.

Relacionat amb aquestes idees, Clarà propugna que la natura és per l'home el primer ministre de Déu i el paper de l'artista és, en la idealització que li correspon plasmar, escalar de l'individu al gènere i de l'accidental al permanent, l'ideal regna sol i la natura governa. Per tant, expressa aquest platonisme de representació de l'ideal prenent la natura com a model però no com a element singular.

L'escultor noucentista també propugnava idees en la línia de Sant Agustí, d'una noció de bellesa de la natura vinculada a la bondat de l'ànima que transmet. Així, cita Jean Finot,

assenyalant que “El culte del bell de la natura ens suggereix el culte del bé de l'ànima, que purificada per l'espectacle de la bellesa esdevé millor. Aquesta es torna sobretot refractària a les foteses i les vileses de la vida”³

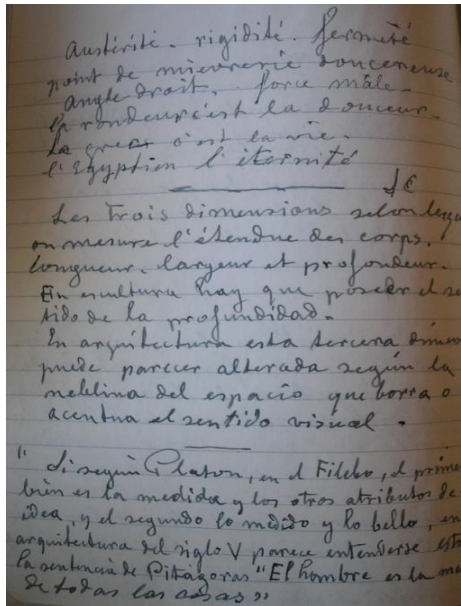
En l'anàlisi estètic, moral i metafísic, i en el rebuig de les tendències hedonistes, escèptiques i epicureistes basades en la cerca del plaer material, Clarà assenyala que “La felicitat no és ni el gaudi físic, ni el mer plaer especulatiu, sinó una satisfacció harmònica de les nostres inclinacions físiques, intel·lectuals i morals, en un mot de tota la nostra activitat? La felicitat escapa d'aquells que la cerquen com un bé exterior”. També assenyala la subordinació de l'home a la natura i manifesta en diferents escrits la importància de la raó, la consciència i la voluntat dels homes.

Coincidència entre l'ideari de Clarà i els cànons estètics de la Falange

Josep Clarà elogia les característiques en les arts plàstiques que també la Falange i per les quals les institucions de la dictadura van vetllar especialment durant els primers anys: “Austérité, rigidité, fermeté, point de mièvrerie, angle droit – force mâle, la rondeur c'est la douceur”, és a dir AUSTERITAT, RIGIDESA, FERMESA, LÍNIES RECTES com a força de MASCULINITAT, contraposat a l'ARRODONIMENT, que representa la SUAVITAT i la cursileria. L'escultor assenyala com a referents els grecs, en la plasmació de la vida, i els egipcis, en la de l'eternitat.

L'artista també reflexiona sobre els elements que han de configurar l'escultura i l'arquitectura. Diu l'autor: “Les trois dimensions selon lesque on mesure l'étendue des corps: longueur, largeur et profondeur”, és a dir les tres dimensions segons les quals es mesura l'extensió dels cossos: la llargada o longitud, l'amplitud i la profunditat. I diferencia que “En escultura hay que poseer el sentido de la profundidad. En arquitectura esta tercera dimensión puede parecer alterada según la neblina del espacio que borra o acentúa el sentido visual”.

³ Jean Finot (Varsòvia, 1858-París, 1922) fou un escriptor, periodista, sociòleg i filòsof, autor d'obres com *La ciència de la felicitat (La science du bonheur)*, París, 1905, o *Progrés i Felicitat (Progrès et Bonheur)*, París, 1914.



Fragment dels dietaris de Clarà. Fons Josep Clarà, en cessió al MNAC

L'escultor cita Plató, de l'obra *Filebo* (*Philebus*, obra tardana d'entre el 369 i el 347 a.n.e, que és un diàleg que tracta sobre el rol del plaer i la intel·ligència a la vida conduïda pel bé), vinculant-ne les idees amb l'arquitectura i amb Pitàgores, de la següent manera: «Segons Plató, a el *Filebo*, el primer bé és la mesura i els altres atributs de la idea, i el segon el mesurat i el bell, a l'arquitectura del segle V sembla comprendre's això segons la sentència de Pitàgores "L'home és la mesura de totes les coses"». I relacionat amb aquesta concepció de l'arquitectura, també trobem a les notes de Clarà, escrit en francès, una cita del teòric i crític de l'art Charles Blanc⁴: "l'arquitectura és una natura reconstruïda per l'home. Heus aquí perquè comença per apuntar al sublim. Esdevé bella perquè s'aplica a la seva obra les lleis i les proporcions d'un altre exemplar, el cos humà, doncs el bell és la propietat essencial de l'home i el sublim pertany a l'univers". Hi trobem per tant el nexa entre arquitectura i natura i cosa humà, la integració de l'obra al conjunt de l'univers, i el llegat romàntic del sublim. Clarà també expressa que l'arquitectura és la primera de les arts, perquè les precedeix a totes i que tot ve de l'origen, perquè les obres no són tant creació com imitació, com a interpretació de la natura (sintagma que l'artista subratlla a les seves notes posant èmfasi a aquest element), que és la definició veritable de l'art de l'escultor. Així defensa Clarà el seu rol imitador de la natura, com també propugna que la pintura troba en la natura un model preciós i complet que cal imitar per a arribar a l'expressió dels sentiments.

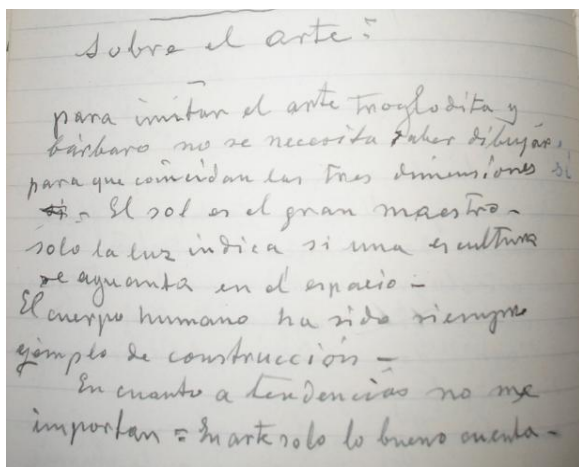
⁴ Charles Blanc (Tarn, 1812-París, 1888) fou un crític de l'art i artista que teoritzà sobre les lleis del contrast simultani i la mescla òptica, i escriví la *Gramàtica de les Arts del dibuix*, 1879.

Sobre l'arquitectura, l'artista també cita Nicolas Poussin, el pintor classicista del segle XVII de qui sovint expressa elogis, ja que l'obra d'aquest artista simbolitza les virtuts de la claredat, la lògica i l'ordre, característiques aplaudides per Clarà. Assenyala "Les ornements n'ont été inventés que pour modérer une certaine severité qui est en l'architecture simple", és a dir, els ornamentals no s'han inventat per altra cosa que per a moderar una certa severitat que hi ha a l'arquitectura simple. És, per tant, novament, un elogi a la sobrietat, proper a les directrius estilístiques que imposava el règim en l'arquitectura i l'escultura, en el sentit de que suposa una crítica a la decoració excessiva, que trobàvem a l'arquitectura modernista, i l'existència discreta d'ornaments serviria per aportar un lleu equilibri a la total severitat que comportaria la total simplicitat. Clarà declara, així, el rebuig a la decoració sense una raó de ser i una tolerància a l'existència d'elements que suposin el contrapunt necessari en la cerca de l'harmonia del conjunt.

L'autor també pren les paraules del pintor romàntic Eugène Delacroix sobre la composició: "L'influence des lignes principales est immense dans une composition", això és, l'influència de les línies principals és immensa en una composició. Són qüestions que Clarà aplicà a l'escultura, i afegeix que "faire les figures pyramidales (la flamme du feu) exprime le manoeuvre": fer les figures piramidals, com la flama del foc, expressa el domini, qüestions que s'apreciaran més endavant aplicats a la pràctica en l'anàlisi del grup escultòric del Monument als Caiguts.

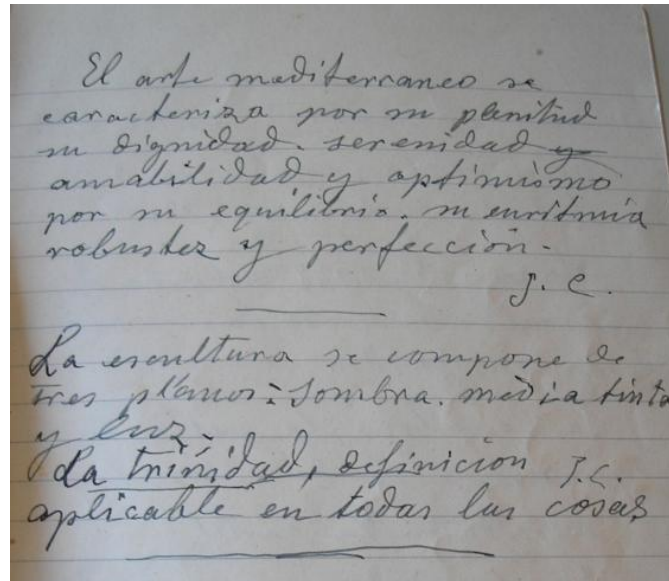
Sobre l'admiració de Clarà vers Poussin, expressa l'escultor entre les seves notes els tres elements primordials: la raó, la mesura i la forma, dels que el pintor es servia, inspirant-se dels grecs, inventors de les Belles Arts. Són les idees que Poussin propugnà i en que basà la seva pintura, i que Clarà pren i trasllada a l'escultura. Són tres pilars estètics que també coincideixen amb la doctrina proclamada pel feixisme espanyol.

L'escultor critica el panorama de l'art i l'oblit de reproduir la perfecció del cos humà, que era crucial per a ell. Diu l'artista "La época en que vivimos 1954-1955 es época de ciencia y de deporte. Lo raro es que con la tremenda afición al deporte, las artes plásticas no se preocupan como antiguamente de reproducir plásticamente la perfección del cuerpo humano. La pintura de hoy, llamada moderna, viene a representar el caos y la confusión en manos de marchantes y la crítica interesada".



També sobre el rebuig d'aquesta modernitat en la temàtica, l'estil i la difusió de l'art, diu Josep Clarà: "Para imitar el arte troglodita y bárbaro no se necesita saber dibujar, para que coincidan las tres dimensiones sí". Per tant, critica la manca de virtuosisme en l'art abstracte i reivindica la importància del dibuix i les mesures per a la plasmació de les tres dimensions.

Segueix: "El sol es el gran maestro, solo la luz indica si una escultura se aguanta en el espacio", conferint la rellevància a la llum en l'escultura, per a l'apreciació dels volums en l'espai. Afegeix: "El cuerpo humano ha sido siempre ejemplo de construcción", per tant novament remarquant com a model bàsic el cos humà. "En cuanto a tendencias no me importan: En arte solo lo bueno cuenta", acaba dient, desmarcant-se del seguiment de les tendències, és a dir de les modes i les avantguardes, ja que –segons ell- en l'art, només el bo compta, referint-se a aquesta representació de l'ideal, de la perfecció, de la realitat, del cos humà. I en la cerca d'aquests components, Clarà assenyala el llegat mediterrani i els trets que caracteritzen l'art mediterrani: "El arte mediterráneo se caracteriza por su plenitud, su dignidad, serenidad, amabilidad y optimismo, por su equilibrio, su eúritmia robustez y perfección", tesis que l'autor signa J. C, com fa en les notes que expressa amb major consciència d'aportació pròpia. Són, per tant, els elements de mediterraneïtat que també defensava Eugeni d'Ors que havia de havien de plasmar les arts i formes d'expressió creativa, la bellesa serena, la robustesa harmoniosa i la cerca de la perfecció positiva, bucòlica i idíl·lica. Així mateix, referent a la importància de la llum en l'escultura, Clarà manifesta que "La escultura se compone de tres planos: sombra, media tinta y luz: la trinidad, definición aplicable en todas las cosas", així divideix els plans de l'escultura, com els de la realitat, segons hi predomini la llum, l'ombra o es trobin entre l'una i l'altra, amb una classificació que anomena trinitat, encunyant un terme sacre en l'àmbit de la teoria de l'escultura.



Fragment de bloc de notes de Josep Clarà (pàg. 127). Fons Josep Clarà, MNAC

“La variedad de tendencias completa la armonía. En una orquesta todos los diferentes instrumentos contribuyen a la construcción y unidad. El arte, como todas las cosas, ha de salir de dentro hacia fuera siguiendo una tradición. La belleza entra por los ojos, pasa al corazón y el alma la transmuta. Todo se ha dicho y se repite según nuestro propio acento.

Todo es dibujo, pero con más o menos concreción. Una pincelada de un cuadro impresionista, en un sitio determinado, es dibujo, aunque no sea más que un punto: El caso es acertar ese punto. En arte hay tendencias negativas y otras afirmativas: unas fatales, otras vitales y eficaces.”

Clarà expressa que l'art ha de representar l'essencial, i seguint la tradició, i una classe de bellesa mística, com s'anàlitzava més amunt. Defensa no només la prevalença del dibuix en l'art, sinó l'omnipresència d'aquest, ja que tot està configurat per dibuix –asesenyala. Elogia la noció d'unitat, d'homogeneïtat harmònica del conjunt en les obres, d'integració de les parts en un tot. Aquest element pot relacionar-se amb la unitat en les formes d'expressió plàstica defensada per la Falange, pels teòrics i crítics de l'art del règim, per la “Comisión de estilo para las conmemoraciones de la Patria” i per la Dirección General de Propaganda. A tall d'exemple, en el moment de major imposició estil·lística del règim, a començaments dels anys 40, concretament el 1942, assenyala Ferrando Roig: “La unidad estilística es un bello ideal al que debe tenderse en cuanto ello sea factible”, a l'obra *Dos años de arte religioso*, al capítol “Nuevo arte viejo”.⁵ Aquest mateix autor, en relació a com s'havien de portar a terme les restauracions, menciona a Eugeni d'Ors referint-se a una indicació seva, declarant el rebuig a la reconstrucció que deixi pas a la innovació, que amb bones intencions falti a l'estètica tradicional:

⁵ Ferrando Roig, J. *Dos años de arte religioso*, Editorial Amaltea, Barcelona: 1942. Pàg. 13.

«Eugenio d'Ors, Jefe Nacional de Bellas Artes, cuando la Exposición de Vitoria, hizo una advertencia que, por desgracia, ha resultado profética en algunos sitios: "La construcción –dijo- podría traer equivalentes desafueros si se abandonara al mundo fofo de las buenas intenciones de que está empedrado el infierno".»⁶

Correspondència entre Josep Clarà i Eugeni d'Ors

La proximitat de Josep Clarà a Eugeni d'Ors es fa patent no només en l'adscripció a la corrent estil·lística del Noucentisme, a les cites del primer sobre el segon en els seus manuscrits o a les trobades que van mantenir, sinó també a la correspondència entre els dos, recollida per Bonaventura Bassegoda a *Els manuscrits i l'epistolari de Josep Clarà: proposta d'antologia*⁷. En aquestes cartes, també s'hi constaten idees estètiques i qüestions estil·lístiques, com en la carta d'Eugeni d'Ors a Josep Clarà d'abril-maig de 1911 [R. 99994], en que, en la preparació d'una exposició d'escultures de Clarà, li recomana que no exposi les estàtues separades en una sala, sinó que...:

"Si't convenia decorar la teva sala, el pintor d'aquí que millor pot fer-ho es en Torres-García, porque es l'unich que té sentit classich. Si jo hagués estat aquí à la teva arribada, us hauria presentat. Ja ho farà, si d'acàs, en Folch y Torres. En Torres-García viu a Vilassar de Mar, carrer de Sant Jaume"⁸

Defensa per tant el sentit clàssic de l'art, recomanant els artistes que s'adiuen al canòn defensat pel Xènius, en aquest cas Joaquín Torres-García. Val a dir que, des de l'influent càrrec al capdavant de les belles arts durant el règim franquista, els seus suggeriments i promoció de determinats artistes, va tenir un influència en la carrera professional i la projecció oficial d'aquests, com és el cas de l'escultor Josep Clarà, que consolidà un alt grau de reconeixement, amb elogis a la premsa i exposicions en els actes, certàmens i fires estatals acadèmics més importants, i com també fora del territori espanyol. Aquest recolzament i vincle Clarà-d'Ors, des dels temps de la gestació del Noucentisme, es posa de manifest en una carta de Clarà a d'Ors, de 12 de desembre de 1911 (conservat l'esborrany, d'aquesta), diu:

París, 12 de Desembre de 1911

Benvolgut Xenius:

Vareig llegir días passats el teu article publicat à la fulla Artística de la Veu del 23 de Novembre "Las Estatuas y la Ciudad".

⁶ op. cit. 1942 Pàg. 13.

⁷ Bassegoda i Hugas, Bonaventura. "Els manuscrits i l'epistolari de Josep Clarà: proposta d'antologia". *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, IX, 1995, pàg. 23-68.

⁸ op cit. 1995. Pàg. 48.

Tot ell respira el gran desitj de Catalunya d'un renaixement à la bellesa poderosa. Ne quedari, com es natural, plé de goig d'haber-lo llegit, mes ay! Se realizarán tots aquets projectes. S'executarán els meus de poguer-hi colaborar à la mida de les meves forçes?...

Es trist d'haver de pensar que la nostra terra es enganyadora, qu'es meridional y Ciciliana en el sentit de l'exuberancia, sobre tot cuant aquesta ens es adversa.

Sembla al sentir-la qu'el seu cor de mare no s'hagi de donar tot enter qu'als seus fills desitjosos de creixer ab robustesa per animar y enfortir la nostra personalitat.

Tot això tu ho saps mellor que jo es l'exaltació d'un momento qu'acaba ab l'humilitat d'un xai. Tot el seu amor propi cau en flaqueza en flata de respecte per si mateixa, considerant sobre tot el que son menys qu'ella ben sovint.

Ara mateix he llegit, respecte respecte aquell tan enlairat y desitjat per Catalunya projecte de monument à Mossen Cinto. Aquell monument que somniavem tan mediterrà, tan nostro acabo de veure qu'es dona per concurs internacional!!!

Tan comptades que son les ocasions a nostra terra de poguer facilitar cuant menys una tentativa de força espiritual, y cuant aquesta rara ocasio 's presenta, la nostra flaqueza menyspreua la nostra força y va à mendicar fora de la frontera lo qu'ell porta dins el seu pit com si fossim talment salvatjes de la costa de marfil ò altres regions allunyades que no se sentin prou sanch al cos y cap inquietud espiritual.

El meu amor propi s'ha ferit davant aquest despreci y aquesta humiliació. No perquè s'hagi tractat, cuant aquell entusiasme de la darrera exposició de que pot esser se m'encarregaria aquesta obra, mes perque veig una vegada mes la mare que desprecia ses fills per acariciar els dels altres. En cuestiones de premis exposicions y concursos no copia com sol esser sa flaqueza els Francesos perque ells may n'han donat cap à fer de concurs internacional de monument (y tu ja saps la majoria de monuments qu'hyà à Paris). Volen esser respectats y comensan per no respectarse ells mateixos".⁹

L'escultor reclama el renaixement a la bellesa poderosa, el retorn a les arrels clàssiques i la mediterraneïtat, i el rebuig a l'exuberància, mancada d'espiritualitat (com era cas del Modernisme i les avantguardes). Als seus manuscrits autògrafs i agendes, trobem queixes anàlogues a la del Monument al poeta Jacint Verdaguer, ja sigui per l'obertura en la gestió del procés d'elecció de projectes per part de l'Ajuntament o perquè han prescindit d'ell en certàmens estatals. En aquest cas, critica que es convoqui concurs internacional i ho compara amb l'assignació de les obres a França, en que mai s'ha fet per aquest procediment, dient que, si bé Barcelona sol copiar-ho tot, en premis, exposicions i concursos no ho fa. Diu que això és com la mare que menysprea els fills per acariciar els dels altres. Ell defensava, per tant, el proteccionisme en l'escultura pública, sense l'adjudicació forana, cosa que sí que es donarà durant el règim franquista, en que es concediran les obres a autors locals, regionals o, com a màxim grau d'abastament, nacionals.

⁹ op cit: 1995. Pàg. 50 a 51.

En una altra carta de Clarà a d'Ors, de 13 de febrer de 1912 [R. 99993], li agraeix l'enviament d'un exemplar de l'obra *La Ben Plantada*, elogiant-ne l'al·lè de salut i bellesa vinculada a la terra:

“Reberi ab goig inmens ton llibre “La Ben Plantada” que m’enviaren de l’Ateneu de Barcelona (suposu baix ton iniciativa).

Te dono a tu y als que tingueren el bon cuidado, de l’Ateneu, un fort abraç d’agrahiment. Té un perfum de salut y de bellesa aquest llibre qu’aixample el cor y els pulmons. Me fa estimar encare mes la nostra terra de bellesa.”¹⁰

Sobre el rebuig a les formes d’expressió i creació “insanes” i recarregades i el retorn aclamat als canons de bellesa clàssica, pura, serena, sentida i amb “seny artístic”, manifesta Clarà el 1942: “Hay que procurar despejar los floeos recargados y mentirosos del barroquismo para volver a la belleza pura, clásica, sana y luminosa pero sentida y vivida en nuestro ambiente con sentido común”¹¹

Es tracta de principis afins al criteri estètic de la Postguerra, com també el rebuig a les avantguardes, que Clarà exposa en aquesta declaració, en què també manifesta els principis i paràmetres que conformen l’escultura, en comparació amb la pintura, més procliva a les insolències estilístiques:

“En pintura las disonancias pasan más fácilmente que en escultura. Un pintor (llamado modernista) puede pintar una cabeza dibujando una oreja, en lugar de en su sitio, en medio de la cara. Esto en escultura lo veo más insolente todavía. La escultura parte de una base lógica y constructiva que la conduce a la nobleza y dignidad. La escultura, mucho menos que la pintura, no permite payasadas pintorescas ni aberraciones. Yo creo que con tormento e inquietud se puede llegar a la digna serenidad. Eso es: tormento por dentro y nobleza exterior. Sin ese tormento íntimo y humano la serenidad sería fría y aparente.”¹²

Sobre els elements de que es compon l’escultura, que també són aspectes propugnats per la Falange i els òrgans centrals del règim franquista, com la unitat, la concreció, la simplicitat, la síntesi, l’equilibri, la geometria, la proporció entre les parts del conjunt i la defensa de la representació de l’essencial i substancial en detriment de l’emplenament superflu Clarà fa el seu següent manifest:

“Entre otras cosas escultura es: ritmo, forma, cadencia, volumen, peso, línea, geometría, euritmia, construcción, vibración, paso de la luz sobre planos opuestos, matices, facetas, libertad de concepto, unidad, concreción, luz que se modela, dibujo, consonancia, equilibrio, irradiar, vibrar y hacer vibrar con simpatía. La euritmia que es proporción y armonía de las partes de un todo. Simplicidad, análisis y síntesis normal que viene con el tiempo. Hay que evitar la hinchazón y lo aparente, poner lo

¹⁰ op cit: 1995. Pàg. 53

¹¹ op cit: 1995. Pàg. 26

¹² op cit. 1995. Pàg. 27

substantial, lo profundo, lo esencial. El arte surge de dentro a fuera como todo en la Naturaleza, como el agua que brota hacia arriba, como hacen las plantas desprendiendo el suave perfume de las flores que va directo al espíritu y al corazón.¹³

Defensa i eleva, per tant, uns valors intrínsecs de l'art, que també ens atorga la natura. El paral·lelisme art-natura és una constant a la concepció estètica de Clarà.

Correspondència entre Josep Clarà i Aristide Maillol

Per tal de comprendre les influències que rebé l'escultor i els nexes artístics que establí, cal analitzar les seves coneixences durant el seu període a París. Així la proximitat estilística de Josep Clarà a Aristide Maillol es fa palesa en la carta que l'escultor francès envià a l'olotí, malgrat la crítica de Clarà a Maillol per l'allunyament de la puresa constructiva en les seves obres¹⁴. A carta, el felicita per una escultura exposada al Saló de Tardor, que li agradà molt –diu- i que significa quelcom de nou i jove. La carta està datada de 4 de novembre de 1932 [R. 13728] i diu:

“Mon cher Clara

Certes vous serez étonné de recevoir une lettre de moi car je n'écri pas souvent. C'est pour vous dire que j'ai été hereux de voir une figure de vous en Pierre bleue au salon d'automne quie m'a plu beaucoup.

Je trouve que vous avez réalisé une oeuvre qui signifie quelque chose, une chose neuve et jeune.

Je'n suis heureux et je ne sais me retenir de vous feliciter votre,

Maillol

J'espere vour voir cet été a Marly car vous m'oubliez.”¹⁵

I aporta informació molt reveladora el que escrigué Clarà sobre escultors com Aristide Maillol, Auguste Rodin o Antoine Bourdelle i pintors com Maurice Denis¹⁶, com el seu següent text autobiogràfic que plasmà als seus manuscrits el 1906:

¹³ op cit. 1995. Pàg. 26 a 27.

¹⁴ Veure el següent text autobiogràfic de Josep Clarà transcrit.

¹⁵ op cit. 1995. Pàg.

¹⁶ Antonine Bourdelle (Montauban, 1861-Le Vésinet-Yveline, 1929) fou pioner de l'escultura monumental del segle XX; Maurice Denis (Granville, 1870-París, 1943) fou un pintor que encapçalà una tendència d'esperit classicista però, a cavall entre el simbolisme i Les Nabis, contribuí a les teories avantguardistes cubista i fauvista i de l'abstracció.

«Le sculpteur Aristide Maillol, qui venait souvent me voir a mon atelier et qui avec mon frère bien de dimanches allons a bicyclettes le voir a Marly-le-Roi, me présenta un jour au sculpteur Rodin. J'allais voir le maître a son atelier de la rue de l'Université et lui montrer ce que je faisais. Rodin était très fier et très absolu parlant dangereux pour ses élèves. Je voyais entre eux la mauvaise influence du maître, car en général ils copiaient du maître les défauts et laissaient les qualités. C'est ce qui arrive souvent quand on veut copier, ou suivre un artiste a temperament. Je me méfiais donc de cela et un jour que Rodin me montrait une de ses oeuvres me disant: "voilà ce qu'il faut faire". Je lui répondis: "Maître, j'ai pour votre oeuvre une grande admiration mais je vois difficile de pouvoir m'identifier avec votre tempérament. Vous êtes du nord et moi je suis du midi. Vous êtes un réaliste passionné et moi j'adore la nature noble, sereine et paisible de la Méditerranée et l'esprit qui s'en dégage". Depuis ce jour là je cessais d'aller a l'atelier de Rodin. Je m'enfermais a mon atelier devant la Nature et admirais la noble tradition des peuples bordant notre divine mer ensoleillée.

Avec Maillol quelques fois le dimanche après midi allions tout en promenant voir des amis peintres qui habitaient près de Marly-le-Roy. Le peintre impressionniste Roussel et Maurice Denis. Celui-ci habitait Saint-Germain-en-Laye. Maurice Denis me dit un jour de 1907 au sujet d'une statue que je venais d'exposer au Salon de Paris. "Avez-vous lu un article du sculpteur Bourdelle parlant de votre statue exposée au Salon. Il en fait les plus grands éloges disant que c'est la plus belle oeuvre du Salon". J'admirais la peinture de Maurice Denis. J'admirais aussi sa culture littéraire mais ce qui m'inquiétait en lui. C'était qu'il était trop systématique. Il résumait son art entre la formule du tout froid avec le ton chaud et je me dis: "Cet homme se met dans une impasse", et en effet, Maurice Denis, a mon avis, cessa d'évoluer dans son art. Ce système de principes est souvent fatal aux artistes qui selon moi, doivent toujours laisser la porte ouverte à leur propre tempérament et émotion. (La statue dont je fais mention s'intitulait alors "Ame et matière" plus tard elle portait comme titre "Tourment". Je la cédais au Musée de Barcelone. A cette époque là j'étais très préoccupé par les sciences psychiques, par le mystère de l'esprit et la matière et mon oeuvre s'en ressentait.) La vie n'est-elle pas un éternel point d'interrogation?... qui a raison? Je voyais aussi dans Maillol un système de simplification qui le portait à négliger la construction par l'emphase et l'enflure. Maillol était ami et admirateur du grand Renoir mais la peinture est un monde différent... Il me disait un jour: "moi, je ne savrais modeler un genou ni attacher une tête au tronc" et moi je lui répondais par une phrase (je crois de Théophile Gautier): "L'art robuste seul a l'éternité" et je crois que le plan et les attaches ont aussi de l'intérêt dans la sculpture qui doit être pleine et non enflée".»¹⁷

(L'escultor Aristide Maillol, que sovint va venir a veure al meu taller i que amb el meu germà també els diumenges anem en bicicleta a veure'l a Marly-le-Roi, em presenta un dia l'escultor Rodin. Vaig anar a veure el mestre al seu estudi a la Rue de l'Université i mostrar-li el que feia. Rodin estava molt orgullós i molt absolut parlant als estudiants de parla absoluts perillosament. Vaig veure entre ells la mala influència del mestre, perquè en general copiaven del mestre els defectes i deixaven les qualitats. Això és el que arriba sovint quan es vol copiar, o seguir un artista a temperament. Així que anava en compte amb això i un dia, quan Rodin em va mostrar una de les seves obres dient, "Mira, això és el que cal fer." Li vaig respondre: "Mestre, tinc una gran admiració envers la vostra obra però veig difícil de poder-me identificar amb el vostre temperament. Vostè és del nord i jo sóc del sud. Vostè és un realista apassionat i a mi m'encanta la naturalesa noble, serena i tranquil·la del Mediterrani i l'esperit que se'n desprèn". Des d'aquest dia vaig deixar d'anar a l'estudi de Rodin. Em vaig tancar al meu taller a la natura i vaig admirar la noble tradició dels pobles a la vora del nostre mar diví assolellat.

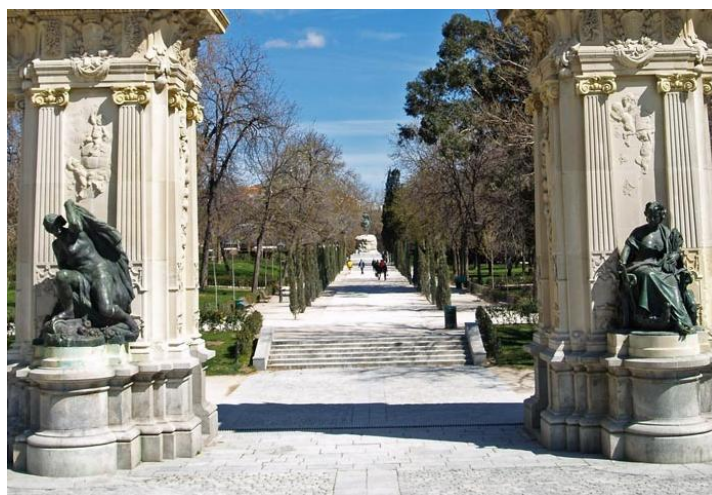
Amb Maillol de vegades el diumenge a la tarda anàvem tot passejant a veure pintors amics que vivien a prop de Marly-le-Roy. El pintor impressionista Rouseel i Maurice Denis. Aquest vivia a Sant-Germain-en-Laye. Maurice Denis em va dir un dia de 1907 sobre una estàtua que venia d'exposar al Saló de París. "Has llegit un article de l'escultor Bourdelle parlant de la teva estàtua exhibida al Saló. En fa els més grans elogis dient que és l'obra més bella del Saló". Jo admirava la pintura de Maurici Denis. També n'admirava la seva cultura literària, però el que més em preocupava en ell. Era que era massa sistemàtic. Ell resumia el seu art entre l'enfocament del tot fred amb el to càlid i jo em dic: "Aquest home es posa

¹⁷ op cit. 1995. Pàg. 31 a 32.

en un carreró sense sortida", i de fet, Maurice Denis, al meu entendre, ha deixat d'evolucionar en el seu art. Aquest sistema de principis és sovint fatal per a artistes que crec que sempre han de deixar la porta oberta al seu propi temperament i emoció. (L'estàtua a la que es refereix es diu "Ànima i matèria", més endavant es titularia "Torment". La vaig cedir al Museu de Barcelona. En aquell moment jo estava molt preocupat per les ciències psíquiques, pel misteri de l'esperit i la matèria i la meua obra se'n ressentia.) La vida no és un signe d'interrogació eterna? ... Qui té la raó? També vaig veure en Maillol un sistema sistema de simplificació que el portava a descuidar la construcció per l'èmfasi i la inflor. Maillol era un amic i admirador del gran Renoir però la pintura és un món diferent ... Em va dir: "Jo no serviria per a modelar un genoll o ajuntar un cap al tronc" i jo li responia amb una frase (crec que de Théophile Gautier) "Sols l'art robust té l'eternitat" i crec que el pla i els annexos també tenen interès dins l'escultura que ha de ser completa/plena i no inflada".)

El Clarà d'abans del règim franquista

Clarà, per tant, aposta de manera decidida per un estil que pren com a referent la naturalesa noble, serena i tranquil·la del Mediterrani, però malgrat no identificar-se amb el temperament de Rodin (malgrat que llavors diu que els artistes han de deixar-se endur pel seu propi temperament i emoció per tal d'evolucionar, i no estancar-se en una concepció sistemàtica de principis del propi art), és indubtable la ingerència sobre el seu estil que va suposar el fet d'estar en contacte amb artistes innovadors de gran expressivitat i força com ell. Així, si contemplem la figura que Clarà realitzà per al Monument d'Alfons XII del Parc del Retiro, l'Al·legoria del Comerç i la Indústria, data del 1920, trobem una obra d'un estil molt més renovador que les altres tres al·legories de José Alcoverro, Manuel Fuxá i Joaquín Bilbao.

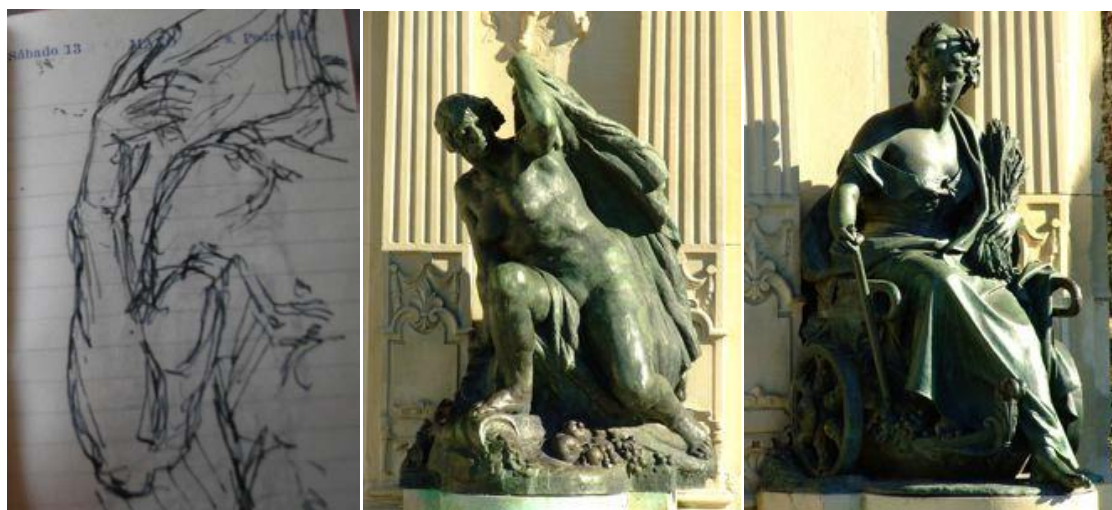


Accés posterior del monument a Alfons XII al Retiro, flanquejada per l'Al·legoria del Comerç i la Indústria de Josep Clarà i l'Al·legoria de l'Agricultura de José Alcoverro i amb l'estàtua eqüestre de Martínez Campos, obra de Mariano Benlliure, al fons.

Si comparem l'Al·legoria de Clarà amb la de José Alcoverro¹⁸ (la de l'Agricultura), de 1907, que és la que té situada més a prop i amb la que interactua en el flanquejament de

¹⁸ José Alcoverro (Tivenys, 1835 – Madrid, 1908), realitzà la major part de la seva obra a Madrid.

l'entrada posterior del conjunt monument, la figura seminua de Clarà es desmarca enormement del classicisme estàtic de les altres obres. L'escultor català realitzà una figura robusta en tensió, capturada en un moment espontani de postura i contorsió de gran vivesa i força anatòmica, en que podem veure-hi la influència de la plasticitat i l'escultura constructivista de Rodin, a més de certs elements propis de l'escultura assenyalats per Clarà com l'harmonia de les parts en el tot, la unitat, la llibertat de concepte, la vibració (en el sentit de vibrar i fer vibrar, tal com expressava) i les línies que tracen una forma piramidal: com s'ha citat anteriorment, l'escultor deia que cal "faire les figures pyramidales (la flamme du feu) exprime le manoeuvre" (fer les figures piramidals, com la flama del foc, expressa el domini).



Dibuix a un dels dietaris de l'escultor (Fons Clarà, MNAC), a l'esquerra, i al·legories de Clarà i de José Alcoverro del Monument d'Alfons XII, a la dreta.

Aquesta projecció piramidal també la trobem a moltes altres obres de Clarà, com la Deesa, obra que havia vist la llum en exposicions com la "Exposición Nacional" de Madrid, del 1910, i que fou incorporada per l'Ajuntament de Barcelona durant la Dictadura de Primo de Rivera, la tardor de 1928 (per a la urbanització de la plaça de Catalunya), essent Arquitecte Director de Parcs i Jardins Rubió i Tudurí. L'esbós de Clarà té unes dimensions de 39 cm x 22 cm x 25 cm. i representa una dona nua asseguda sobre la cama i el peu esquerres i amb la cama dreta flexionada i recolzant-se amb el peu pla dret sobre el terra. El braç dret cau sobre el llarg del cos i recolzant la mà, que recull una fruita del terra, mentre que el braç esquerra recolza la barbata, que descansa sobre l'espatlla esquerra. Són nombrosos els articles que aparegueren en premsa dedicats a l'obra.

Obres coetànies al monument “a los Caídos”

El 1950, dues de les obres en que Josep Clarà treballà al mateix temps que concebia el grup escultòric del Monument “a los Caídos” són les estàtues de Sant Joan Baptista i Sant Josep, que emmarquen l'accés a l'atri del Monestir de Montserrat, en que en una de les versions del primer traçades al seus blocs, subjecta el mantell amb el braç flexionat de manera similar a l'Al·legoria del Comerç i la Indústria, però en aquest cas des de l'interior de la tela i per tant amb el braç més proper al cos.

Clarà analitza la iconografia del moment exacte que representa de la vida del personatge representat, que anota als seus manuscrits i agendes. En el cas de Sant Joan Baptista, el representa amb uns 30 anys, predicant al desert de Judea i amb els atributs que descriu: “tenía Juan su vestido de pelos de camellos y una cinta de cuero alrededor de sus lomos y su comida era langostas y miel silvestre”¹⁹.

En la versió definitiva, Sant Joan Baptista alça l'avantbraç dret i la mà fent el gest de beneir mentre es sosté la part dreta del mantell amb la mà esquerra, quedant al descobert part de la vestimenta de pell de camell i la cama esquerra. Sant Josep, en canvi apareix representat als croquis preparatoris i a la figura final de marbre amb l'infant i cobert pel mantell que l'envolta i que subjecta des de dins amb ambdós braços en actitud reverent i protectora. L'infant, amb les mans al pit, l'una sobre l'altra, en una de les versions.



A l'esquerra o al centre, dibuixos de Sant Joan Baptista i de Sant Josep a l'agenda de Clarà (Fons Clarà, Museu Nacional d'Art de Catalunya, per cessió del Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot); a la dreta, escultura de marbre de Sant Josep, signada per l'escultor, situada a un lateral de l'accés a l'atri del Monestir de Montserrat.

¹⁹ Extret de l'agenda de Josep Clarà de 1950, Fons Clarà, Museu Nacional d'Art de Catalunya, per cessió del Museu d'Olot.



A l'esquerra, dibuixos de Sant Joan Baptista a l'agenda de Clarà (Fons Clarà, Museu Nacional d'Art de Catalunya, per cessió del Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot); a la dreta, escultura de marbre de Sant Josep, signada per l'escultor, situada a un lateral de l'accés a l'atri del Monestir de Montserrat.

Són obres en que es posa en relleu que, durant el règim franquista, l'estil de Josep Clarà tendí cap a una major serenitat estàtica, amb menys moviment, vitalitat, dinamisme, tensió i complexitat anatòmica, i a un major realisme. Sobre aquest darrer aspecte, Alexandre Cirici assenyalà:

“Josep Clarà colaboró en monumentos típicos de la época y se adaptó a ella sólo por el hecho de renunciar a los arcaísmos mediterraneos de su época noucentista. Pero, honradamente, el que había sido retratista de Francesc Macià no pasó nunca al campo de la nueva expresividad angélica. Su adaptación a los nuevos tiempos, en obras como las esculturas del monumento a los Caídos, de Barcelona o el San Benito de Montserrat, consistió en utilizar un realismo estricto, ideológicamente neutro.”²⁰

El Sant Benet de Montserrat a què fa referència és l'estàtua sedent de bronze (de 148 x 65 x 103 cm) que es troba a la Sala del Signe del monestir, annexa a la Sala Capítular, i que Clarà realitzà l'any 1946.



Escultura de Sant Benet de Josep Clarà, situada al rebedor d'accés a la Sala Capítular de Montserrat.

²⁰ Cirici, Alexandre. *La estética del franquismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977. Colecció Punto y Línea. Pàg. 154

D'igual manera que moderà el "temperament" estilístic, Josep Clarà adoptà amb més freqüència temàtiques sacres pròpies de la predilecció del règim, com també van fer escultors com Enric Monjo (Vilassar de Mar, 1895-Barcelona, 1976) i Frederic Marès (Portbou, 1893-Barcelona, 1991). A tall d'exemple, si prenem l'obra catalogada de Marès i fem el recompte de la proporció d'escultura religiosa en comparació amb l'escultura profana (nus, obres de temàtiques mitològica, al·legòrica i històrica i retrats), trobem que del 1914 fins el 1936, un 80% d'ela producció era d'obres no religioses i un 20% de tema sacre (63 escultures i 15, respectivament), mentre que prenent un període de temps de durada equivalent, entre el 1939 i el 1965, durant la dictadura, un 65% de les obres són figures religioses (un total de 52) i un 35% de profanes (28 peces).²¹ A partir del 1965, hi ha un descens d'obra sacra i proliferen les escultures zoomorfes i funeràries. El període de major creació escultòrica religiosa coincideix amb el període de l'erecció més nombrosa de Monuments "a los Caídos", ja que és el moment en que es plasmà de manera més evident la idiosincràsia del nou règim i en que s'ocupà l'espai públic de més referents simbòlics que havien de convertir-se en una part important del nou imaginari col·lectiu de la nació.

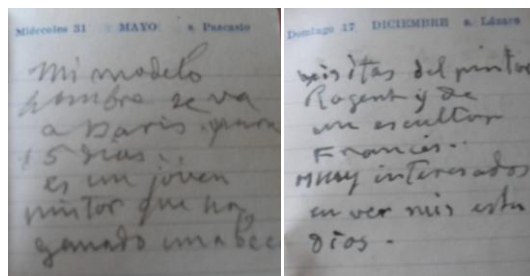
Aquesta adaptació dels escultors a les noves necessitats que el canvi polític, social i religiós comportaren es produí simultàniament amb una adscripció de la dictadura a un estil arquitectònic academicista, que s'institucionalitzà amb diferents variants i que oferia flexibilitat per als diferents usos i la racionalitat que els nous temps reclamaven a l'arquitectura i que les bases estructurals i culturals del nou règim exigien, tal com assenyalava Lluís Domènech a *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*²². Amb tot es pretenia arrasar els símbols de la dictadura i imposar els que convenien i s'identifiquessin amb el nou règim.

²¹ En aquest còmput, es comptaria el Cicle dedicat a les visites de Carles V a Barcelona com una obra. Obres comptades del *Catàleg d'escultura i medalles de Frederic Marès*, del Fons del Museu Frederic Marès, editat conjuntament pel Museu Frederic Marès i l'Institut de Cultura de Barcelona, publicat el 2002 a Barcelona, amb text de Ernest Ortoll, Núria Rivero i Pilar Vélez.

²² Domènech, Lluís. *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*. Barcelona: Tusquets Editores, 1978. Pàg. 11.

Mètode de treball de Clarà i finalització del grup escultòric “a los Caídos”

Centrant-nos en l’anàlisi de l’aportació de Josep Clarà i del seu mètode de creació, cal dir que per a la representació de la figura humana, feia servir tant models antics com models reals. Per a la realització del grup escultòric del “Monumento a los Caídos”, va fer ús de diferents models, i mentre estava concebut els esbossos embrionaris de l’obra, escrigué a la seva agenda: “Mi modelo hombre se va a París para 15 días, es un joven pintor que ha ganado una beca”.



Fragments del dietari de Josep Clarà en què esmenta el model emprat. Fons Clarà

Podria tractar-se de Ramon Rogent i Perés (Barcelona, 1920-Pla-d’Orgon, França, 1958), que tot i fer estudis d’arquitectura, empès a seguir la carrera del seu besavi Elies Rogent i Amat (Barcelona, 1821-Barcelona, 1897)²³, optà per dedicar-se la pintura, recolzat pel mateix Josep Clarà, amic de la família Rogent, que va dir sobre el jove pintor a mare d’aquest, Dominga Perés: “En Ramon és sensible, sap dibuixar i té talent. Si ell és feliç amb un pinzell i una paleta, deixa que ho sigui. Al cap i al fi, ser feliç és el que més importa a la vida”, tal com recull Joan Vallès Altés a *Ramon Rogent i el seu entorn: pinzellades d'una vida*²⁴. Rogent, que el 1950 tenia trenta anys, visitava Clarà al seu estudi, i entre les anotacions de l’agenda d’aquell any de l’escultor, trobem, mig any més tard: “Visitas del pintor Rogent y de un escultor francés, muy interesados en ver mis estudios”.

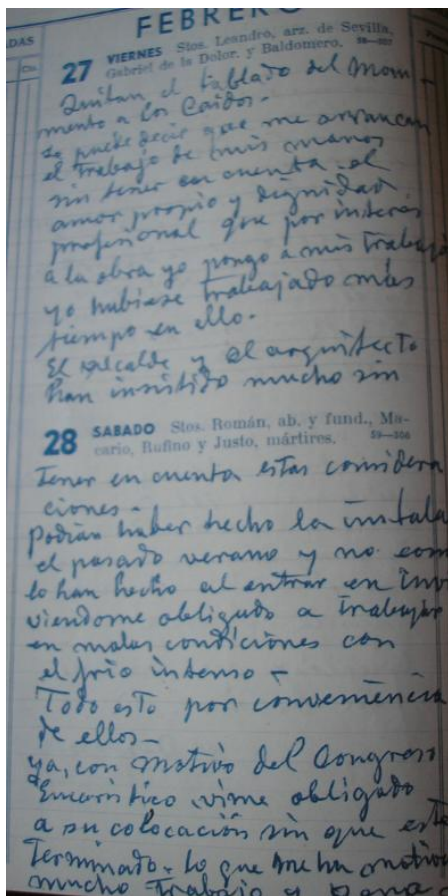
²³ L’arquitecte, restaurador, historiador i professor Elies Rogent projectà, entre altres obres, la Universitat de Barcelona, el Seminar Major de Barcelona, el Museu de Cera i la Casa Almirall, i és autor de la restauració dels claustres de Sant Cugat del Vallès i de Montserrat, com també de la reconstrucció del Monestir de Ripoll i el seu claustre.

²⁴ Vallès Altés, Joan. *Ramon Rogent i el seu entorn: pinzellades d'una vida*. L’Abadia de Montserrat, 2000. Pàg. 42



A la dreta, fotografia amb Ramon Rogent, K a l'esquerra, i el crític d'art Juan Antonio Gaya Nuño, a la dreta, de l'exposició dedicada al crític d'art organitzada per Caja Duero que va tenir lloc el 2008 a Sòria (foto: ICAL); a l'esquerra, esbós de guix de Josep Clarà, amb número d'inventari del MNAC/MC 90414 i del MCGO 7366, Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot (fotografies pròpies).

Si ens fixem en la forma de la cara, la volta cranial, les faccions (barbeta, comissura dels llavis, nas, pòmuls, celles, torus supraocular o supraorbital), el front, les entrades, el pentinat i la direcció dels cabells, notem una similitud clarivident entre Ramon Rogent i el soldat dempeus representat per Clarà, prenent com a referència el model de guix de 1950 de l'escultor de majors dimensions (138 x 73 x 63 cm.), conservat al magatzem del Museu Comarcal de la Garrotxa a Olot.

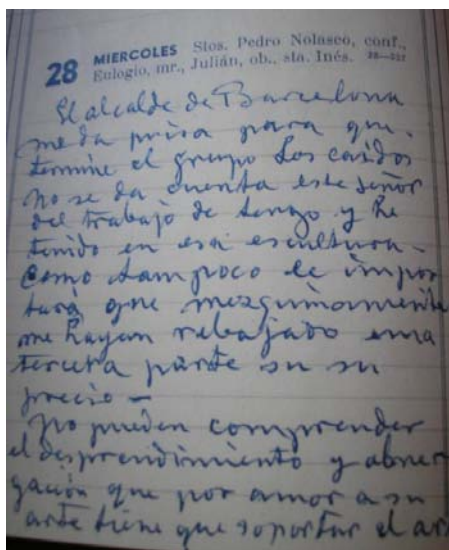


Respecte la finalització del grup escultòric, Clarà es lamentava al seu dietari de que s'enduguessin del seu taller el grup escultòric per col·locar-lo al conjunt monument abans d'ésser conclòs, per ordres de les autoritats municipals, i en ocasió del "Congreso Eucarístico de Barcelona"²⁵, y llavors hagués d'acabar-lo *in situ* en ple hivern. L'escultor, que ja tenia 74 anys, expressà el següent:

"Quitan el trabajo del Monumento a los Caídos. Se puede decir que me arrancan el trabajo de las manos sin tener en cuenta el amor propio y dignidad profesional que por interés a la obra yo pongo a mis trabajos. Yo hubiese trabajado más tiempo en ello. El alcalde y el arquitecto han insistido mucho sin tener en cuenta estas consideraciones. Podían haber hecho la instalación el pasado verano y no como lo han hecho al entrar en invierno, viéndome obligado a trabajar en malas condiciones con el frío intenso. Todo esto por conveniencia de ellos. Ya, con motivo del Congreso Eucarístico vieme obligado a su colocación sin que este terminado. Lo que me ha costado mucho trabajo y pena."

²⁵ XXXV Congrés Eucarístic que va tenir lloc a Barcelona entre finals de maig i començaments de juny del 1952.

Eucarístico, vime obligado a su colocación sin que esté terminado, lo que me ha motivado mucho trabajo y penas.²⁶



Fragment de bloc de notes de Josep Clarà. Fons Clarà. MNAC

Sobre la pressa de l'Ajuntament per a l'acabament de l'obra, l'escultor expressà uns mesos abans el següent (Clarà anota a la seva agenda les seves reunions amb l'alcalde, els arquitectes municipals Florensa i Vilaseca i els membres de l'ajuntament d'urbanisme i reconstrucció Baixas i Trias):

“El alcalde de Barcelona me da prisa para que termine el Grupo a los Caídos. No se da cuenta este señor del trabajo que tengo y he tenido en esa escultura. Como tampoco le importará que mezquinamente me hayan rebajado una tercera parte su precio.

No pueden comprender el desprendimiento y abnegación que por amor a su arte tiene que soportar el artista”.

En les reflexions que recull, Clarà demostra una gran autovaloració de la seva labor com a artista i una consciència i consideració pròpia artista. A l'acta dels acords adoptats per la sessió de la Comissió municipal del Monument “a los Caídos” de 31 d'octubre de 1950, aquesta reducció del pressupost de Josep Clarà, consta com a convinguda voluntàriament per l'escultor, i no imposada per l'Ajuntament, perquè s'hi indica que Clarà oferí a la Corporació municipal realitzar el grup per 600.000 pessetes però que, posteriorment i de forma verbal, es comprometé a realitzar l'obra i el subministrament del marbre necessari per la quantitat de 400.000 pessetes, “per tractar-se de la ciutat de Barcelona”. No obstant això, de les notes personals de l'escultor i expressant “tampoco le importará (referint-se a l'alcalde) que

²⁶ Dietari de 1952 del Fons Clarà, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Pàgina de 27 de febrer.

mezquinamente me hayan rebajado una tercera parte el presupuesto”) es constata que aquesta disminució fou imposada.

S’indica que Clarà oferí a la Corporació municipal realitzar el grup per 600.000 pessetes però que, posteriorment i de forma verbal, es comprometé a realitzar l’obra i el subministrament del marbre necessari per la quantitat de 400.000 pessetes, per tractar-se de la ciutat de Barcelona.

L’ordre de col·locar el grup a l’emplaçament tot i estar inacabada també estaria motivada també per la visita del general Franco al Congrés Eucarístic, allotjant-se al Palau Reial de Pedralbes, just davant del monument. L’escultor Clarà es queixa de la decisió del trasllat de l’obra al seu dietari manuscrit, recollint les dates (es va col·locar al conjunt monument el 26 de maig, el dia abans de l’arribada del Caudillo), i també critica que es tapés l’estàtua del Monument als Voluntaris de la Gran Guerra (1914-1918), obra de 1922 i instal·lada el 1934, situada al Parc de la Ciutadella i dedicada a la memòria del miler de catalans que s’allistaren a la Legió Estrangera Francesa). Aquesta maniobra s’hauria portat a terme per trobar-se indecorós el nu exposat durant el Congrés Eucarístic. Finalitzat el Congrés, i tal com recull a les seves reflexions autobiogràfiques, Clarà va escriure l’alcalde (Antonio Maria Simarro²⁷) protestant per aquest darrer fet i aquest li comunicà que faria les gestions perquè pogués ser destapada. Després d’haver estat descoberta, més endavant, el 17 de novembre, l’escultor s’exclama perquè els braços de l’estàtua són serrats, motiu pel qual la figura s’envolta d’un encanyissat. Tot plegat suscita dubtes a Clarà sobre la instigació d’aquests gests. Ho descriu d’aquesta manera:

“27 Mayo Llegada a Barcelona del Caudillo y de Monseñor Tedeschini representante del Papa al Congreso Eucarístico.

Ayer lunes 26. por orden del Alcalde fue colocado mi grupo mármol del Monumento a los Caídos. Me lo han quitado de las manos sin estar terminado.

Orden arbitraria para colocar este grupo, y por otra parte orden arbitraria para tapan la estatua del Monumento a los Voluntarios de la Gran Guerra 1914-1918.

31 de Mayo. Barcelona está convertida en un derroche de luces y de cruces.

El día 1 de junio termina el Congreso Eucarístico con una procesión gigantesca.

Día 3 junio se terminan las fiestas.

²⁷ Antonio Maria Simarro Puig (Barcelona, 1896 - ibídem, 1969), que havia estat capità del cos jurídic militar, fou alcalde de Barcelona entre 1951 i 1957.

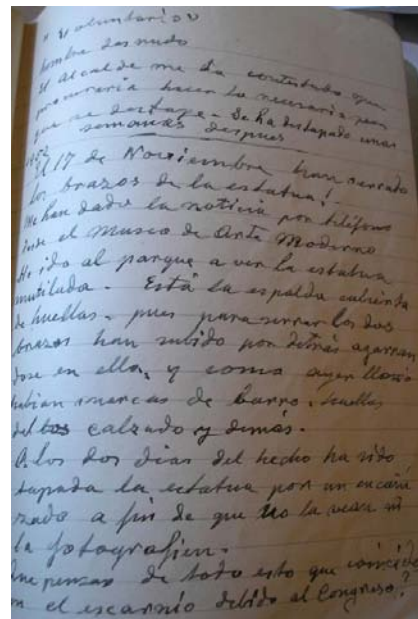
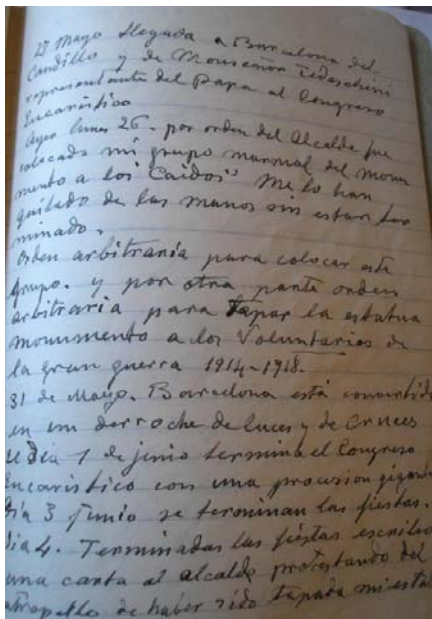
Día 4. Terminadas las fiestas escribo una carta al alcalde protestando del atropello de haber sido tapada mi estatua "Voluntario" hombre desnudo.

El Alcalde me ha contestado que procuraría hacer lo necesario para que se destapase. Se ha destapado unas semanas después.

1952 el 17 de Noviembre han serrado los brazos de la estatua! Me han dado la noticia por teléfono desde el Museo de Arte Moderno. He ido al parque a ver la estatua mutilada. Está la espalda cubierta de huellas, pues para serrar los dos brazos han subido por detrás agarrándose en ella, y como ayer llovió habían marcas de barro, huellas de calzado y demás.

A los dos días del hecho ha sido tapada la estatua con un encañizado a fin de que no la vean ni la fotografíen.

Qué pensar de todo eso que coincide con el escarnio del Congreso?"



Fragments de bloc de notes de Josep Clarà. Fons Clarà. MNAC

Clarà també recull i comenta un article de la revista Destino sobre l'incident, en que ell especula sobre la verdadera autoria dels fets:

"La revista "Destino" fecha el dia de hoy publica a proposito de la profanación y destrucción de mi estatua de hombre desnudo del monumento a los voluntarios héroes de la gran guerra 1914-1919 (estatua bronce) un artículo con una fotografía de la caja de cañas que tapa dicha obra a fin de evitar se fotografíe y reproduzca la obra mutilada.

El artículo se titula "Adivine que hay aquí" dice lo siguiente:

«Es difícil adivinar qué es esto y que ocurre ahí, incluso es complicado saber en qué lugar de la ciudad pueda alzarse esta jaula de cañas. Pero no se preocupen, vamos a descerrar el velo del misterio.

El lugar es el Parque de la Ciudadela. Las cuatro paredes de cañas impiden ver la estatua de Clarà - Monumento dedicado a los héroes de su Gran Guerra, escultura que por su belleza, por su finura extraordinaria mereció el primer premio de Escultura en la Exposición Internacional de Arte de París de 1925. Ahora públicamente y desde las páginas de una publicación barcelonesa el ilustre escultor José Clarà se ha lamentado de la profanación de su estatua, profanación que también lamentamos nosotros y que ha dado origen a que se proteja la magnífica escultura con débiles muros de caña no aptos para curiosos».

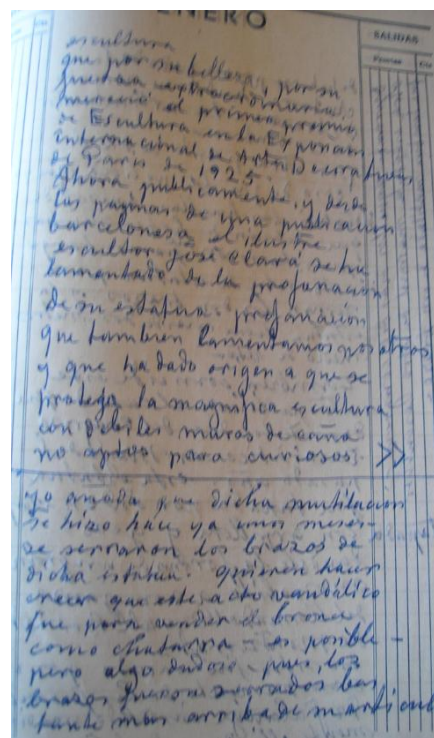
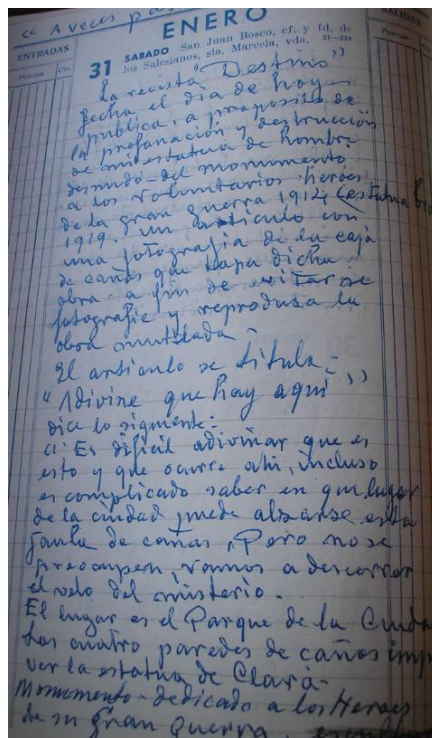
Yo añado que dicha mutilación se hizo han ya unos meses -se serraron los brazos de dicha estatua. Quieren hacer creer que este acto vandálico fue para vender el bronce como chatarra -es posible, pero algo dudoso, pues los brazos fueron serrados bastante más arriba de su articulación. De haberse preocupado de la chatarra, hubiesen serrado los brazos a la articulación de los ombros.

Por otra parte se da el caso de que la policía, que yo sepa no tomó las huellas, a pesar de que debían de haber muchas pues tuvieron que pasar largo rato sobre la estatua para serrar los dos brazos y la estatua tiene más de dos metros y medio de alto.

También coincide este atropello con el caso de que durante los días del Congreso Eucarístico en Mayo del pasado año, esta estatua fue tapada por orden superior, tapada con arpillera y yeso , dándole la forma de un gran monolito a semejanza del llamado "Cavall Bernat" de Montserrat.

Ese sitio fue cercado por un campamento de las juventudes la Falange instaló provisionalmente allí durante el Congreso.

Durante aquellos días del Congreso otra estatua mármol de otro escultor fue también mutilada de un brazo."



Fragments de bloc de notes de Josep Clarà. Fons Clarà. MNAC

Josep Clarà, atent al què publicava la crítica i la premsa referent a ell o les seves obres, treballà amb consciència de la vàlua de les seves creacions i esperant el reconeixement de les institucions i la ciutat per les seves aportacions.

CONSIDERACIONS SOBRE ELS CASOS ESTUDIATS

La funció dels monuments, el seu emplaçament i els destinataris de l'homenatge

Els monuments “a los Caídos por Dios y por España” són obres arquitectòniques-escultòriques commemoratives que són representatives d'una època i d'un règim totalitari, de l'apropiació de l'espai públic i la creació d'un imaginari amb fins propagandístics (d'exaltació del règim feixista instaurat pels vencedors i de l'imperi del catolicisme omnipresent) vehiculats a través d'un pretext d'homenatge pòstum dels que moriren en defensa del bàndol colpista. Cal entendre-les com una de les formes emprades en la construcció de la representació del règim i la ideologia vencedors, pel control centralitzat¹, i que evidencien una de les fórmules de reforçament de la politització de l'espai quotidià del ciutadà (adoctrinat per mitjà de tots els canals de comunicació social i cultural) i de supressió de l'adversari ideològic.

Tot i que es troben tenyits pel mateix triomfalisme i es presenten amb tipologies o fórmules monumentals anàlogues, els monuments “a la Victòria” vehiculen un elogi més èpic, mentre que els monuments en memòria als “caídos” expressen una commemoració més solemne i dignificació dels que contribuïren, tot i que amb fatídica fi, a la l'ascens del nou règim feixista, a qui es confereix una heroïcitat històrica en la fundació del “Nuevo Estado” i una aurèola sacra en el sentit de considerar sacralitzadors els seus mèrits. Al seu torn, aquest darrer element també es manifesta amb una doble intencionalitat: l'addició d'una transcendència celestial al sacrifici dels difunts commemorats (i redemptora dels supervivents) i l'enaltiment de l'esperit religiós de l'espectador, en el sentit d'imposició de referents, símbols i imatges d'immediata identificació i adhesió al credo catòlic (monopoli de les creences i la fe durant el franquisme) arreu del territori. No és fortuït que un dels emplaçaments idonis per a aquest tipus de monuments era prop de l'església, sota la protecció i benedicció de Déu, que es considerava el lloc més noble del poble o ciutat, i en que de vegades el monument fins i tot

¹ El procediment de supervisió i aprovació d'aquestes obres per de les institucions oficials ha estat analitzat àmpliament a l'apartat “Organismes, normes oficials i procediment establert per al control i l'aprovació dels monuments a los Caídos”.

s'exhibia adjacent al temple o la placa commemorativa instal·lada directament a sobre de la façana del de la casa de Déu².

Sobre aquesta qüestió, cal destacar que l'atribució no només d'heroïtat sinó també de sacralitat als "caídos" del bàndol feixista, anomenats "màrtirs"³, i l'enaltiment de l'esperit religiós que pretenen els monuments dedicats a ells (que s'ha analitzat extensament a l'apartat "La propaganda i l'estètica del règim franquista i la commemoració monumental dels "Caídos por Dios y por España") condicionà sovint l'emplaçament d'aquests. Era habitual que es construïssin els monuments prop de l'església del poble o d'una capella al cementiri, cosa que, a més, era pràctica i convenient per a la celebració dels actes rituals i litúrgics de commemoració que s'acompanyaven de misses i responsos. Aquesta elevació mística i element divinitzador que es confereix als "mártires de la Cruzada" es va fer present de manera paradigmàtica amb la de dedicació d'una capella a Vilafranca del Penedès, en que l'any 1943 s'inaugurà al seu interior el monument als "Caídos" de la Guerra Civil (concretament la Capella de Sant Pelegrí), cosa que constitueix un exemple singular perquè no es situa la commemoració a prop de l'església o de manera adjacent (com succeeix en moltes plaques en memòria dels "Caídos"), sota la protecció de Déu, sinó que es va més enllà elevant-los a una solemnitat i consideració sagrada anàloga als sants. També trobem altres casos en què es col·locà elements simbòlic-litúrgics o petits monuments d'homenatge a l'interior dels temples catòlics, com a l'església parroquial de Sant Vicenç de Sarrià, al centre de la qual s'erigí un túmul per l'ànima dels "caídos" i on també es col·locà una placa commemorativa⁴. També es donaren situacions similars en altres poblacions com a Banyoles, on es col·locà a l'atri de l'església parroquial una làpida en honor dels "Caídos y Mártires", amb l'autorització del bisbe de la diòcesi⁵.

² Fins i tot, en algun cas, com a Vilafranca del Penedès, el monument s'emplaçà dins de l'espai sagrat, perquè es dedicà una capella als "Caídos", o a Tortosa s'emplaçà un monument "a los Caídos" dins del recinte del Calvari.

³ En algunes fonts, com a la memòria preparatoria del monument de Manresa, es distingeix entre els "héroes" en referència als que moriren lluitant al front i els "mártires" que moriren per les seves creences, però fora de l'àmbit de la pugna militar, tot i que són termes utilitzats amb diferent significació.

⁴ Al programa d'actes del descobriment de la placa en el marc d'un funeral de sarrianencs "caídos", al programa d'actes del qual, es parla dels elements en memòria dels "caídos" que contenia l'església i que servien per a la celebració de les honres fúnebres d'aquests.

⁵ Diari local *Horizontes*, d'agost de 1949, pàgina 3.

A la majoria de poblacions, l'homenatge agrupa no només els que moriren en servei militar durant la guerra, sinó un conjunt més ampli de víctimes afins al règim, a mans de grups antifeixistes. Tanmateix, malgrat la hiperbòlica col·laboració i la perpètua unió entre l'Església i els sollevats i vencedors, s'entreveu una evitació de la incomoditat de barrejar els representats dels ordes sagrats amb els que tingueren una participació de forma activa en combat. Així, de vegades, es commemora per separat els membres de la clerecia o els consagrats a Déu, al culte i a la fe religiosos (mossens, monges, bisbes, sacerdots). Es dediquen esteles, monòlits, creus i monuments a aquest en exclusiva (puntualment de manera individual però més freqüentment de manera conjunta quan un conjunt de monges o capellans foren assassinats en una localitat o indret), morts principalment als fets de 1936⁶, i que es col·locaren en els punts on es van produir aquestes morts. Aquest emplaçament sol ser a marges propers a carreteres i camins o camps o descampats allunyats dels centres urbans, on es practicaren les execucions dels homenatjats, ja fossin membres de l'Església o combatents sollevats o contraris a la defensa de la República⁷. El mateix ocorre amb els monuments que s'alcen als llocs on van tenir lloc les batalles com a marcadors commemoratius dels que hi perderen la vida lluitant en el bàndol nacional. En aquest cas, els honorats no són locals, com passa amb els que abastava la dedicació del monument principal de la localitat, sinó que podien anar adreçats a víctimes provinents d'altres regions que vingueren a servir en l'assalt feixista de Catalunya. Així, trobem monuments dedicats a divisions, terços o legions concrets que s'alcen als punts d'enfrontament (com, per exemple, els monuments a la IV Divisió de Navarra de Girona, Abrera o Prat de Comte, o al Terç de Requetés Mare de Déu de Montserrat de Vilalba dels Arcs).

Els monuments dedicats als executats o morts al front serviren, amb la seva col·locació, per a crear llocs de memòria en el record històric col·lectiu. En aquest cas, a diferència de dels monuments que s'erigien al centre de les viles o les plaques que es col·locaven a les façanes de les esglésies o als ajuntaments o institucions oficials (dedicades als

⁶ En són exemples el monument als capellans assassinats d'El Collell, Serinyà (el Pla de l'Estanya) i el monòlit trapezoidal coronat per una creu del Revolt de les Monges del districte de Sarrià-Sant Gervasi de Barcelona, dedicat a "Sus hermanas de congregación. En recuerdo" i a la inscripció s'explicita: "Cayeron aquí asesinadas el 27 de julio de 1936 las RR. Dominicanas de la Anunciata" (en una de les cares, hi consten els noms: "Adela Soro Bo-Teresa Prats Martí-Ramona Rosas Roman-Ramona Arramon Vila-Otilia Alonso González").

⁷ Com a exemples, la Creu del Triai, al camp del Triai (dins del terme municipal d'Olot), s'alça lloc de l'execució d'un grup sollevats el 31 d'octubre de 1936, i l'obelisc que es troba al "Pico de la Muerte" a, a Gandesa, on alguns membres de la legió van morir.

respectius “caídos” de la localitat o que eren membres adscrits a aquestes institucions o que formaven part dels col·lectius que representaven)⁸, complien també una funció senyalitzadora dels punts que foren el marc del “sacrifici” dels commemorats (en termes de la retòrica de les fonts del règim) i que servirà de context per a la celebració ritual d’homenatge a aquests. Cal recordar, a més, que aquesta ubicació simbòlica de les obres, la corresponent funció amb la que s’interrelaciona ja havia estat invocada pel mateix general Franco durant la guerra, precisant que “en los lugares de la lucha donde brilló el fuego de las armas y corrió la sangre de los héroes, elevaremos estelas y monumentos en que grabaremos los nombres de los que con su muerte, un día tras otro, van forjando el templo de la Nueva España, para que los caminantes y viajeros se detengan un día ante las piedras gloriosas y rememoren a los heroicos artífices de esta gran Patria española”⁹. Aquestes idees i mandat del líder del nou règim ja marcaren la tendència seguida en la manera de concebre, gestar, donar forma i perpetuar les obres commemoratives i de la utilitat i la finalitat conferits a aquestes en benefici de la reivindicació de la legitimitat del nou règim i l’impuls d’una pràctica reiterativa en l’ocupació visual i simbòlica de tot el territori sota el poder vencedor, com a demostració de l’ocupació feixista.

Un altre tipus de destinatari diferenciat dels monuments i plaques commemoratius erigits durant la Postguerra foren els col·laboradors forans de Franco, és a dir els alemanys i els italians, ja sigui de manera concreta a uns membres d’aquests grups que defalliren durant la guerra o en sentit ampli i commemorant l’ajuda rebuda per aquests grups o per col·lectius o divisions concretes dintre d’aquests (s’erigiren monòlits i es col·locaren làpides commemoratives dedicats a la Legió Còndor, a la Divisió Naval Italiana, la Divisió Littorio, als aviadors alemanys, etc.)¹⁰. En aquest cas, en molts casos no hi trobem la simbologia franquista,

⁸ Com a exemples, es col·locaren plaques d’aquest tipus a la sala de plens de l’ajuntament de Berga, o a la Universitat de Barcelona, dedicada als estudiants “caídos” al Col·legi de Metges de Barcelona o a l’ajuntament de Barcelona, dedicada als funcionaris “caídos”, o al pati dels tarongers de la Diputació de Provincial de Barcelona, dedicada als “Caídos de la Diputación durante la guerra de Liberación. 1936-1939”.

⁹ Discurs de Franco de 1937 (extret de Del Río Cisneros, Agustín, *Pensamiento político de Franco*, Madrid: Ediciones del Movimiento, 1975).

¹⁰ Com a exemples que han sobreviscut, alçant-se en commemoració individual, trobem monuments a Sant Miquel de Campmajor, la Fatarella o Gandesa, dedicades a un alemany cadascun d’ells, o a Cubells, dedicat als alemanys que moriren en ser abatut l’avió que pilotaven, mentre que a Caseres hi trobem un monument dedicat a soldats italians, als afores del nucli urbà, i a Horta de Sant Joan, un de dedicat a la Divisió Littorio, al centre del poble.

donat que hi ha una concepció que no eren caiguts nacionals i que els símbols i que no eren símbols que els identificaven ni els homenatjaven. En canvi, hi trobem insignes o emblemes del corresponent grup al que pertanyien, com per exemple la creu de la Legió Còndor. Així es produeix en el cas del monument dedicat a aviadors de la Legió Còndor que s'erigí a la Diagonal de Barcelona (format per una làpida amb els noms dels difunts i no col·locada sobre una façana, sinó emmarcada i instal·lada en un bloc rectangular exempt), en què concorre un tercer tipus de localització: el que podríem anomenar “emplaçament de conveniència”, davant de la Residència d'Oficials de l'Exèrcit, a Pedralbes, seu d'actes nacional-germànics i lloc de visites de dirigents nazis i representants de la nació aliada i que a més comptava amb la denominada “Sala Alemanya”. Aquest monument era una mostra més d'agraïment al seu suport militar i el conjunt que emmarcà el seu emplaçament es configurà com un espai memorial franquista¹¹. Entre els documents preservats a l'arxiu municipal, trobem que l'acreditació de la compleció de la placa commemorativa és de novembre de 1942, del període màxima efervescència commemorativa i de les relacions entre els règims totalitaris alemany i espanyol, però amb posterioritat a la caiguda del Tercer Reich i l'allunyament diplomàtic entre ambdues nacions, es constata la voluntat de desplaçar aquest monument (el gener de 1958). Aquest tipus d'emplaçament escollit per a fer mèrits per a congraciarse amb l'autoritat també el trobem al Monument “a los Caídos” de Barcelona, el qual es col·locà davant dels Palau Reial, també a l'Avinguda “del Generalísimo Franco”, a Pedralbes, el qual servia de residència del Cap de l'Estat a les seves visites a Barcelona. Per tant, és una obra que seria doblement útil per aquest component o ànim de mostrar fidelitat, adhesió i compliment al règim –que, de retruc, l'hauria allunyat del centre urbà, contrastant amb la primer iniciativa monumental provisional de l'obelisc que s'erigí just en acabar la guerra a la plaça de Catalunya-.

Cal fer menció d'un quart tipus d'emplaçament d'aquestes obres: concretament als cementiris. Respecte aquest, cal assenyalar que la proximitat dels Monuments “a los Caídos por Dios y por España” amb els monuments sepulcral és evident, fet que constitueix un tret propi de les obres commemoratives als caiguts de guerra del Franquisme en la tipologia més comuna de la creu sobre un pedestal¹² però que en altres tipologies com l'obelisc també trobem en molts altres països i que són reminiscència de moments històrics imperials. Cal entendre i emmarcar la incorporació de la fórmula de la creu com a predilecta per part del

¹¹ Santiago Gorostiza Langa fa un anàlisi de la Residència d'Oficials a l'article “Diagonal 666: Un monument a l'ocupació franquista”, *L'Avenç*, 389, abril de 2013, pàg. 42 a 53.

règim franquista espanyol en una idiosincràsia i un sistema polític en que imperava el fet catòlic entès com una condició indissociable al fet nacional espanyol i a tota la societat. És, per tant, un element que va evidenciar l'ocupació simbòlica de l'espai públic per part dels vencedors i la representació visual del seu esperit ideològic i ultracatòlic. En altres règims totalitaris o estats o moments històrics, no s'utilitza aquesta insígnia religiosa perquè hi ha una desvinculació de l'homenatge públic amb una religió concreta. L'adopció de formes de l'art funerari per a la configuració dels Monuments "a los Caídos" es va produir amb la representació de fórmules monumentals d'homenatge individual pòstum dels cementiris, preses com a arquetips i que es traslladaren als centres dels nuclis urbans per al record col·lectiu enaltidor dels "caídos" locals. Tanmateix, en alguns casos, i donada la funció de commemoració pòstuma i aquest patró d'arrel sepulcral, trobem casos en que es concep com a panteó de tipus funerari emplaçat al cementiri, i en alguns fins i tot serví per a enterrar-hi les restes mortuòries de "mártires" homenatjats.

Aquest emplaçament dels monuments als recintes funeraris també el trobem en el trasllat de moltes d'aquestes obres que es portà a terme després de la caiguda del règim feixista. Aquest element relacionat amb la gestió de la memòria històrica i la descontextualització d'aquesta imatgeria commemorativa per tal de desproveir-la de la seva funció propagandística original denota una comprensió de que la seva localització al cementiri suposa un trencament amb la inherent imposició ideològica i els postulats polítics totalitaris a l'espai dels vius i una preservació més discreta a l'espai dels morts, com a recordatoris de persones difuntes. Per tant, aquest fenomen de desplaçament de des dels nuclis urbans als cementiris com a ubicació definitiva (Cervera, Manresa, Terrassa, Reus, Falset, Sitges, Viladecans, Sant Celoni, Arenys de Mar, Premià de Mar, Canet de Mar, Ripollet, Sant Pere de Ribes, Palafrugell) aquests casos contrasten amb les iniciatives locals en que el monument s'emplaçà a l'entorn sepulcral, marcats per una originària assumpció de l'element funerari connatural a aquestes obres (Tremp, Lleida, Olot, Banyoles, Vielha e Mijaran, Sant Feliu de Llobregat, Cornellà de Llobregat, Gadesa, Amposta, Riba-Roja d'Ebre, la Palma d'Ebre, Corbera d'Ebre, el Pinell de Brai, Benissanet, Batea).

Aquesta diferència inicial, malgrat la coincidència final pel que fa a l'indret que emmarca les obres, és d'important matisació, i amb diferències també en el resultat i la interacció en el conjunt que allotja els monuments: en els que ja foren pensats per situar-se al cementiri, la major visibilitat, la integració en un programa arquitectònic-urbanístic i la dignificació perseguida són evidents, mentre que en els casos en que la circumstància

conjectural, ja sigui la reacció més o menys espontània del moment de la transició o la decisió influïda o aconsellada per l'administració més recentment¹³, els relegà a aquest espai funerari, el monument s'exhibeix inconnex, en una posició discreta i despullat de símbols i emblemes del "Movimiento" o escuts del règim feixista, així com d'inscripcions originals d'exaltació feixista i que designin un homenatge exclusiu dels vencedors i els vinculi a la defensa d'una gesta patriòtica i al servei de Déu¹⁴.

El record dels fets de la guerra redirigit pel règim

Relacionat amb el que s'assenyalava al paràgraf que precedeix, la qualificació "Caídos por Dios y por España" solia acompanyar-se de la invocació "¡Presentes!", element que connectava els que moriren en suport del canvi de règim amb els que aconseguiren perviure'l. L'adjectiu adverbial "¡Presentes!" que apareix en forma d'invocació exclamativa als monuments "a los caídos", a la dedicatòria i referida als homenatjats, compleix una funció simbòlica en la construcció commemorativa relacionada amb la memòria present i amb la vinculació dels que van morir lluitant pel "canvi nacional" amb el règim dels vencedors i amb el poble, els vius que són espectadors d'aquestes obres en la seva quotidianitat. Es connecta el passat en què donaren la vida els rememorats (el fet fundacional del règim de Franco, és a dir la guerra) amb el moment actual, amb la proclamació màgico-mística de la pervivència o presència simbòlica dels morts. Aquest element, juntament amb la proximitat temporal de l'aixecament militar, el conflicte bèl·lic i el moment fundacional de la nova realitat nacional del franquisme, suposaren el tractament que es donà a aquest tipus d'obres fou acurat i diferenciat, en la consolidació del discurs de la memòria col·lectiva recent, respecte la commemoració pètria d'altres episodis històrics més pretèrits. Els vencedors sabien de la

¹³ Cal recalcar el paper del Memorial Democràtic, institució autonòmica creada per la Llei autonòmica 13/2007, de 31 d'octubre, arran de la regulació de la memòria històrica de l'article 54 de l'Estatut d'Autonomia de Catalunya (aprovat per la Llei Orgànica 6/2006), i que es configuren com a institució i precepte legislatiu pioners en aquesta matèria, essent previs a la Llei estatal de la Memòria Històrica (Llei 52/2007, de 26 de desembre).

¹⁴ L'article 15 de la Llei de la Memòria Històrica, sobre símbols i monuments públics, requereix la "retirada d'escuts, insignes, plaques i altres objectes o mencions commemoratives d'exaltació, personal o col·lectiva, del sollevament militar, de la Guerra Civil i de la repressió de la Dictadura", per part de les Administracions públiques, amb l'excepció que "les mencions siguin d'estricta record privat, sense exaltació dels enfrontats, o quan concorrin raons artístiques, arquitectòniques o artístico-religioses protegides per la llei".

rellevància i transcendència en la història nacional dels fets de la guerra, i per això van portar a terme la manipulació de la memòria i de la consciència històrica del ciutadà. Sabedors de la pròpia responsabilitat en el conflicte derivat de l'aixecament militar protagonitzat per ells, van presentar-lo com un alliberament o "Liberación" de "l'opressió comunista", una Creuada o "Cruzada" en defensa de la fe catòlica i la veritat religiosa i una lluita patriòtica, i com un inevitable dany col·lateral per a l'assoliment de la prosperitat i l'harmonia. És per això que, la successió de fets i la generació de representacions i relats a partir d'aquests que conformen la història, en el cas de la guerra presentada pel franquisme, si hi apliquem la classificació de la memòria històrica que fa García Cárcel en "memòria doliente" (com a períodes obscurs i tristos) i "memoria autosatisfecha" (com a moments d'unitat nacional, prosperitat i expansió)¹⁵, conclouríem que la guerra civil seria un episodi que combinaria ambdues memòries. De fet, aquesta dualitat conceptual la trobem als documents històrics, tant oficials com periodístics, estudiats com a fonts primàries en la present recerca, perquè es recorda la guerra com un període amarg i que demanda solemnitat però s'apel·la a no plorar-lo sinó a celebrar la victòria que comportà.

Tanmateix, com s'ha analitzat en un capítol dedicat a aquest tema¹⁶, la dictadura de Franco també es preocupà per la construcció de la memòria col·lectiva oficial i la interpretació de la història anterior als fets fundacionals del propi règim que instauraren. Aquestes eren crucials per a la creació del sentiment patriòtic nacional unitari i de la ideologia promoguda i per a l'acceptació reverencial de la legitimitat i idoneïtat del *Nuevo Estado* governat pel *Caudillo*. El record de períodes i fets històrics anteriors suposà que els monuments commemoratius i escultures urbanes que van patrocinar els ajuntaments franquistes no van ser només els dels "Caídos" de la Guerra Civil, sinó també de moments significatius en la conformació del discurs històric nacional, com per exemple la Guerra de la Independència o Guerra del Francès contra la invasió napoleònica (que també es refermà amb l'organització d'actes commemoratius relatius a aquets esdeveniments, com l'homenatge als caiguts en mans de les tropes napoleòniques que es celebrà el 3 de juny de 1939¹⁷). A Barcelona, es

¹⁵ García Cárcel, Ricardo, *La herencia del pasado. Las memorias históricas de España*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.

¹⁶ Veure apartat "La guerra. La història nacional i la memòria col·lectiva oficial construïdes pel Franquisme".

¹⁷ Es preserva documentació d'aquests actes als expedients de cerimonial de l'Arxiu Contemporani de l'Ajuntament de Barcelona.

construïren el Monument als “Héroes de Espinosa de los Monteros” (batalles de novembre de 1808 contra les tropes franceses), construït entre 1955 i 1956, emplaçat a l’avinguda Carles III, intersecció amb la carretera de Sarrià¹⁸ (actual Pl. D ela Riba), amb una estàtua portadora d’una bandera i gest de “ferms”, de Joan Puigdollers, i que incloïa l’emblema de la Centúria de Ntra. Sra. de Montserrat; i el “Monumento a los Mártires de la Independencia”¹⁹, a la plaça Garriga i Bachs, entre els anys 1950 i 1951, en un conjunt protagonitzat pel grup escultòric de bronze de Josep Llimona (de 1930) amb un relleu d’alabastre de Vicente Navarro (per tant, combinant un gran i reconegut nom d’escultura barcelonina de començaments de segle amb un dels màxims exponents de l’escultura figurativa franquista)²⁰. La unió d’aquests estils, en programa monumental estudiat, testimonia la vocació o interès artístic de la ciutat de Barcelona. S’havia aprovat la reconstrucció de la plaça a mitjans de 1945, però les fases executives del nou projecte commemoratiu cristal·litzaren un lustre més tard, i els mateixos encarregats d’arquitectura artística i urbanisme de l’Ajuntament van escriure una carta la filla de l’escultor Josep Llimona i Bruguera (que havia mort el 1934), Maria Llimona de Carles, per a sol·licitar consentiment i l’entrega dels materials de l’escultor per a fer possible l’obra. A més, es constata l’esforç per intentar trobar els elements corresponents al disseny dels plafons de ceràmica (que reproduïen estampes populars) que es destruïen durant la Guerra Civil²¹, i de la placa votiva de bronze, així com la restauració de les làpides d’homenatge a Apel·les Mestres²², que, juntament amb els relleus i el grup escultòric exempt, van conformar un tot heterogeni, de materials, tècniques i estils diversos, però que contrasta amb la despreocupació artística que regia el panorama urbà de la major part de poblacions. I també el desinterès predominant en la construcció de monuments que rememoressin períodes, fets o personalitats històrics previs als de la Guerra Civil i la dictadura (per la incomoditat que podia despertar la

¹⁸ Aquest emplaçament es certifica a l’escrit d’Adolf Florensa de 24 de novembre de 1955.

¹⁹ També figura als documents com a “Monumento a los Héroes de la Independencia” o “Monumento a los Mártires de Montjuich”.

²⁰ I amb col·laboració d’altres escultors especialitzats en els treballs amb alabastre, com Carlos Anadon, picapedrers, com Esteban Ariza, i artesans del bronze, com el taller de P. Corberó, de fosa de metalls.

²¹ Veure informe de 3 d’octubre de 1950 de l’Arquitecte Cap del “Servicio de Edificios Artísticos y Arqueológicos”, Adolf Florensa (que jugà un paper cabdal en la gestió i la planificació d’altres monuments de la ciutat, com el mateix Monument “a los Caídos”), adreçat al Tinent d’Alcalde Delgat d’Urbanització i Eixample.

²² Veure informe del “Servicio de Ornato”, de confecció del pressupost per a la restauració, entre d’altres elements, de les làpides “en homenaje al benemérito ciudadano y el poeta Apeles Mestres”, a la confluència amb els carrers Sant Sever i Pietat.

interpretació i valoració històriques, tant susceptibles de control centralitzat del règim, per la seva implicació identitària, patriòtica i ideològica), element que explicaria el perquè de l'omissió de moments pretèrits, especialment a Catalunya, en la memòria pètria urbana de la major part dels pobles, que es limitaren al compliment imprescindible i bàsic, i en el sentit funcional i de manera pràctica, de les normes dictades des dels canals oficials del règim franquista en matèria de monuments públics (amb l'homenatge únic als "ciutadans exemplars" que moriren lluitant pel feixisme o que assassinats per les seves creences o ideologia pròxima als *nacionals*).

Les obres de reconstrucció arquitectònica i de remodelació urbanística

Un altre element que han revelat els expedients d'obres que s'instruïen i resolien per a la construcció dels monuments "a los caídos", és que sovint s'acompanyaven de projectes de remodelació urbanístics, els quals, en base als casos analitzats -una mostra prou àmplia, representativa i diversa geogràficament-, podríem classificar en dos tipus: obres de reconstrucció a l'espai contigu al monument, principalment per destrosses resultants de la guerra, i obres de millora i condicionament urbanístic de l'entorn proper al monument, en el sentit d'embelliment (com ho entenien i denominaven els mateixos impulsors). Tant en les unes com en les altres, el monument és un dels elements més en un tractament integral de l'espai -lògicament aquest fenomen només es dona als nuclis urbans o als cementiris, ja que en les obres que s'aixecaren a descampats allunyats o al costat de camins i carreteres tingueren un tractament aïllat que transcendí a canvis molt minsos a la immediata rodalia espacial-. El rol del monument solia ser protagonista en aquests projectes de reforma urbanística, però en major o menor grau, i acostumava a ser el facilitador de l'ocasió per a portar a terme modificacions a l'espai, amb el pretext que aquestes servien per a afavorir la dignificació del monument i de l'honorificació amb ell pretès. Les obres podien ser una simple adaptació de la plaça per tal de poder-hi encabir l'obra, en una restauració de l'església a la qual l'obra havia d'adossar-se o en una intervenció urbanística de major projecció o d'embelliment de conjunt, subjecte a les disponibilitats pressupostàries dels ajuntaments. Si bé per al millor compliment de la funció del monument aquest havia de ser vist pel màxim nombre de persones, la major cura per a l'assegurament d'això la trobem en el període de major rigor, control i preocupació pel congruïent amb les directrius, les pautes i les predileccions de les institucions centrals del règim, concretament durant els dos primers terços dels anys quaranta. En aquest període

és quan majorment trobem l'elecció del punt més cèntric i concorregut i l'alteració de l'espai proper al monument, o que l'envolta, per tal d'incrementar la seva visibilitat, amb eliminació de vegetació i ornaments o mobiliari urbà (fins i tot obres modernistes de gran valor estètic, com succeí a Sabadell o al Vendrell).

Respecte la qüestió de la reconstrucció arquitectònica i monumental, cal posar l'accent en el d'obra religiosa, a la que es conferí gran valor simbòlic, com a materialització del ressorgiment espiritual pretès pel règim (revestiment ideològic-propagandístic analitzat detingudament²³). Són freqüents els escrits formalitzats i signats per mossens, rectors, prelats, vicaris i representants de les diòcesis demanant als ajuntaments la restauració o restitució d'edificis o escultures religiosos²⁴, la recuperació de patrimoni que els havia estat expropiat, com també en els expedients de cerimonial, en qüestions relacionades amb els encàrrecs i retribució de les misses. I, retornant al terreny dels monuments "a los caídos", fins i tot s'ha trobat un cas en que la iniciativa o petició de construcció de l'obra fou del mossèn, en el cas de Tremp. A la major part dels expedients, la decisió inicial es documenta com a proposta plantejada pels mateixos dirigents locals (tot i que hi podria haver hagut converses o peticions no formulades per escrit o no arxivades que haguessin vingut de tercers externs), que eren els més interessats a complir la normativa de l'Estat i el nomenament dels quals s'havia fet per la seva pertanyença i fidelitat amb l'elit al front dels vencedors. Tanmateix, en algun cas, es constata l'impuls d'altres grups -vinculats al poder i als "caídos"-, com una comissió de representants d'excombatents, en el cas de Banyoles, o del capità general de l'exèrcit, en el cas del monument del Fossar de Santa Elena, a Montjuïc.

Respecte l'estil dels Monuments "a los Caídos por Dios y por España", aparentment i en una perspectiva global, es sentència el caràcter uniforme d'aquest però en realitat no és exactament així i cal fer esment a matisacions i variants que trenquen amb l'absoluta homogeneïtat. Coexistiren diferents realitats però aquesta disparitat que es difuminà a l'ombra d'uns postulats estètics més canònics dominants. S'imposen uns trets estilístics, entre els que cal destacar el geometrisme, la simetria, la verticalitat, la mesura, la severitat, la grandiloqüència i la sobrietat. Aquests són sovint assenyalats pels mateixos arquitectes autors

²³ Veure apartat "La guerra. La història nacional i la memòria col·lectiva oficial construïdes pel Franquisme".

²⁴ Com a exemple barceloní, trobem el cas de l'església de Sant Agustí, i com a petició no de membres eclesiàstics sinó de grups afins, trobem la insistència d'"Acción Católica" de Sant Joan d'Horta per a la reconstrucció de la Creu de Terme d'Horta.

dels monuments a les memòries dels projectes. En aquest sentit, cal dir que aquests documents, que tenen la funció de justificar l'elecció de la solució arquitectònica i estilística més idònia segons la funció i el cas concret són una font de gran riquesa i han estat reveladores i de gran importància en l'anàlisi de la concepció de l'estil i tipologia per part dels propis autors i segons la seva comprensió del què consideraven adequat per a les exigències del règim. Creadors plàstics i arquitectes (principalment els que treballaven als consistoris municipals, i que foren autors de la major part dels monuments analitzats) s'imposaven autodisciplina creadora, ajustada als dictàmens dels teòrics i dirigents de les institucions centrals. Per tant, l'autocontrol en el sentit de limitació de la pròpia llibertat creativa, que cal entendre en un context de la supressió de llibertats individuals en dictadura (principalment durant els primers anys, en que es van executar la major part dels projectes estudiats, però amb un canvi de tendència en el període més tardà) posa de manifest un seguidisme de col·laboradors que van adoptar un sentit de l'adaptació en les seves pràctiques més que no pas un escenari de servidors oficials del règim. Cal dir, a més, que la immensa majoria dels autors d'aquests monuments no es consagraren en un panorama arquitectònic i escultòric conegut. Tot i moure's en un mercat de produccions públiques de petits i mitjans ajuntaments amb certa prosperitat i amb benefici immediat, no van passar a la posteritat com a creadors i se'n coneixen molt poques obres. De fet, la major part no eren coneguts ni tan sols en el moment en que els seus projectes eren erigits. L'important no era qui havia dissenyat el monument, sinó que un municipi el dedicava als que lluitaren per al triomf del nou règim, al qual els ajuntaments volien mostrar una adhesió plena i fidel.

El mateix Ramón Serra Súñer, al capdavant de la Dirección General de Arquitectura (que depenia del Ministerio de la Gobernación) i que tenia entre les seves missions el control de la intervenció d'arquitectes en serveis públics i l'elaboració d'informes tècnics i artístics sobre els monuments "a los caídos" abans de ser remesos a la Dirección General de Propaganda, defensava que l'expressió s'ha de caracteritzar per la senzillesa i la profunditat (el que considera l'"estilo joseantoniano"), com a imperatiu tant estètic com moral²⁵. Sobre aquesta simplicitat, cal dir que el mateix corpus ideològic propugnat per la Falange propugnava que "Si hemos de expresarnos siempre según un estilo hemos de tener la expresión sobria (...) El gran estilo está hecho de renunciaciones"²⁶ Aquest manifest també assenyala la uniformitat

²⁵ Serrano Súñer, Ramón, *Semblanza de José Antonio joven*, Barcelona: Pareja y Borrás, 1958, pàg. 36.

²⁶ Pemartín, Julian, *Teoría de la Falange*, Madrid: Editora Nacional, 1942, 2a. Edició, pàg. 35.

estilística que ja des de temps molt primerencs va dictar el règim, concretament la Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria, requeria a l'Ordre de 7 d'agost de 1939, en que apel·la a la "unidad de estilo y sentido". Així mateix, a l'Ordre de 17 d'abril de 1939 sobre el control de l'Estat, assenyalava que per tal d'evitar divergències o deformacions en la manera d'exterioritzar sentiments patriòtics, amb fins privats, inapropiats o en un ús abusiu o que li reduïxi el valor, com que es tracta d'una emoció nacional, l'Estat ha de vetllar "por la dignidad y decorosa representación de sus propios símbolos, figuras y consignas, así como de los propios del Movimiento y de los Ejércitos Nacionales y de las representaciones de la Historia de España, del heroísmo de los españoles". I explicita que el control s'ha de fer en la manera de presentar els colors, armes, emblemes, símbols, llegendes, noms i episodis (aquests darrers en el sentit de la interpretació de la història, tal com hem analitzat més amunt). S'estableix el paper exclusiu i absolut de l'Estat en aquesta matèria com a detentor únic d'aquesta de les facultats corresponents a aquesta competència centralitzada per a poder efectiu l'ús polític i propagandístic del patriotisme i la història i la cohesió nacional filtrada per la ideologia imposada: "Es preciso, pues, devolver todo el pulcro decoro debido a las representaciones citadas y devolver al Estado su plena función de control y vigilancia en cuanto a la materia se refiere". Cal afegir que, de la mateixa manera que s'imposava un pensament monolític, es cercava un estil monolític. La cerca de l'estil d'Estat provenia de múltiples dirigents, teòrics afins i institucions del govern del règim o vinculades i influents en l'establiment de les bases i premisses ideològiques. Sobre aquesta qüestió, cal dir que sorprenentment hi tingué un paper menor el Departamento de Plástica (dins de la Jefatura Nacional de Propaganda, dirigida des de 1939 per Dionisio Ridruejo), la finalitat del qual era primordialment propagandística i en menor mesura estètica²⁷. Una altra d'aquestes aportacions, i també posant èmfasi en la sobrietat, la feu efectiva Eugeni D'Ors (qui, a més, tingué un paper cabdal en la direcció de la política artística durant els primers anys de la dictadura, com en el seu càrrec de Jefe Nacional de Bellas Artes), fou un dels contribuïren a la definició dels elements constituents de l'estètica del període més primerenc i rígid del franquisme. Concretament, l'estil dorsià es basava en la cerca del classicisme, amb un estil concebut com la plasmació de l'esperit sobre la realitat i amb l'imperi de la raó, en la geometria estètica que consisteixi en la unitat harmònica de l'ordre matemàtic i la bellesa de conjunt i en la reacció clàssica que s'inclini per la sobrietat i

²⁷ Angel Llorente Hernández. *Arte e ideología en la España de la Postguerra (1939-1951)*. Tesi doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

mantingui la connexió entre les formes i l'esperit i eviti la satisfacció desenfrenada dels sentits²⁸. Relacionat amb aquesta qüestió i amb l'actitud estètica de D'Ors, cal dir que la idea de la veritat única i universal de la doctrina nacionalcatolicista també la trobem en les obres plàstiques oficials, que semblen donar forma a una concepció estètica agustiniana, equiparant bellesa, veritat i bondat. Del tractament de les obres i dels textos de defensa de l'estil es desprèn la creença de conjunció ideal del bell, el bo i el vàlid o correcte que manifesten una presumpció o "arrogància estètica".

Els autors

En el terreny dels monuments, la major part dels autors eres arquitectes (la mateixes "Normas para la ejecución de Monumento a los Caídos", de la Dirección General de Propaganda, contingudes a la Circular 26, requerien que els projectes estiguessin signats per un arquitecte) i en gran part de les poblacions s'encarregaren de projectar les obres els mateixos arquitectes municipals, de cultura arquitectònica funcional i de poc sentit estètic i creatiu. Només en alguns casos, trobem una major centralitat de l'escultor (n'és un exemple el Monument a la Batalla de l'Ebre²⁹). Lògicament, l'adaptació dels autors a les directrius unitàries del poder públic era superior que entre els arquitectes particulars o independents. A més, els riscos que podia comportar i les sospites que podia despertar el fet de desmarcar-se dels criteris imposats, en un règim totalitari, va empènyer la contenció de la voluntat creativa individual dels autors abans que fossin proposades pels ajuntaments als organismes centrals (i controlada en primer instància per les comissions gestores "pro-Monumento" constituïdes a molts municipis), i tenint en compte, a més, que les obres que estaven dissenyant i erigint eren monuments que servien d'instruments de propaganda. És per aquest control més directe, com també per qüestions pràctiques, de celeritat, d'optimització de recursos i de funcionament hermètic, funcional i d'autosuficiència, que els dirigents locals atribuïren aquests projectes als arquitectes al servei de l'ajuntament. Aquests, acostumats a tractar la via pública i els edificis i mobiliari urbà sempre des del punt de vista de la seva supeditació a la utilitat i les funcionalitats, van tractar molts d'aquest monuments amb el mateix pragmatisme, que

²⁸ Zanotti, Gabriela, *Estética española contemporánea. Eugenio D'Ors, José Camon Aznar, José Ortega y Gasset*. Museu e Instituto de Humanidades Camon Aznar, Zaragoza, pàg, 21, 28, 44, 47.

²⁹ El contracte d'obres amb l'adjudicatari de la instal·lació de l'obra recalca que la direcció corresponia a l'escultor.

s'estenia a diferents vessants. A nivell compositiu, s'ajustaren a uns models tipològics en que predominava la jerarquització visual i s'incorporà mobiliari litúrgic al monument per als corresponents usos rituals (altars per a la celebració d'actes commemoratius i misses de campanya). També es posa en relleu un pragmatisme espacial, excepte en els casos en que el tractament simbòlic de l'espai recobra major importància (concretament, quan s'eleva al lloc on els homenatjats vessaren la seva sang aquest es configura com l'entorn perpetu del que l'obra commemorativa és inamovible): En alguns casos, el monument es traslladà d'un indret del nucli urbà a un altre, per necessitats de remodelació i planejament urbanístic, en altres el monument que s'havia erigit de manera provisional immediatament en acabar la guerra s'emplaçà en un indret, mentre que en el moment de projectar-se el monument definitiu s'optà per un entorn més adient. El pragmatisme també és extrapolable als mitjans emprats en l'execució de l'obra: per una banda, en molts casos s'adjudica l'obra a constructors locals i en pocs casos hi participen escultors o picapedrers especialitzats en obres artístiques (cal tenir en compte, que la major part dels monuments estan formats per blocs de pedra rectangulars, per la superposició de volums geomètrics de línies rectes i superfícies planes i addició d'inscripcions, emblemes i relleus senzills); i per altra banda, és freqüent el fenomen d'optimització dels materials i els costos en la producció d'aquestes obres, limitant-se principalment a pedreres locals o properes³⁰ i a la utilització de ciment i morter i l'evitació del marbre (reservat només per a ennoblir elements escultòrics). Respecte aquesta qüestió, cal posar en relació amb el context de certa escassetat econòmica i de materials de la Postguerra.

El finançament de les obres

En consonància amb aquest fet i introduint l'assumpte del finançament dels monuments, cal esmentar que es solia sufragar les despeses derivades de la conducció, realització i consecució de les obres mitjançant subscripcions populars, amb aportacions de particulars (variables en funció de la procedència, entre grans empresaris i bancs i famílies), a més d'una part a càrrec del pressupost municipal. Cal tenir en compte que els monuments funcionaven com a agraïment dels supervivents als que moriren lluitant pel canvi que altres van poder viure però del que ells van quedar enrere i amb el seu homenatge es simbolitza la devolució de la seva contribució. La importància de les donacions privades es fa patent pel fet

³⁰ Els documents constaten la procedència de la pedra emprada, d'explotacions de Montjuïc, Ulldecona, Girona, Sant Bertomeu del Grau, Tona, Cenja, etc.

que la insuficiència d'aquestes retardà el compliment i la materialització dels projectes. Derivat d'aquesta subordinació als recursos disponibles, s'evidencia una realitat comprensible de la interconnexió entre l'envergadura del projecte i la les dimensions de cada nucli de població on s'exhibí. Sovint, precisament per aquesta menor dificultat (a nivell material, tècnic i econòmic) en l'execució de les obres de vil·les menors, aquestes conclogueren els treballs amb més rapidesa que a ciutats majors, i es deixaren emportar per un efecte mirall respecte als pobles veïns pel que fa al moment de construcció dels monuments com en la semblança d'aquests.

Respecte la qüestió de l'analogia entre monuments, cal dir que la imitació no es va produir en sentit estricte, sinó que es desenvoluparen unes versions tipològiques amb uns components comuns que es repeteixen. Podríem comparar aquesta reincidència imitativa que es va fer que es va fer connatural a aquest tipus d'obres amb la reproducció mecànica d'uns models iconogràfics que va regir en la pintura impulsada durant el franquisme, amb menyspreu cap a la creativitat³¹. Sobre l'homogeneïtat relativa de les obres commemoratives, cal tenir present que la xarxa de supervisió dels projectes entre el govern local i l'administració central serviren per a neutralitzar possibles dissidències o excentricitats indisciplinades (respecte l'estètica o la simbologia), cosa que comportà una subjugació dels autors, que tenien un coneixement previ d'aquest control i de les normes i directrius preestablerts. Així, la semblança és símptoma de la consciència dels arquitectes i escultors de la necessitat que les seves iniciatives monumentals i commemoratives es subsumissin a l'acceptació oficial. A més, es van adaptar als mecanismes de mercat, en una mena d'indústria dels monuments, en un context d'objectivització de les creacions artístiques. De fet, com a conseqüència del mandat i la normativa de l'Estat respecte els monuments commemoratius dels "caídos", es desenvolupà un mercat per a determinats arquitectes, escultors i constructors (al costat del que sorgí en l'àmbit de la reconstrucció d'edificis religiosos i substitució d'imatgeria religiosa, a les que molts es refugiaren), però que suplí i compensà el que podria haver estat un moment de baixa producció monumental pel moment d'escassetat de postbèlica i de davallada de patrocini. Per tant, des de la maquinària propagandística del règim, s'estimulà una fabricació incessant de monuments, tot i que destaca una presència d'autoria local, preferint-se erigir una obra d'un autor de la zona que acceptar propostes o oferir encàrrecs a arquitectes o escultors que no hi tingui vincle, i en la major part de les situacions, els autors no estaven especialitzats en

³¹ Gabriel Ureña bateja aquest fet en el panorama pictòric franquista com a "reacademització" (Ureña, Gabriel, *Las Vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Ediciones Istmo, Madrid, 1982, Colección Fundamentos, 73, pàg. 17).

l'elaboració d'aquest tipus d'obres (tot i que en les plaques commemoratives sí que es dona el fenomen de producció en massa per part d'un contractista), sinó que es dedicaven a encàrrecs i treballs de naturalesa ben diferent, i s'endinsaren a projectar-los seguint uns patrons que coneixien prou bé. Tanmateix, on sí que s'evidencia una mobilitat major d'arquitectes provinents d'arreu de l'Estat, i que en alguns casos ja havien dissenyat monuments d'aquesta índole i finalitat és a les ciutats en què s'organitzà un concurs per a la selecció de l'obra (com a Terrassa), element que donà lloc a una realitat que divergia de les casuístiques més corrents. En la construcció i gravat de plaques o làpides commemoratives (i de bases o pedestals de monuments i monòlits), sí que es produí una dedicació gairebé exclusiva d'alguns autors, fins i tot per un sol ajuntament, amb prou volum, com per exemple el de Barcelona, en què trobem adjudicacions de nombroses plaques per concert directe i decret de l'Alcaldia (i un sol plec de condicions per a tots els treballs) a una sola persona³².

Pervivència de l'estil clàssic

Els autors que van poder mantenir la seva manera de crear en major mesura i major grau de llibertat (menys emmordassats o lliurats a imitar un estil), però subjugats a la constant autoobservança de la pròpia tendència estilística, són els qui provenien de corrents artístiques més tradicionals o conservadors, que apostaven per les arrels clàssiques i vinculats a l'antiliberalisme d'Eugeni d'Ors (el fet que s'entregués a l'autocràcia franquista li permeté de projectar i vincular l'estil que defensava al règim), motiu pel qual el primer franquisme i els plantejaments interpretatius i crítics dels teòrics falangistes van acceptar i incorporar el Noucentisme com a tractament formal i estilístic que convenia i s'adeia a les pretensions estètiques del règim. L'anàlisi d'algunes de les obres del mostreig d'aquest treball, principalment les de major caràcter artístic, han demostrat aquesta procedència dels arquitectes i escultors i els trets que plasmaren als seus encàrrecs d'àmbit públic local. Aquests van poder aportar un major grau de creativitat genuïna, en contraposició amb els arquitectes

³² Es produeix, per exemple, en el cas de l'encàrrec múltiple a José Miret Llopart, per a l'elaboració de plaques commemoratives als aviadors alemanys, a la Avinguda "del Generalísimo Franco", a Ferran de Lesseps, al carrer Sant Miquel, a Eduard Feliu Bru, al carrer Borrell, a Juan Pujol, a la via Laietana, a Picasso, al carrer de la Plata, conjuntament amb el model per a una làpida commemorativa del cinquantenari de la mort de Jacint Verdaguer, el model per a una escultura per als Jardins Maragall, a Montjuïc, així com l'execució d'un monòlit dedicat als nens de Barcelona, al Parc de la Ciutadella, la base de diferents monuments, o la restauració d'una figura del Monument dels "héroes de Espinosa de los Monteros".

municipals que dissenyaren el monument adaptant-se a un estil autoeducat, sense caràcter propi i cercant l'acceptació del projecte.

Respecte l'estil classicista patrocinat pel règim franquista, que promogué un estil identificable i reconeixible, es difongué les obres públiques del règim feixista italià com a referent, però en la seva imatge i manifestació més clàssica i ometent les branques avantguardistes del futurisme i el racionalisme. Principalment es difongué el model clàssic romà de Piacentini, dels anys trenta, tant a la premsa com en exposicions organitzades pel Centro Italiano de Madrid, com per l'ambaixada italiana i altres iniciatives relacionades amb el foment de les relacions diplomàtiques i culturals. Malgrat que la germanor política finís amb la derrota de la Segona Guerra Mundial, la influència sobre els arquitectes i l'estil perduraren més temps com a model del primer del primer franquisme³³. Cal dir, a més, que l'intercanvi cultural fou principalment unidireccional –valgui la redundància-, i la política cultural i l'esperit classicista del règim feixista espanyol imitaren àmpliament el règim mussolinià. Relacionat amb aquesta qüestió, cal dir que hi hauria el fet que l'ajut militar ofert per Itàlia i Alemanya hauria suposat una supeditació ideològica i cultural cap a aquestes potències³⁴. A aquesta qüestió, hi afegiria el fet que aquestes es van alçar i percebre com a règims organitzats preexistents, d'experiència avalada abans de la vertebració del franquisme, i que l'italià serví amb major eficàcia i intensitat en la definició del model nacionalcatòlic i el seu estil per diverses raons: per una banda, el fet religiós com a identificació essencial, i per altra, l'herència clàssica. El mateix Ors dedicà reiterats elogis al "Duce" i al seu lideratge en tots els terrenys³⁵. Per tant, no existí un proteccionisme estètic exclouent en el règim franquista, sinó que es permeté, de manera selectiva, interferències exteriors, a partir de les quals es definí el propi estil, el considerat apropiat.

³³ Navas, Elina, "Propaganda edilicia", a *Artes plásticas y ciudad* (dirigit per Miguel Ángel Chaves Martín), Ed. Grupo de Investigación Art, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015, pàg. 249.

³⁴ Alted, Alicia, "Notas para la configuración y el análisis de la política cultural del franquismo en sus comienzos: la labor del Ministro de Educación Nacional durante la guerra", a *España bajo el Franquismo* (Editat per Josep Fontana), Crítica, Barcelona, 2000, Biblioteca de Bolsillo, pàg. 225.

³⁵ Murgadas, Josep, "Ors: set d'autoritat, cost de dictadura", a *La cara fosca de la cultura catalana. La col·laboració amb el feixisme i la dictadura franquista* (Editat per Jordi Larios), Ed. Lleonard Muntaner, Palma, 2013, Temps Obert, 25, pàg. 54.

Les influències i fonts d'inspiració descrites donaren lloc a una profusió d'elements clàssics com columnes, arcs, pilars i pilastres culminats per arquitrans, obeliscs, cornises i motllures que trobem als monuments "a los caídos", i amb la incorporació de la creu com a element central i irrenunciable i amb l'aparença de materials clàssics amb la coexistència de monòlits d'un estil més tosc, abrupte i de major esquematisme. Del que s'ha pogut comprovar amb deteniment, a Catalunya abunda l'ús de blocs de pedra, i només puntualment trobem creus de metalls fèrrics a la franja occidental del principat i les terres de l'Ebre (com a Tortosa i Falset). A altres regions de l'estat, trobem obeliscs i altres elements formats per materials no massissos, sinó ciment o guix, obtinguts per emmotllament, o revestiments o recobriments que donen l'aspecte de materials nobles però major heterogeneïtat del conjunt de l'obra i eclecticisme, però al territori català, en el que s'ha centrat l'anàlisi, i amb un subministrament de pedra suficient, optà en la major part de casos per l'ús d'un sol material petri per a tot el monument. A més, es preferia els tons de pedra clars, com la pedra calcària blanca, i s'evità els colors foscos, com el marbre gris o roig que sí que s'havia utilitzat en els monuments durant altres períodes o que s'utilitzà fora de Catalunya, en el modelat o talla de monuments "a los caídos" a altres regions.

Diversitat

Malgrat que l'estil de les obres es mostra a grans trets reiteratiu, els autors cerquen una certa diferenciació o originalitat, en el sentit que no es troben monuments exactament iguals sinó que presenten lleus variacions en la manera de combinar els volums o elements geomètrics o en el tipus de creu o pedestal. I com a major contrapunt, desviant-se dels models tipològics més abundants, trobem casos inconformistes que s'allunyen de la "normalitat institucionalitzada". Per una banda, es desmarquen els monuments que contenen elements figuratius, que el seguiment del procediment d'aprovació dels quals ha demostrat que coincideixen en ser producte d'un concurs o un procediment especial més selectiu per a l'adjudicació del projecte (Terrassa, Mataró i Barcelona). En el cas de Barcelona, hi havia una intenció inicial de l'ajuntament (de la ponència designada per a les decisions relatives al Monument als Caiguts, dirigida per l'encarregat d'urbanisme de l'Ajuntament de Barcelona, Melchor Baixas de Palau), d'incloure un grup escultòric al conjunt³⁶, i es feu una preselecció de

³⁶ Es deixa constància d'aquest fet a l'acta de 31 d'octubre de 1950.

cinc escultors reconeguts (i de gust acceptat pels conductors estètics del règim) per a proposar un projecte (Viladomat, Navarro, Marès, Monjo i Clarà). Cal assenyalar, en aquest sentit, que els mateixos escultors que van tenir encàrrecs públics durant el franquisme, eren els que guanyaven certàmens o premis acadèmics i que exhibien les seves obres als salons, exposicions i fires oficials. Per tant, a Barcelona, existia una manifesta intenció de cerca d'un major valor artístic de l'obra per part dels dirigents locals i no un mer compliment funcional de la materialització de l'homenatge i propagandístic requerit pel poder central. Les figures antropomorfes que s'incorporaren a aquests programes monumentals s'emmarcaren per pòrtics, obeliscs o elements quadrangulars (en la línia de les obres desproveïdes d'estàtues i en les que l'element central esdevé la creu o la figura geomètrica simbòlica), i les representacions foren al·legòriques per la seva funció explicativa. En canvi, es rebutjava les figures que tinguessin un caràcter merament ornamental, com es fa patent en el vet i la modificació imposada per a la corresponent autorització ministerial en el cas del monument del Vendrell, on s'exigí l'eliminació de quatre humanes dels angles, així com altres ornaments que s'havien projectat al voltant de la creu, el novembre de 1940. Es justifica per tal d'assolir una major severitat del conjunt i proporció, dos dels trets anhelats en la tutela creadora de l'administració central. Per tant, en això, el franquisme s'allunya de l'escultura decorativa del període de la dictadura de Primo de Rivera (això no treu trobem la coincidència d'alguns arquitectes i escultors que treballaren durant aquell període al servei dels ens públics i llavors durant el franquisme³⁷).

Aspectes cronològics, evolutius i de temporalitat

Fent un seguiment cronològic del ventall d'obres analitzades per tal d'establir la conformació dels cànons en les diferents fases d'aprovació i execució, descobrim una evolució reveladora. Els primers monuments, els que s'instal·laren de manera espontània i sense planejament just en acabar la guerra prengueren com a prototipus els models de monuments commemoratius que existien prèviament (dedicats als caiguts a la Guerra de la Independència, les guerres carlistes o la guerra del Rif o campanyes d'Àfrica), com obeliscs³⁸. Es coneixia, a més, imatges de monuments als caiguts de la Primera Guerra Mundial erigits per altres països

³⁷ El mateix Josep Clarà, autor del grup escultòric del Monument "a los Caídos" de Barcelona, havia estat convidat per l'ajuntament el 1927 a participar en la urbanització de la plaça de Catalunya, i rebé l'encàrrec de *La deessa* i *La Joventut*.

³⁸ En aquest treball s'ha documentat l'existència de monuments desapareguts d'aquest tipus a ciutats com Barcelona i Girona.

(però de menor incidència que les obres nacionals pretèrites en la veloç conformació d'obres quasi efímeres del moment inicial de la postguerra), que eren impreses i difoses durant la Guerra Civil a publicacions falangistes com la revista *Vértice*, com també les repetides imatges de creus solitàries enmig de paisatges bucòlics o places amb la missió d'imposar respecte, commoure l'esperit, promoure el culte i glorificar els difunts (que tindran una repercussió en l'imaginari que donà lloc a la tipologia més freqüent de Monument "a los Caídos por Dios y por España". Les primeres prospeccions monumentals es caracteritzaren per la senzillesa i la sobrietat, degut, per una banda, al fet que la seva execució no es féu sobre plànol sinó amb gran rapidesa, i per l'altra perquè ja hauria calat l'aposta per la simplicitat propugnada per l'ideari falangista, així com per la devastació econòmica i de mitjans just en acabar la guerra. Aquests monuments més primerencs, que foren provisionals i que es substituïren pels definitius, no podem considerar-los com els canònics perquè encara no s'havien dictat les normes per a la construcció d'aquestes obres i no contenien les característiques ni símbols que formalment s'establiren amb posterioritat. Així, no exhibien la creu, element que, un cop fixades les normes i criteris, s'imposa com a element obligatori i centra. Cal dir, a tall d'exemple, que en el cas de Terrassa, una prescripció de la "Vicesecretaria de Educació Popular" (notificació remesa pel Governador Civil de la província de Barcelona a l'alcalde de Terrassa el juliol de 1941) exigeix la rectificació del projecte precisament per a assegurar aquesta centralitat i major visibilitat de la creu, com a convenció ja establerta, i indicant que les figures han de passar a un lloc secundari. Precisament per la interpretació que la creu ha de tenir un paper protagonista que ja es consolidà al començament de la dècada dels anys quaranta, es desenvolupà la freqüent tipologia de l'obelisc o monòlit amb la gravada, sovint ocupant pràcticament tota la superfície (Vic, Banyoles, Vilanova i la Geltrú, Girona, Lleida, Badalona, Premià de Mar, Ripollet, Calaceit) o amb la creu com a element que el corona, i que es configura com el següent tipus després de la modalitat formada per la creu sobre un pedestal (en que la creu es mostra com a element principal i únic). Cal concloure que el control més estricte i les prohibicions i imposició de canvis en els projectes la trobem durant el primer lustre dels anys quaranta, i per això podem afirmar que les obres més canòniques en són les que s'aprovaren entre el moment del desplegament normatiu, és a dir la redacció de les normes (setembre de 1939), distribuïdes als delegats de Propaganda l'abril de 1940 pel "Jefe Provincial de Propaganda", i mitjans de la dècada dels 40, ja que el control i la rigidesa disminuïren durant el tercer terç de la dècada, i ascendí el grau de flexibilitat. Ara bé, això tampoc comportà un elevat grau de variabilitat arreu del territori, degut a que encara que la governança dels ajuntaments disposés d'un cert grau de discrecionalitat a l'hora d'escollir un

tipus de monument que volien exhibir, la majoria es van autocensurar o van preferir seguir amb allò que més abundava, com a exteriorització d'adhesió al règim.

Nou estil

Relacionat amb el darrer plantejament interpretatiu exposat i com a altre conjunt de realitats coratjoses que es desmarquen de la línia dominant, i seguint en la progressió evolutiva i temporal, trobem una relació entre la major tardança de les obres i el major grau de sofisticació de l'estil. Si ja s'ha mencionat la singularitat del monument barceloní, del canvi de dècada, un altre tipus d'obres encara posteriors com el "Monumento a los héroes de la retaguardia en la comarca de Solsona durante la guerra de Liberación" (aprovat el 1966) i el Monument a la Batalla de l'Ebre (de datació immediatament prèvia), presenten un estil nou. Es mostren impregnades dels canvis experimentats per l'escultura en aquell moment, emmarcades per l'expressionisme: tal com en la figuració s'havia iniciat una deformació dels cossos, el mateix s'impulsa amb les figures geomètriques, i es produeix una esquematització dels volums tendent a l'abstracció informalista. Així, l'obelisc, recobert per múltiples creus gravades i acompanyat per l'element central de l'àguila imperial de la victòries, es fragmenta i distorsiona sobre el riu Ebre i el fris del monument als "héroes de la retaguardia" s'eleva i s'encorba elàsticament, com també les figures creades per escultors com Julià Riu o Domènec Fita. Per tant, no serien monuments rupturistes en el sentit de manifestar un estil propi, individual i únic, sinó més aviat el reflex d'una evolució estètica i una oxigenació de la rigidesa que havia presidit durant el primer franquisme en l'art monumental públic.

Monuments inexistents

Una altra realitat que ha destapat la recerca són els monuments que no s'arribaren a construir i romangueren als plànols, com trobem a Igualada, la Bisbal de l'Empordà, Solsona i Ripoll. En aquests casos de projectes infructífers, s'havia formalitzat l'aprovació del monument per part del ple de l'ajuntament i s'havia efectuat la planificació i traçat el projecte durant el període de major rigor i control del règim (i que més es temia represàlies o sospites en cas d'incompliment dels mandats dels dirigents). Tanmateix, per raons que, comprensiblement, no es fan constar documentalment als expedients de les obres, es postergà l'execució dels projectes fins al punt de no arribar a traduir-los a la realitat pètria o a reemplaçar-los per

alternatives més discretes i molt diferents respecte al que s'havia concebut en primera instància. Trobem, fins i tot, situacions en les que una obra que tenia una altra funció es converteix en monument dedicat als "caídos", com a Tàrrega, on una creu de terme és transformada en creu als "caídos", portant a terme una reutilització en el sentit de desvirtuar la funcionalitat de l'obra; o a Igualada, on, deixant el monument projectat sense construir, es reconstruí una creu de terme desapareguda com suplint la mancança monumental. Cal dir a més que una de les tipologies de monument als "caídos" mostra una gran semblança amb les creus de terme o les creus dedicades a la Santa Missió, com la que s'emprà a Sabadell, a Cambrils o a l'Arboç. Aquesta suplència i compliment de la normativa també l'assegurava l'exhibició de plaques commemoratives amb els noms dels caiguts locals sobre la façana de l'església. Per tant, aquesta sorprenent deixadesa de projectes concebuts no suposà un abandó total o una declarativa transgressió rebel del dictat i convenció commemorativa.

Aspectes quantitius

Adicionalment i com a fenomen constatat també en l'estudi de la distribució quantitativa dels monuments arreu del territori català, s'observa que les zones que acumulen una major densitat de monuments i que proliferaren amb rapidesa són les regions en que els enfrontaments foren més sagnants i que on es produïren més baixes humanes, com a les terres de l'Ebre. És comprensible que, comptant amb una quantitat major de víctimes a homenatjar, i amb una major necessitat de mostrar fidelitat al règim i de visualitzar el triomf dels vencedors, l'emprenedoria de projectes commemoratius prosperés en major mesura. En aquestes zones, trobem múltiples monuments en un mateix municipi, coexistent-ne un al nucli urbà, al cementiri i als afores, a les vies d'accés o en cruïlles de camins o bé en punts on va tenir lloc la mort dels homenatjats.

El monument com a art

Reprenent la visió més global, malgrat el complex panorama ple de matisos que trenquen la uniformitat, cal assenyalar que els mateixos teòrics que seran determinant en la definició del "Nuevo Estado" van mostrar una preocupació estètica ja durant la guerra, que bastí els fonaments de la cultura visual que encarnen i exhibeixen els monuments analitzats en aquesta recerca. Un dels intel·lectuals de la Falange exposava el juny de 1937: "Nace un arte

que es coreografía, liturgia religiosa, arquitectura y poseía a un tiempo. Se crea una estética que busca la expresión de los bloques verticales, el respaldo de monumentos de dimensiones enormes que son como la huella o la planta de una divinidad no olvidada y de un idealismo constante”³⁹. Si bé la realitat de l’escenari d’obres commemoratives i escultura urbana al servei dels interessos del poder que resultà es correspon a aquesta predicció pel que fa a la verticalitat, la severitat, l’idealisme, la litúrgia religiosa i la poesia (com a representació simbòlica d’un sistema de valors i uns fets i d’una idiosincràsia, però no com a retòrica decorativa), no hi ha un encert global en el colossalisme, donat que les dimensions de les obres són imponents en alguns casos però reduïdes en molts altres, per raons pressupostàries (encara que es posi èmfasi, als documents oficials i a les memòries del projectes la importància de la visibilitat de l’obra).

Una altra matisació que caldria fer sobre aquestes obres és la seva possible definició com a obres artístiques: predomina una comprensió funcional despullada de proclama estètica en el sentit artístic (limitant-se a l’assumpció d’un estil eclèctic que combinava elements geomètrics amb elements clàssics i amb la incorporació de símbols religiosos i polítics-nacionals), excepte alguns casos (que coincideixen amb què la vessant estètica del monument té major pes), com el de Barcelona, en què ja es partia d’una intenció d’atribució de caràcter artístic en la configuració dels projectes de monuments. Relacionat amb aquesta qüestió, cal assenyalar que ni la major part dels autors de les obres ni dels membres de les comissions o juntes “pro-monumento” provenien del terreny artístic.

Els actes rituals

El corpus propagandístic falangista segueix posant l’accent als actes de masses com a expressió màxima, eficaç i paradigmàtica de les pretensions propagandístiques: “Se crea un arte, una estética de las muchedumbres que se cuida y se regula como síntesis de toda propaganda”⁴⁰. Aquesta eina, modelada acuradament, tingué influència primordialment de l’Alemanya nazi (la mateixa Falange l’elogiava i la proposava com a model abans de finalitzar la guerra⁴¹), tingué la seva plasmació esplendorosa als actes d’inauguració i els cerimonials

³⁹ Autor desconegut, *Vértice*, juny de 1937.

⁴⁰ op cit.

⁴¹ “La liturgia nazi”, *Vértice*, març de 1939.

commemoratiu i rituals que repetidament, any rere any, davant del monument dedicat als “caídos” locals, com a representació simbòlica d’aquests. Aquets actes, de major força i de preparació més organitzada durant el primer franquisme que en els darrers anys de la dictadura, concentraven les autoritats civils, militars i eclesiàstiques, les jerarquies de FET i de les JONS, representants d’entitats i institucions, familiars dels difunts i la gran majoria dels habitants, l’assistència dels quals era una obligació regulada per la indefugible norma no escrita i el control social exercit per la dictadura i la seva persecució de les conductes subversives. Cal dir que la manera de succeir-se els actes manifestava gran similitud i homogeneïtat però amb variabilitat en alguns aspectes. Solia haver-hi el discurs de l’alcalde i una al·locució d’una altra figura de pes convidada com el capità general o el governador civil (com major era la ciutat, més elevat el rang del convidat d’honor que presidia l’acte), i un ofici religiós davant del monument orquestrat pel mossèn, o en algun cas pel bisbe (la documentació estudiada acredita que en una pluralitat de casos es pagava honoraris a l’Església per oficiar aquests actes⁴²), a més d’altres condimentacions ideològiques i propagandístiques com la lectura del discurs fundacional de José Antonio. Ara bé, en alguns casos i depenent de la proximitat del monument amb l’església, també hi havia una missa en sufragi dels “caídos” dins del recinte consagrat abans o després de l’homenatge davant de l’obra, que incloïa el ritual d’oferiment de corones de llorer i la salutació feixista al monument, com a atribució a aquest de l’encarnació de les ànimes de les víctimes rememorades. Cal dir, a més, que en els monuments que s’alçaven en punts on havien mort (sovint en zones rurals allunyades del nucli urbà), de vegades s’hi feien actes commemoratiu el dia de l’aniversari de l’execució dels homenatjats, mantenint, normalment, com a lloc per a la celebració del dia nacional “de los Caídos” el monument que es trobava situat en el centre urbà. No obstant això, els expedients de cerimonial dels ajuntaments posen de manifest les alteracions i canvis en l’organització dels actes per raons pràctiques i la modificació de l’entorn que allotjava les cerimònies en funció de la construcció d’un nou monument o espai simbòlic o el trasllat d’una obra existent, amb una gestió i planificació caracteritzades pel pragmatisme organitzatiu. La documentació de cerimonial analitzada ha destapat la repetició gairebé idèntica dels actes en les successives celebracions anuals del “Día de los Caídos” o d’homenatge dels “caídos” locals (coincidint en la data quan s’hagués produït el decés del grup de recordats). És a dir, s’optà per una simplificació administrativa i logística repetint l’esquema, actes i mitjans establerts en

⁴² Cal matisar que en alguns casos no s’ha preservat documentació als expedients de cerimonial, però no demostraria que no hagués existit aquest tipus d’emoluments, i en altres casos entre els acords municipals dels llibres d’actes trobem referència a aquests pagaments.

actes anàlegs previs. Tanmateix, no es dictaren unes normes prèvies per a l'organització dels actes públics i aquests es basaren en la lògica de la jerarquia i l'ordenació i estructuració racionals. Exemplifica aquesta manca de previsió establerta una carta enviada per l'oficina de cerimonial de l'ajuntament de Barcelona a la governació civil per demanar quin criteri calia seguir en la col·locació de les autoritats en un acte que s'organitzava, per tal d'evitar prendre decisions equivocades o inapropiades en ús del grau de discrecionalitat que aparentment hi havia en aquesta qüestió, de delimitació i contorns poc clars⁴³.

Aquests cerimonials van ser testimoni, com també ho eren els monuments en honor dels "caídos" per si mateixos, de l'aliança militar-polític-religiosa i van manifestar unes actituds estètiques controlades i reglades però en cert grau variables, element que suposa una revisió de la interpretació simplista o idea preconcebuda de la uniformitat (tant estilística com en el procediment i les qüestions relacionades amb la gestació de les obres), òptica que s'ha intentat evitar des del començament d'aquesta investigació doctoral per tal de no condicionar el plantejament teòric i l'anàlisi però que està molt arrelat a visió més predominant sobre aquest període històric, del qual, amb aquesta tesi, s'ha intentat aportar un major coneixement.

⁴³ Veure annex 3.

REFLEXIÓ FINAL

Amb tots els casos analitzats, podem concloure que a Catalunya no existí una “puresa estilística” ni es produí una ubiqüitat d’un estil unitari, blindat i excloent en els monuments “a los caídos” i amb una gestió i temporalitat semblants, sinó que trobem un escenari de gran diversitat. Uns patrons i tendències més reiteratius s’aproximaren més a forjar una possible identitat estètica del franquisme, però fins entre aquestes trobem grans diferències. Així, en el terreny estilístic, entre les obres que podem inscriure dins d’aquesta cultura visual de major expansió i més habitual com a fórmules més convencionals, algunes presenten una gran simplicitat i sobrietat (que es repeteixen en tant que es tenia consciència que eren principis assentats i aplaudits pel règim) mentre que altres destaquen per l’adjunció d’elements classicitzants. I al costat d’aquestes, es crearen obres de dissidència més manifesta que cercaren una major originalitat. Cal dir, a més, que encara que a pesar de la distància temporal entre les obres, a diferents ritmes (entre les que s’alçaren amb major impaciència i les que es construïren amb més tardança i fins a tot a la darrerria de la dictadura), no es constata una evolució lineal o un progrés de l’estil, llevat de casos incipients i casuístics, de presència escadussera i puntual, ni tampoc una superació del model de monument i la seva funció definits per la Falange. Aquest model no era altre que la noció tradicional de monument, diametralment oposat al que apareix a l’espai públic després del “desbordament dels límits de l’escultura” i de “la pèrdua del pedestal”, en termes de J. Maderuelo⁴⁴, és a dir les obres que sorgiren dels ajuntaments franquistes persegueixen el rememoració èpica de fets històrics i s’ajusten a la a les regles de cànons mètrics, simetria, eurítmia, l’harmonia de les proporcions i les lleis de la bona forma i el contorn definit, que seran rebutjades per les creacions postmodernes.

En relació a la temporalitat de les obres, tenint en compte el requisit existent respecte els monuments, el fervor commemoratiu i la refermança triomfalista de l’etapa més primerenca del franquisme i la proximitat en el temps dels fets de la recent guerra rememorats amb els monuments, la realitat descoberta és que molts dels monuments no es van erigir durant aquest període inicial, com seria d’esperar, sinó que van patir una dilació freqüent

⁴⁴ Maderuelo, J. *La Pérdida del Pedestal*. Círculo de Bellas Artes, 1992, Cuadernos del Círculo, pàg. 15 a 19.

portant-se a la realitat de l'espai públic amb posterioritat. Cal afegir, però, que també és durant aquest període inicial en que hi havia major escassetat per la situació de postguerra i això pogué repercutir en l'endarreriment de la materialització dels projectes o en la improvisació de construccions de menor cost, tot i que, tenint en compte que el finançament era cobert pels ciutadans amb aportacions extraordinàries exigides pels dirigents locals mitjançant subscripcions populars, alguns ajuntaments van impulsar obres de magnitud destacable amb una major pressa. Paral·lelament, la recerca recollida en aquesta tesi també ha revelat que en molts dels casos estudiats no es seguí de manera estricta i uniforme la normativa i el procediment administratiu i d'aprovació oficial dels projectes monumentals locals. Addicionalment, fou durant la primera dècada del franquisme en què més preponderà el paper correctiu i imperatiu del poder central, en la salvaguarda estètica i commemorativa i en la institucionalització dels elements essencials del monument per mitjà imposició de modificacions dels projectes proposats pels ajuntaments (tot i que de manera poc sistemàtica), i en què es configuraren les tipologies de monuments que esdevingueren marca distintiva o definidora del règim feixista espanyol, algunes de les quals ja s'havien prefigurats en la construcció de monuments provisionals just en acabar la guerra -els quals, al seu torn, eren arquetips que adoptaven les formes preexistents de referents coneguts de bell antuvi, com a antecedent remot-, però amb la incorporació de la creu com a element central i la consolidació progressiva de determinats tipus i de major similitud influïda per la proximitat geogràfica. En fases més avançades, s'observa una major laxitud i permeabilitat tant en la gestació dels projectes i amb un cert grau de discrecionalitat dels ajuntaments però amb el manteniment del mínim rigor exigít i sense contravenir els requisits establerts com a precondició, constituïts pels elements i símbols que havien de contenir les obres, i els ajuntaments no oblidaren el deure d'obediència d'aquests mínims essencials prefixats pel govern central, en exercici de les seves atribucions com a poder ordenador, vigilant i repressor de les actuacions particulars i iniciatives locals (mitjançant la preexistència de normes i directrius i la posterior autorització dels projectes com a garantia jurídicoformal d'efectivitat en el control i en la protecció del nucli de característiques fonamentals de les obres commemoratives). Les corporacions i consistoris municipals cercaren el reconeixement extern (de les institucions supramunicipals) cenyint-se a aquests components inevitables, però al costat d'aquest, hi havia una major indeterminació i marge de maniobra per a altres aspectes estilístics o de l'elecció de l'emplaçament, l'autor o el procediment de gestació i execució, fet que es traduí en una àmplia gamma de realitats diferents. A més, malgrat que l'innegable estatisme i immobilisme del sistema polític, religiós i ideològic del franquisme, els expedients d'aprovació dels projectes

analitzats fan entreveure la progressiva minva i revisibilitat en el control estricte que havia caracteritzat els permisos dels projectes que s'enclouen a la primera dècada del règim franquista.

Respecte l'emplaçament, també trobem una variabilitat remarcable, i s'ha demostrat que en un nombre molt reduït de capitals de comarca es va situar el monument a la plaça més cèntrica i prop de l'església, que era el que es considerava més adient; en canvi, en els pobles de menors dimensions sí que fou més comú. Tanmateix, a la majoria de ciutats, s'ubicà a altres espais com a l'entrada del nucli urbà, al cementiri o a una plaça o intersecció propera al centre però menys important. Una situació diferenciada la conformen els casos en que l'obra commemorativa s'alça en terrenys on es produïen enfrontaments militars en què hi caigueren els homenatjats o on foren assassinats individus fora de combat o contesa bèl·lica (especialment durant la fase inicial, després de l'alçament militar o el que es coneix com a fets del 1936, però també en els darrers moments de la guerra, i durant la retirada dels republicans i just abans de l'ocupació definitiva de les tropes nacionals) marcant aquests espais simbòlicament.

Pel que fa als actes públics commemoratius d'àmbit local dedicats als "caïdos" (als quals els monuments van adaptar-se per al compliment d'aquests usos rituals), malgrat que van tenir un menor control directe de les institucions centrals del règim per a l'autorització, i sense existir unes normes concretes dictades pel poder executiu i legislatiu –però sí uns criteris d'ordre i jerarquia i una gran cura organitzativa que comportava l'assistència i participació d'autoritats provincials i regionals civils i militars-, trobem una major unitat i homogeneïtat en els elements principals i la litúrgia cerimonial, amb menor o major precisió i planificació.

Si bé tots els 947 municipis de Catalunya van instal·lar alguna forma de commemoració perpètua dels seus "caïdos", amb la major part de les obres no s'aprofità l'ocasió per a cercar construir una obra d'art a l'espai públic, sinó que es limitaren a la col·locació de plaques o l'elevació de monuments segons uns paràmetres i convencions estètics pragmàtics i funcionals. A més, en la majoria de casos el nom de l'autor de les obres no transcendí o aquestes no s'associaren amb un autor (i, de fet, en la major part de casos fou l'arquitecte municipal qui projectà el monument), element que reforça la noció d'anonimat: no era tan rellevant que l'espectador conegués qui era l'artífex de la peça exposada al públic com el concepte que aquesta representava, la qual, en essència, era un homenatge del poble i de la pàtria. En addició, moltes de les obres no han perviscut perquè han estat considerades com a

ensenyes del franquisme, com a monuments imposats pels vencedors i que són de representació del poder feixista. No obstant això, aquestes creacions no haurien complert el seu paper pretès com a eines d'adhesió i cohesió ideològiques, o en altres paraules: no haurien quallat en la construcció ideològica (de la mateixa manera que la retòrica del martiri dels "caídos" no hauria estat creguda pel receptor de la reiteració propagandística i la participació del ciutadà en la missió commemorativa hauria estat forçada i no convençuda), però sí en la construcció estètica. En qualsevol cas i respecte la intenció propagandística original, no s'hauria assolit l'eficàcia esperada en el reclam cercat per Franco a través d'aquestes obres, des del seu mandat de 19 d'abril de 1937, perseguint una forçada cohesió en recordar els "heroicos artífices de esta gran Patria española"⁴⁵ i enfortir la unitat identitària. Contràriament, haurien fomentat el rebuig i haurien adquirit un caràcter d'"anti-símbols" i haurien patit la destrucció espontània⁴⁶ o autoritzada per mitjà d'un acte reglat de molts d'aquests monuments pel transvasament conceptual de la percepció d'un fet històric, ideològic i sociopolític a les creacions arquitectòniques i escultòriques de caràcter commemoratiu que erigiren els ajuntaments durant aquest període. Al mateix temps, cal assenyalar que, un cop acabada la dictadura, el panorama de monuments del règim arreu del territori no generà una reacció d'impuls d'aportacions creatives que es sumessin a l'espai públic redefinint la idea de monument i la commemoració, llevat de casos excepcionals⁴⁷, sinó que es suprimiren, es desplaçaren, es desproveïren de la dedicació original o es mantingueren intactes, però sense generar "contra-monuments" o discursos creatius nous.

⁴⁵ "Discurso de Unificación" de Franco, de 19 d'abril de 1937, a Salamanca.

⁴⁶ Fins i tot trobem casos que la manifestació de la repulsa envers el règim a través de les destrosses dels monuments es produí ja durant el franquisme, com el cas del monument "a los caídos" de l'"Avenida del Generalísimo" de Barcelona, el 1972, fet que el governador civil Tomás Pelayo Ros definí com a "acto que hiere los nobles sentimientos patrios" i contra la "memoria de quienes ofrendaron el sacrificio de su vida por la grandeza de España", tal com recollia la premsa, que també afegia que com a gest de reparació de l'ofensa s'omplí de flors el monument, i es feia ressò de la qualificació del acte per part d'una Junta Regional que es reuní per a tractar la qüestió, vetllant pel record i la defensa dels seus morts, la sang dels quals és "sagrada i intocable" (veure annex corresponent). El monument patí altres actes d'aquesta naturalesa posteriorment, com l'any 2001, d'irreversibles conseqüències per al grup escultòric (veure annex).

⁴⁷ N'és un exemple l'obra escultòrica "La Bota. Contra l'oblit, som!" de Joan Brossa, a Corbera d'Ebre, de 1988.

BIBLIOGRAFIA

- ABÓS, A. L. *La historia que nos enseñaron*. Madrid: Foca, 2003.
- AGRAMUNT LACRUZ, F. *Arte y represión en la guerra civil española*. Salamanca. Junta de Castilla y León; Generalitat Valenciana, 2005.
- AGUILAR FERNANDEZ, P. "Los lugares de memoria de la guerra civil. El Valle de los Caídos: la ambigüedad calculada", a: TUSELL, J. (ed.). *El régimen de Franco, 1936-1975: política y relaciones exteriores*. Madrid: UNED, 1993.
- AGUILAR, M. *El Ejército español durante el franquismo. Un juicio desde dentro*. Madrid: Akal, 1999.
- AGUILERA CERNI, V. *Antología española del arte contemporáneo*. Barcelona: Seix Barral, 1955.
- AGUILERA CERNI, V. *Arte y compromiso histórico (Sobre el caso español)*. Valencia: Fernando Torres. 1976. p. 129.
- AGUILERA CERNI, V. *Iniciación al arte español de la posguerra*. Barcelona: Península, 1970.
- AGUILERA CERNI, V. *La postguerra. Documentos y testimonios 1*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- AGUILERA CERNI, V. *Ortega y D'Ors en la cultura artística española*. Madrid: Raycar, 1966.
- AGUILERA CERNI, V. *Panorama del nuevo arte español*. Madrid: Guadarrama, 1966.
- ALCÁZAR DE VELASCO, A. *José Antonio. Hacia el sepulcro de la fe*. Burgos: Editorial Cóndor, 1939.
- ALONSO, F. W. y MARTÍ-AGUILAR, M. A. (eds.). *Antigüedad y franquismo, 1936-1975*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2003.
- ALVAREZ CASADO, A. I. *Bibliografía artística del franquismo: publicaciones periódicas, 1936-1948*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- ALVAREZ FERNANDEZ, J. *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*. Barcelona: Anthropos, 2007.
- ANTIGÜEDAD, A. *José Antonio en la cárcel de Alicante: un gran reportaje con Miguel Primo de Rivera*, Madrid, Imprenta E. Giménez, 1939.
- ARASA, D. *Por la gracia de Franco: [una visión insólita del franquismo: las contradicciones del régimen]*. Teià: Volter, 2005.
- ARÓSTEGUI, J. y otros. *En el combate por la historia: la República, la guerra civil, el franquismo*. Barcelona: Pasado & Presente, 2012.
- BALAGUER FLORES, I. «La utilización de manuales escolares y los cuadernos para el estudio de la Historia de España desde 1928 hasta la primera etapa del franquismo, 1958». *Clío*, 38, 2012.

- BAÑÓN TORRES, M. *La estética actual y las incidencias en la modernidad*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- BARRERA DEL BARRIO, C. *Periodismo y franquismo: de la censura a la apertura*. Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias, 1995.
- BARROSO VILLAR, J. *Grupos de pintura y grabados 1939-1959*. Tesis doctoral inédita. Oviedo: Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología. 1977.
- BASSEGODA I HUGAS, B. "Els manuscrits i l'epistolari de Josep Clarà: proposta d'antologia". *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, IX, 1995, pàg. 23-68.
- BATANAZ PALOMARES, L. *La Inspección de primera enseñanza durante la Guerra Civil y el primer franquismo, 1936-1943: represalia y desgarramiento*. Córdoba: Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba, 2011.
- BAUTISTA, M. «El Caudillo y lo sobrenatural». A: VV.AA. 1963: *Grimau, el último ejecutado de la guerra civil. España bajo el franquismo*. Madrid: Unidad Editorial, 2006, pàg. 104-109.
- BENET, J. *Catalunya sota el règim franquista: informe sobre la persecució de la llengua i la cultura de Catalunya pel règim del general Franco*. Barcelona: Blume, 1978.
- BENÍTEZ DE LUGO Y GUILLÉN, F. *El Patrimonio cultural español: aspectos jurídicos, administrativos y fiscales*. Granada: Comares, 1995.
- BIEDERMANS, H. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- BORDERIA ORTIZ, E. *La Prensa durante el franquismo: represión, censura y negocio: Valencia, 1939-1975*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo C.E.U., 2000.
- BORRELL I SABATER, M. *Les terres gironines: escultures a la via pública*. Girona: Diputació de Girona, 2006, volum I. La Cerdanya, la Garrotxa, el Gironès, el Pla de l'Estany i el Ripollès; volum II. L'Alt Empordà, el Baix Empordà, la Selva.
- BOX, Z. "Pasión, muerte y glorificación de José Antonio Primo de Rivera". *Historia del presente*, núm. 6, 2005.
- BOX, Z. *España, año cero: la construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Alianza, 2010.
- BOX, Z. "Secularizando el Apocalipsis. Manufactura mítica y discurso nacional franquista: la narración de la Victoria", a *Historia y política*, número 12.
- BRAVO, F. *José Antonio: el hombre, el jefe, el camarada*. Madrid: Ediciones Españolas, 1940a.
- BRITT, D. *Art and Power: Europe under the Dictators*. Stuttgart: Oktagon, 1995.
- BUXÓ-DULCE DE ABAIGAR, J. *Hablando desde el cargo*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 1966.
- CABO, I. *La Resistencia cultural bajo el franquismo: en torno a la revista Destino, 1957-1961*. Barcelona: Áltera, 2001.
- CALVO SERRALLER, F. (Dir.). *Enciclopedia del arte español del siglo XX*. Madrid; Mondadori, 1991-1992. II vol.

- CÁMARA VILLAR, G. *El Adoctrinamiento político en la escuela del franquismo: nacional-catolicismo y textos escolares (1936-1951)*. Jaén: Hesperia, DL, 1983.
- CÁMARA VILLAR, G. *Nacional-catolicismo y escuela: la socialización política del franquismo, 1936-1951*. Jaén: Hesperia, DL, 1984.
- CÁMARA, G. *Nacional Catolicismo y Escuela. La socialización política del franquismo*. Jaén: Hesperia, 1984.
- CANO BALLESTA, J. *Las Estrategias de la imaginación: utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*. Madrid: Siglo XXI de España, 1994.
- CAPARRÓS LERA, J. M. *El Cine político visto después del franquismo*. Barcelona: DOPESA, 1978.
- CARBAJOSA, M. y CARBAJOSA, P. *La corte literaria de José Antonio: la primera generación cultural de la Falange*. Barcelona: Crítica, 2003.
- CARMONA FERNÁNDEZ, F. J. *La socialización del liderazgo católico en Barcelona durante el primer franquismo [Microforma]*. Belaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1993.
- CASANOVA, J. *La Iglesia de Franco*. Barcelona: Crítica, 2011.
- CASAR PINAZO, J. I. y CHAPARRÍA, J. E. (Ed). *Bajo el signo de la victoria: la conservación del patrimonio durante el primer franquismo, 1936-1958*. València: Pentagraf, 2008.
- CASTELL, E., FALCÓ, L., HERNÁNDEZ, X., JUNQUERAS, O., LUQUE, J. C., i SANTACANA, J. *La batalla de l'Ebre. Història, paisatge, patrimoni*. Barcelona: Editorial Pòrtic, 1999.
- CASTILLA DEL PINO y otros. *La cultura bajo el franquismo*. Barcelona: Anagrama, 1977.
- CASTILLEJO CAMBRA, E. *Mito, legitimación y violencia simbólica en los manuales escolares de historia del franquismo (1936-1975)*. Madrid: UNED, 2008.
- CAZORLA SÁNCHEZ, A. *Miedo y progreso: los españoles de a pie bajo el franquismo, 1936-1975*. Madrid: Alianza, 2016.
- CENARRO LAGUNAS, A. " Historia y memoria del Auxilio Social de la Falange". *EN; Pliegos de Yuste: Revista de cultura y pensamiento europeos*, núm. 11-12, 2010.
- CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Herder, 2003.
- CHUECA, R. «El Boletín de los Seminarios de Formación del Frente de Juventudes», a: RAMÍREZ, M. y otros. *Las fuentes ideológicas de un régimen (España, 1939-1945)*. Zaragoza: Libros Pòrtico, 1978.
- CIERVA, R. *Historia del franquismo: orígenes y configuración, 1936-1945*. Barcelona: Planeta, 1975.
- CIRICI, A. *La estética del franquismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977. Colecció Punto y Línea.
- CISQUELA, G., ERVITI, J. L., SOROLLA, J. A. *La Represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa, 1966-1976*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- CLARÀ, J. *Girona sota el franquisme. 1939-1976*.

- CLEMENTE, M. «Análisis de contenido de los textos de historia de enseñanza primaria: (1945-1975)». *Studia Paedagogica*, núm. 8.
- CLEMENTE, M. «Los sistemas de valores en los textos escolares: un modelo de análisis». *Enseñanza: Anuario interuniversitario de Didáctica*, núm. 1, 1983.
- Col·lectiu Desafectos. *La ciutat i la memòria democràtica : espais de lluita, repressió i resistència a Barcelona*. Barcelona: ECOS, 2010.
- COLOMER I ROVIRA, M. *La Postguerra a Mataró. 1939-1952*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2013.
- COLORADO CASTELLARY, A. (ed.). *Diccionario Arte del siglo XX*. Madrid: Oxford-Complutense, 2001.
- COMÍN, F; MARTORELL, M. *La hacienda pública en el franquismo : la guerra y la autarquía, 1936-1959*. Madrid: Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas, Instituto de Estudios Fiscales, 2013.
- COTARELO GARCÍA, R. *Memoria del Franquismo*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.
- CRUZ OROZCO, J. I. *El yunque azul. Frente de Juventudes y sistema educativo. Razones de un fracaso*. Madrid: Alianza: 2001.
- CUENCA TORIBIO, J. M. *Nacionalismo, franquismo y nacionalcatolicismo*. San Sebastián de los Reyes: Actas, 2008.
- DALMAU JOVER, A. *Una Flama en la nit: Pere Puig i Quintana o el combat cultural sota el franquisme*. Cabrera de Mar: Galerada, 2001.
- DE MIGUEL, A. «La transmisión de las ideologías autoritarias a través de los textos escolares». *Cuadernos de Pedagogía*, núm. 3, 1976.
- DEL RÍO CISNEROS, A. (coord.), *Pensamiento político de Franco*, Madrid: Ediciones del Movimiento, 1975.
- DELEGADO IDATERRA, J. M. *Propaganda y medios de comunicación en el primer franquismo, 1936-1959*. Logroño: Universidad de la Rioja, Servicios de Publicaciones, 2006.
- DELGADO GÓMEZ, E. L. *Imperio de papel: acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- DI FEBO, G. y SANTOS, J. *El Franquismo*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.
- DIEZ PUERTAS, E. *El Montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes, 2002.
- DOMÈNECH, LL. *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*. Barcelona: Tusquets Editores, 1978.
- ESPADAS BURGOS, M. *Franquismo y política exterior*. Madrid: Rialp, 1988.
- ESTRADA VIDAL, F. *Los que estuvimos en la batalla del Ebro*. Barcelona: Janzer, 1992.
- ESTRADA VIDAL, F. *Los que estuvimos en la batalla del Ebro*. Barcelona: Janzer, 1992.

- FABRE, J. *Guia d'escultures als carrers de Girona*. Girona: Ajuntament de Girona, 1985.
- FABRE, J. *Els que es van quedar. 1939: Barcelona ciutat ocupada*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.
- FERNÁNDEZ, C. *Tensiones militares durante el franquismo*. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés, 1985.
- FERRAY, A. *El Franquismo: minorías políticas y conflictos ideológicos (1936-1956)*. Pamplona: Eunsa, 1993.
- FERRAZ, M. «Lo más explícito de un currículum poco oculto. La visión de la Historia de España en los primeros manuales escolares franquistas (1936-1939)», a: *IX Coloquio de Historia de la Educación, El Currículum: historia de una mediación social y cultural*. Granada: Ediciones Osuna, 1996.
- FERRER BENIMELI, J. A. «Franco contra la masonería». *Historia 16*, núm. 15, 1977.
- FERRER BENIMELI, J. A. «Franco y la masonería», a: FONTANA, J. *España bajo el franquismo*. Barcelona: Crítica, 2000.
- FONTANA, J. (ed). *España bajo el franquismo*. Barcelona: Crítica, 2000.
- FONTANA, J. *Enseñar historia con una guerra civil de por medio*. Barcelona: Crítica, 1999.
- FORCADELL ÁLVAREZ, C. y SABIO ALCUTÉN, A. (Ed). *Paisajes para después de una guerra: el Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo, 1936-1957*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (C.S.I.C). Excma. Diputación de Zaragoza, 2008.
- Franquismo. *El juicio de la Historia*. Barcelona: Colección Booket, 2005.
- FUSI AIZPURÚA, J. P. *Un siglo de España*. Madrid: Ed. Marcial Pons, 1999.
- GABANCHO, P. *La Postguerra cultural a Barcelona (1939-1959): converses*. Barcelona: Meteora, 2005.
- GALLEGO MÉNDEZ, M. T. *Mujer, falange y franquismo*. Madrid: Taurus, 1983.
- GALLEGO, F. *El Evangelio fascista: la formación de la cultura política del franquismo, 1930-1950*. Barcelona: Crítica, 2014.
- GARCIA ALONSO, F. *La Arqueología durante el primer franquismo, 1939-1956*. Barcelona: Bellaterra, 2009.
- GARCÍA CRESPO, C. *Léxico e ideología en los libros de lectura de la escuela primaria (1940-1975)*. Salamanca: ICE Universidad de Salamanca, 1983.
- GARCÍA GALINDO, J. A., GUTIÉRREZ LOZANO, J. F., SÁNCHEZ ALARCÓN, I. *La Comunicación social durante el franquismo*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial, 2002.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Baldes de Sociología, 1980.
- GARCÍA PÉREZ, R. *Franquismo y Tercer Reich: las relaciones económicas hispanos-alemanas durante la segunda guerra mundial*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1994.

- GASSOL BELLET, O. *De la utopia mediterrània a la realitat provincial. El projecte cultural de la Diputació de Barcelona durant el primer franquisme*. Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer, 2011.
- GERVILLA, E. *La escuela del Nacional-Catolicismo. Ideología y educación religiosa*. Granada: Impredisur, 1990.
- GERVILLA, E. *La ideología religioso-educativa en la escuela española a través de la legislación y los textos escolares (1938-1953)*. Madrid: PCC, 1990.
- GIL PECHARROMÁN, J. *José Antonio Primo de Rivera: retrato de un visionario*. Madrid: Temas de Hoy, 2003.
- GIL PECHARROMÁN, J. *La Política exterior del franquismo (1939-1975)*. Barcelona: Flor del Viento, 2008.
- GIL, P. *La noche de los generales: militares y represión en la época de Franco*. Barcelona: Ediciones B, 2004.
- GOLOMSTOCK, I. *Totalitarian art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. New York: IconEditions, 1990.
- GÓMEZ HERRÁEZ, J. M. *Ideologías e intereses sociales bajo el franquismo, 1939-1975: el recurso al pasado*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2010.
- GÓMEZ NAVARRO, J. L. «Militares, regímenes militares y pensamiento político conservador (En la España del siglo XX)», a: TUSELL, J., MONTERO, F., Y MARÍN, J. M. *Los derechos en la España contemporánea*. Barcelona-Madrid: Anthropos-UNED, 1997.
- GÓMEZ PÉREZ, R. *El Franquismo y la Iglesia*. Madrid: Rialp, 1986.
- GONZÁLEZ, D. A. (coord.). *El Franquismo y la transición en España: desmitificación y reconstrucción de la memoria de una época*. Madrid: Libros de la Catarata, 2008.
- GOROSTIZA LANGA, S. "Diagonal 666: Un monument a l'ocupació franquista", *L'Avenç*, 389, abril de 2013.
- GRACIA, J. *Crónica de una deserción: ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo: 1940-1960*. Barcelona: Promociones Publicaciones Universitarias, 1994.
- GRACIA, J. *Estado y cultura: el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 1996.
- GRIFFIN, R. "Totalitarian Art and the Nemesis of Modernity", *The Oxford Art Journal*, 1996.
- HEINE, H. *La Oposición política al franquismo: de 1939 a 1952*. Barcelona: Crítica, 1983.
- Historia de España en el siglo XX. 3. La dictadura de Franco, Madrid, Taurus, 2007.*
- IZARD, M. *Genocidas, cruzados y castradores. Terror y humillación en el pasado*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2015.
- JARA HIJONOSA, I. *Proyección ideológica del franquismo en Chile: diplomacia, intelectuales y política cultural*. Teso doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2002.

- JARA HINOJOSA, I. *Acción cultural del franquismo en Chile, 1938-1948. La bajada y la Hispanidad*, 2001.
- KIRKPATRICK, J. J. *Dictadura y contradicción: racionalismo y razón en política*. Buenos Aires: Editorial sudamericana, 1983.
- LANGA NUÑO, C. *De cómo se improvisó el franquismo durante la Guerra Civil: la aportación del ABC de Sevilla*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, Junta de Andalucía, 2007.
- LARIOS, JORDI (Ed.). *La cara fosca de la cultura catalana. La col·laboració amb el feixisme i la dictadura*. Palma: Lleonard Muntaner, 2013.
- LLEIXÀ, J. *Cien años de militarismo en España: funciones estatales confiadas al ejército en la restauración y el franquismo*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, A. *Arte e ideología en el franquismo, 1936-1951*. Madrid: Visor, 1995.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, A. *Arte e ideología en la España de la postguerra (1939-1951)*, facsímil, 2 vols. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- LLOVET, J. *Mataró. Dels orígens de la vila a la ciutat contemporània*. Mataró: Caixa d'Estalvis Laietana, 2000.
- LÓPEZ BAUSELA, J. R. *La Contrarrevolución pedagógica en el franquismo de guerra: el proyecto político de Pedro Sainz Rodríguez*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011.
- LÓPEZ MARCOS, M. *El fenómeno ideológico del franquismo en los manuales escolares de enseñanza primaria (1936-1945)*. Madrid: UNED, 2001.
- LÓPEZ PINTOR, R. *La Opinión pública española del franquismo a la democracia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1982.
- LOSADA, J. C. *Ideología del Ejército franquista*. Madrid: Istmo, 1990.
- MADALENA CALVO, J. I. y LLOPIS, E. P. «El régimen de Franco en los libros de texto: un análisis crítico y una alternativa didáctica». *Didáctica de las ciencias experimentales y sociales*, núm. 9, 1995.
- MARÍN GELABERT, M. A. *Los Historiadores españoles en el franquismo, 1948-1975: la historia local al servicio de la patria*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- MARTÍN DE SANTA OLALLA SALUDES, P. *De la Victoria al Concordato: las relaciones Iglesia-Estado durante el "primer franquismo" (1939-1953)*. Barcelona: Laertes, 2003.
- MARZO, J. L. *Art modern i franquisme: els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'estat espanyol*. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007.
- MATEOS, A. y SOTO, A. *El Final del franquismo, 1959-1975: la transformación de la sociedad española*. Madrid: Temas de hoy, 1997.
- MAYORDOMO, A. (coord.). *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. Valencia: Universitat de València, 1999.

- MESEGUER CUTILLAS, P. *Sobre la traducción de libros al servicio del franquismo: sexo, política y religión*. Berna: Peter Lang, 2015.
- MICHONNEAU, S. *Barcelona memòria i identitat: monuments commemoracions i mites*. Vic: Eumo, 2002.
- MIR CURCÓ, C. (Ed). *La Represión bajo el franquismo*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- MIRALLES, F. *Història de l'art Català*. Barcelona: edicions 62, 1983, VIII vol.
- MOA, P. *Los mitos del franquismo*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2015.
- MOIX, T. *Historia social del cómic*. Barcelona: Bruguera, 2007.
- MOLINERO, C. *La Anatomía del franquismo: de la supervivencia a la agonía: 1945-1977*. Barcelona: Crítica, 2008.
- MOLINERO, C. YSÁS, P. "Camp i ciutat els anys de la postguerra". EN: AA. VV. *Història política, societat i cultura dels Països catalans. La llarga postguerra 1939-1960*. Barcelona: Enciclopèdia catalana, 2002, volum 10.
- MOLINERO, C. y YSÁS, P. *El règim franquista. Feixisme, modernització i consens*. Vic: Eumo, 2003.
- MONLEÓN, J. B. (Ed). *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española 1975-1990*. Terreón de Ardoz: Akal, 1995.
- MONTERO GARCIA, F. *La Acción Católica y el franquismo: auge y crisis de la Acción Católica Especializada en los años sesenta*. Madrid: Universidad de Educación a Distancia, 2000.
- MORADIELLOS, E. *La España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Síntesis, 2000.
- MORAL, F. *Veinticinco años después: la memoria del franquismo y de la transición a la democracia en los españoles del año 2000*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2001.
- MORÁN, G. *El Maestro en el erial: Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- MORENO FONSERET, R. y SEVILLANO CALERO, F (Eds). *El Franquismo: visiones y balances*. Alicante: Universidad de Alicante, 1999.
- MORODO, R. *Los Orígenes ideológicos del franquismo: Acción Española*. Madrid. Alianza, 1985.
- MOSE, G. L. *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerra Napoleónicas al Tercer Reich*. Madrid: Marcial Pons, 2005.
- MUNNÉ, F. *Grupos, masas y sociedades. Introducción sistemàtica a la sociología general y especial*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987, capítol IV.
- MURELAGA IBARRA, J. *Historia contextualizada de la radio española del franquismo (1940-1960)*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco, 2009.
- NAVARRO, I. Y. "«Caídos por Dios y por España». Ideología e iconografía en el monumento a los caídos en la guerra civil de Zaragoza". *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, núm. 24, 2009.

- OLMEDA, F. *El valle de los caídos: Una memoria de España*. Madrid: Península, 2009.
- OROZCO PARDO, G. *La Tutela civil y penal del patrimonio histórico, cultural o artístico*. Madrid: McGraw-Hill, 1996.
- ORTIZ HERAS, M. (Coord.), *Culturas políticas del nacionalismo español: del franquismo a la transición*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2009.
- OTERO, L. *Flechas y Pelayos*. Madrid-México-Barcelona: Edaf, 2000.
- PALACIOS, J. *La España totalitaria: las raíces del franquismo, 1934-1946*. Barcelona: Planeta, 1999.
- PAYNE, S. *Franco y José Antonio, el extraño caso del fascismo español: historia de la Falange y del Movimiento Nacional (1923-1977)*. Barcelona: Planeta, 1997.
- PAGÈS I BLANCH, P. (Dir.). *La guerra civil als Països Catalans*. (Dir. PAGÈS I BLANC, P.). Valencia: PUV, 2007.
- PAYNE, S. G. *El Primer franquismo: los años de la autarquía*. Madrid: Historia 16, 1997.
- PERAN, M., SUÁREZ, A., y VIDA, M. *El Noucentisme: Un projecte de modernitat*. Barcelona: Edicions Proa, 1995.
- PÉREZ VALLVERDÚ, E. *La política cultural municipal de l'etapa de l'alcalde Miguel Mateu i Pla (1939-1945). Aspectes generals*. Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer, 2010.
- PLA CARGOL, J. *Gerona arqueològica y monumental*. Girona: Dalmau Carles Pla Editores, 1951.
- POLO BLANCO, A. «El silencio de la pedagogía al comienzo del régimen de Franco». *Historia Actual Online*, núm. 10, 2006.
- POLO BLANCO, A. *Gobierno de las poblaciones en el primer franquismo, 1939-1945*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2006.
- PRESTON, P. *Franco: caudillo de España*. Madrid: DeBolsillo, 2006.
- PRESTON, P. *Las Tres Españas del 36*. Barcelona: Plaza-Janés, 1998.
- PRIMO DE RIVERA Y URQUIJO, M. *Papeles póstumos de José Antonio*. Barcelona: Plaza & Janés, 1996.
- PRIMO DE RIVERA, J. A. *Obras*, Madrid: Editorial Almena, 1971.
- PUELL DE LA VILLA, F. y ALDA MEJÍAS, S. (editores). *Los Ejércitos del franquismo (13939-1975)*. Madrid: Instituto Universitario General Gutiérrez Mellado, UNED, 2010.
- PUIG I TÀRRECH, R. *Casal Selvatà: església i resistència cultural durant el segon franquisme a una vila del Camp de Tarragona, 1954-1978*. Valls: Cossetània, 2001.
- PUJIULA RIBERA, J. *La Guerra Civil a Olot (1936-1939)*. Olot: Impremta Aubert, 2000.
- RAGUE I SUÑER, H. *La espada y la cruz: la Iglesia 1936-1939*, Barcelona: Editorial Bruguera, 1977.
- RICHARDS, M. *Un tiempo de silencio. La guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*. Barcelona: Crítica, 1999.

- RÍO CISNEROS, A, del. *José Antonio Primo de Rivera. Escritos y Discursos. Obras Completas (1922-1936)*. Madrid: Ed. Instituto de Estudios Políticos, 1976 .
- RIVAYA GARCÍA, B. *Filosofía del derecho y primer franquismo (1937-1945)*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1998.
- RODRÍGUEZ MATEOS, A. *Un Franquismo de cine: la imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Rialp, 2008.
- ROIG ROSICH, J.M. *La Dictadura de Primo de Rivera a Catalunya. Un assaig de repressió cultural*, Premi Fundació Congrés de Cultura Catalana, de Biografia i Estudis Històrics 1990, Publ. de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- ROMÁN G. *La Censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo, 1936-1975*. Barcelona: Península, 1981.
- ROVIRA GIMENO, J. M. *La Arquitectura Noucentista*. Barcelona: ICE, UPB, 1983.
- RUIZ BAUTISTA, E. (Coord.) *Tiempo de censura: la represión editorial durante el franquismo*. Somonte-Cenero: Trea, 2008.
- RUIZ BAUTISTA, E. *Los Señores del libro, propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo (1939-1945)*. Gijón: Trea, 2005.
- SABÍN, RODRÍGUEZ, J.M. *La dictadura de franquista (1936-1975). Textos y documentos*. Madrid: Akal, 1997.
- SANCHEZ RECIO, G. (Ed). *El Primer franquismo: 1936-1959*.
- SÁNCHEZ RECIO, G. "El franquismo como red de intereses". EN: SÁNCHEZ REGIO, G; GASCÓN FERNÁNDEZ, J. *Los empresarios de Franco. Política y economía de España, 1936-1957*. Alicante: Publicacion Universidad de Alicante, 2003.
- SÁNCHEZ, B. B. "La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): un ministerio de la propaganda en manos de Falange". *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, núm. 4, 1991.
- SAÑA, H. *El Franquismo sin mitos: conversaciones con Serrano Suñer*. Barcelona: Grijalbo, 1982.
- SEVILLANO CALERO, F. *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo, 1936-1951*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.
- Sense autor, *Tendencias recientes de la pintura francesa. 1945-1955*. Barcelona: Instituto Francés en España, 1955.
- S. A. *I Bienal Hispanoamericana*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1951.
- S. A. *II Bienal Hispanoamericana*. La Habana (Cuba): Palacio de Bellas Artes, 1954.
- S. A. *III Bienal Hispanoamericana*. Barcelona: Instituto de Cultura Hispánica, 1955.
- S. A. *Exposició Nacional de Belles Arts de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1942.
- SILIÓ CORTÉS, C. *La Educación nacional*. Madrid: Francisco Beltrán, 1914.

- SINOVA, J. *La censura de prensa durante el franquismo: 1936-1951*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- SOLDEVILA, F. *Història d'una relació cultural durant el franquisme. Epistolari de Ferran Soldevila i Zubiburu i Santiago Sobrequés i Vidal (1953-1967)*. Girona: Patronat Francesc Eiximenis, Generalitat de Catalunya, Diputació de Girona, 2001.
- SOLÉ, J. M. (Coord.) *Cataluña durante el franquismo*. Barcelona: La Vanguardia, 1985.
- SOTERAS MAURI, J. "El Plan de ordenación de Barcelona y su zona de influencia en la Exposición del Día del Urbanismo". *Cuadernos de arquitectura*, núm. 14, 1950.
- SOUTHWORTH, H. R. *El lavado de cerebro de Francisco Franco: conspiración y guerra civil*. Barcelona: Crítica, 2000.
- SOUTO GALVÁN, B. (Dir.). *Libertad de creencias e intolerancia en el franquismo*. Madrid: Marcial Pons, 2008.
- SUÁREZ, Eugenio (1939), *Recordación de José Antonio*, Madrid, Tipografía Blass.
- SUÁREZ, L. *Crónicas de la Sección Femenina*. Madrid: Nueva Andadura, 1993.
- SUBIRACHS, J. *L'escultura commemorativa a Barcelona (1936-1986)*. L'Hospitalet de Llobregat: Els llibres de la frontera, 1989.
- SUBIRACHS, J. *L'Escultura commemorativa a Barcelona, fins el 1936*. Barcelona: La Llar del Llibre, 1986.
- SUMMA ARTIS. *Historia general del Arte*. Madrid: Espasa, volum I, 2000.
- SUMMA ARTIS. *Historia general del Arte*. Madrid: Espasa, volum XXXVII, 1995
- TACCHI, F; ANDRÉS, J. de (texts). *Atlas ilustrado del Fascismo*. Madrid: Susaeta Ediciones, post. 2000.
- TALLADA, J. M. «Revisión de conductas». *La Vanguardia Española*, 1939.
- TAMAMES, R. *La república. La era de Franco*. Madrid: Alianza, 1973.
- TÉRMINE, E. BRODER, A. et CHASTAGNARET, G. *Historia de la España Contemporánea. Desde 1808 hasta nuestros días*. Barcelona: Ariel, 1982.
- TUBAU, I. *El Humor gráfico en la prensa del franquismo*. Barcelona: Mitre, 1987.
- TUSELL, J. *La España de Franco: el poder, la oposición y la política exterior durante el franquismo*. Madrid: Historia 16, DL, 1989.
- TUSSEL. J. *La dictadura de Franco*. Madrid: Alianza, 1988.
- UREÑA, G. *Las Vanguardias artísticas en la postguerra española: 1940-1959*. Madrid: Istmo, 1982.
- VALLÉS, E. *Història gràfica de Catalunya sota el règim franquista (1939-1975)*. Barcelona: Edicions 62, 1980.

- VALLS MONTÉS, R. «Fascismo y franquismo: dos manipulaciones diversas de la enseñanza de la Historia», a: García Sanz, F. *Coloquio Hispano-Italiano de Historiografía Contemporánea*, CSIC, Madrid, 1990.
- VALLS TABERNER, F. «La falsa ruta». *La Vanguardia Española*, 1939.
- VALLS TABERNER, F. *Reafirmación espiritual de España*. Barcelona: Editorial Juventud, 1940.
- VARELA IGLESIAS, M. «Sobre los manuales escolares». *Escuela abierta: revista de investigación educativa*, núm. 13, 2010.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. *Cancionero general del franquismo, 1939-1975*. Barcelona: Crítica, 2000.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. *Diccionario del franquismo*. Barcelona: DOPESA, 1977.
- VEGA SOMBRÍA, S. *La Política del miedo: el papel de represión en el franquismo*. Barcelona: Crítica, 2011.
- VIGIL Y VÁZQUEZ, M. *Entre el franquismo y el catalanismo: con Picaso en medio*. Barcelona: Plaza y Janés, 1981.
- VILANOVA, F. (pròleg de Pere Ysàs). *El Franquismo en guerra: de la destrucción de Checoslovaquia a la batalla de Stalingrado*. Barcelona: Península, 2005.
- VIÑAS, A. *En el combate por la historia: la República, la guerra civil, el franquismo*. Barcelona: Pasado & Presente, 2012.
- VIÑAS, A. *Las Armas y el oro: palancas de la guerra, mitos del franquismo*. Barcelona: Pasado & Presente, 2013.
- VV.AA. *Arte en España 1918-1994 en la colección de Arte Contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1994.
- VV.AA. *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid: CSIC, 2006.
- VV.AA. *La Cultura Española durante el franquismo*. Bilbao: Mensajero, 1977.
- VV.AA. L'expedient del Monument a la Batalla de l'Ebre. *Bolduc Butlletí Cultural Informatiu de l'Arxiu General de la Diputació de Tarragona*, número 4, març de 2008, pàg. 7 a 9.
- VV.AA. *Altres 50 escultures barcelonines*, Barcelona: Ed. H.M.B.S.A, 1976.
- VV.AA. *Fascismo y franquismo: cara a cara*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- VV.AA. *I Encuentros de Investigadores del Franquismo: Barcelona, 5, 6 y 7 de noviembre de 1992*. Cerdanyola del Vallès: Fundació Arxiu Històric, Universitat de Barcelona, 1992.
- VV.AA. *La época de Franco*. Madrid: Espasa, 2007.
- VV.AA. *L'art de la victòria. Belles Arts i franquisme a Catalunya*. Barcelona: Columna, 1996.
- VV.AA. *Jornadas Historia y Fuentes Orales: historia y memoria del Franquismo: actas IV Jornadas, octubre 1994*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997., octubre 1994.

VV.AA. *X Jornadas de Arte. El Arte Español del Siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Instituto de Historia, CSIC, 2001.

VV.AA. *Posguerra. Publicidad y propaganda (1939-1959)*. Madrid: Circulo de Bellas Artes y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007.

VV.AA. *Yugo, Doctrina de unidad nacionalsindicalista*, Revista editada per la Delegación Territorial de Prensa y Propaganda de F.E.T. y de las J.O.N.S. a Filipinas, Manila.

YSÀS, P. «Prólogo», a: VILANOVA, F. *El franquismo en guerra: de la destrucción de Checoslovaquia a la batalla de Stalingrado*. Barcelona: Ediciones Península, 2005.

YSÀS, P. "El movimiento obrero durante el franquismo de la resistencia a la movilización (1940-1975)". EN: *Cuadernos de Historia Contemporánea*. Madrid: 2008, Volum 30.

ZANOTTI, G. *Estética española contemporánea. Eugenio d'Ors, José Camón Aznar, José Ortega y Gasset*. Zaragoza, 1981.

ANNEXOS

Documentació que recull les aspectes generals i disposicions de caràcter normatiu

Monuments

1. Document de l'ajuntament de Barcelona que recull el contingut de l'Ordre Ministerial de 7 d'agost de 1939, normativa sobre la tramitació d'iniciatives de commemoració i monuments. Arxiu Contemporani de l'Ajuntament de Barcelona
2. Circular emesa per la Dirección General de Propaganda amb les "Normes para la Ejecución de Monumento a los Caídos" i per al procediment d'aprovació dels projectes. Arxiu Històric de Sabadell.

Cerimonial

3. Document de petició d'indicacions, norma general i criteri a seguir en la col·locació de les autoritats civils i militars provincials i regionals adreçada pel cap de l'oficina de cerimonial de l'ajuntament de Barcelona al Subsecretari de "Gobernación". Arxiu Contemporani de l'Ajuntament de Barcelona
- 4 i 5. Documents del "Jefe de Ceremonial" de l'Ajuntament de Barcelona en que llista les funcions encomanades a la "Oficina de Ceremonial", de 4 de febrer de 1939. Arxiu Contemporani de l'Ajuntament de Barcelona

Nomenclàtor

6. Acta de l'acord de canvi del nomenclàtor dels carrers de Barcelona, aprovat el 7 de març de 1939. Arxiu Contemporani de l'Ajuntament de Barcelona

O. 30 de Noviembre de 1.940 (M. o. Gobernacion) MONUMENTOS HISTORICOS Y ARTISTICOS. Tramitacion de iniciativas de conmemoraciones a que se refiere la Orden del 7 Agosto del 1939 (2)

0

La Orden Ministerial de 7 de Agosto de 1939, por la que se dispuso que quedase supeditado a la aprobacion de este Ministerio toda iniciativa de monumentos en general y en especial los conmemorativos de la guerra y en honor a los Caídos, determina genéricamente que tales proyectos han de ser resueltos por acuerdo ministerial; y, sin embargo, de que su artículo primero establece que todas las iniciativas deberán elevarse jerárquicamente con informe de las Autoridades que intervengan en la tramitacion, es lo cierto que esta no se encuentra regulada.

Y siendo evidente la conveniencia de determinar el aspecto en que deben pronunciarse los informes de las Autoridades a que dicho artículo se refiere, este ministerio se ha servido disponer lo siguiente:

Artículo 1º.- Las iniciativas de monumentos a que se refiere la Orden de 7 de Agosto de 1939 (B.O. del 22), se presentaran en los Gobiernos Civiles de las provincias respectivas, los cuales las elevaran al ministerio, cuando necesariamente a la Jefatura Provincial de Propaganda, y con su informe.

Artículo 2º.- La Direccion General de Propaganda someterá los proyectos al Informe tecnico y artistico de la Direccion General de Arquitectura, y una vez cumplimentado este trámite, la Direccion de Propaganda informará sobre la iniciativa de la conmemoracion.

Artículo 3º.- Las iniciativas de monumentos que hayan de realizarse por medio de suscripcion, deberán ser informadas tambien sobre dicho aspecto, y previamente a su resolucion (por la Direccion General de Político Interior).

Artículo 4º.- Las solicitudes a que esta Orden se refiere serán resueltas por el Ministerio, a través de la Subsecretaria de Prensa y Propaganda

AYUNTAMIENTO DE SABADELL

=====

Para conocimiento general, a continuación se transcribe la circular dictando normas para la construcción del monumento a los Caídos, en las que se especifican concretamente los escudos que han de figurar en el Monumento:

"MINISTERIO DE LA GOBIERNACION
DIRECCION GENERAL DE PROPAGANDA
JEFATURA PROVINCIAL DE BARCELONA

Circular nº 26

A TODOS LOS DELEGADOS DE PROPAGANDA DE LA PROVINCIA

NORMAS PARA LA EJECUCION DE MONUMENTO A LOS CAIDOS

En cumplimiento de las instrucciones recibidas de la Dirección General de Propaganda y como complemento de nuestra Circular nº 22 de 5 de Septiembre ppdo., pongo en tu conocimiento las normas dictadas recientemente al efecto.

Los Caídos lo han sido por Dios y por España y los símbolos representativos de la Patria no pueden estar ausentes en la representación monumental. Los símbolos de la Patria son: Escudo Nacional (Monumental de 13 cuarteles) y el Emblema del Movimiento. Deben estar representados al mismo tamaño y con la misma importancia difiriendo tan solo en la colocación jerárquica, es decir, el Escudo debe estar a la derecha o encima del Emblema.

El modelo del Escudo es el creado por la Jefatura del Departamento de Ceremonial y Plástica y el Emblema oficial es el que figura en la cabecera del diario "Arriba". Es requisito indispensable que sea fielmente reproducido, sin la más mínima variación ni fantasía.

La lista de los Caídos le debe encabezar el nombre de José Antonio a doble tamaño de la letra y suficientemente espaciado.

Se debe evitar los mástiles para banderas, pebeteros o bocas de fuego, que la incuria de los hombres pueda afejar con el abandono.

El proyecto debe ser redactado y firmado por un arquitecto responsable, según orden del 7 de Agosto de 1939. Debe de constar de planta, alzado, emplazamiento, perspectiva y presupuesto general de la obra.

Todo el proyecto debe enviarse a esta Jefatura Provincial de Propaganda con dos instancias reintegradas con Pts. 1.º y 2.º dirigidas una al Director General de Propaganda en Madrid y otra al Jefe Provincial de Propaganda de Barcelona, solicitando sea tratada la petición, acompañando los documentos necesarios por duplicado.

Por Dios, por España y su Revolución Nacional-Sindicalista.

Barcelona a 24 de Octubre de 1940

EL JEFE PROVINCIAL DE PROPAGANDA

Firmado: Martín de Ricouer"

mismo, se transcribe la comunicación del Delegado Nacional de Propaganda por la que se aprueba el proyecto de Monumento a los Caídos de esta ciudad:

"Con referencia al proyecto de Monumento que en honor a los Caídos se trata de erigir en esa Ciudad, tengo el gusto de comunicarle que previamente informado por los Organismos competentes, esta Delegación Nacional de Propaganda considera que puede ser aprobado dicho proyecto, ya que el conjunto del Monumento expresa satisfactoriamente la idea que se trata de exaltar"

Sabadell, 5 de Agosto de 1943.

2B

MINISTERIO DE LA GOBERNACION
JEFATURA PROVINCIAL DE PROPAGANDA DE
BARCELONA

CIRCULAR Nº 18

A TODOS LOS DELEGADOS DE PROPAGANDA DE LA PROVINCIA

En cumplimiento de las órdenes recibidas de la Dirección General de Propaganda y, de acuerdo con la orden de 7 de Agosto ppdo. por la que se dispone que todas las iniciativas de Monumentos en general, incluso la apertura de suscripciones para su construcción, concursos, proyectos, etc. etc. deben quedar supeditados a la aprobación del Ministerio de la Gobernación, por medio de la Dirección General y Jefaturas Provinciales de Propaganda, comunicarás a esta Jefatura a la mayor brevedad, si existen en esa Monumento a los Caídos y si en él figuran el Escudo de España y Emblema de F.E.T. y de las J.O.N.S. De haberse seguido esta norma en su realización, deberás velar por que sea ejecutada en breve plazo y dar inmediatamente cuenta de ello a esta Provincial.

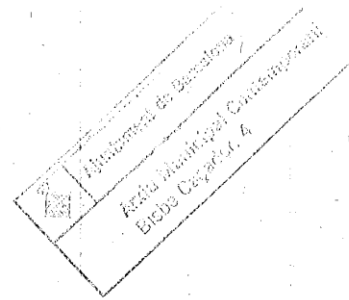
Por Dios, por España y su Revolución Nacional Sindicalista.
Barcelona, a 17 de Abril de 1.940

EL JEFE PROVINCIAL DE PROPAGANDA

Firmado; Martín de Riquer

M. de Riquer

SALUDO A FRANCO;
ARRIBA ESPAÑA!



ILMO. SR:

Para evitar posibles molestias, siempre muy desagradables, agradecería mucho a V. S. se sirviera informar a ésta Jefatura que criterio ha de seguirse para la colocación del Jefe Provincial de Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S. entre las Autoridades.

Si no fuera molestar a V. S. desearia ésta Jefatura conocer también la norma general para la colocación después de la Superior Autoridad Militar, de los Señores Presidente de la Diputación, Alcalde, Gobernador Militar, Presidente de la Audiencia Territorial, Rector de la Universidad, Comandante de Marina, etc. etc.

No olvida ésta Jefatura que la colocación de las Autoridades depende desde luego de muchas circunstancias: índole del acto, asistencia o no de las mismas, etc. etc. pero es para evitar posibles confusiones, que agradecería mucho a V. S. se sirviera informar a ésta Jefatura respecto a lo que he tenido el honor de exponer a V. S.

Perdone Ilmo. Sr., ésta molestia.

Dios salve a España y guarde a V. S. muchos años.

Barcelona, 9 de mayo de 1939
Año de la Victoria.

EL JEFE.

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

OFICINA DE CEREMONIAS.

EN COMENDADO:

De la Formación de la Corporación Municipal y su asistencia a actos Oficiales.

Delegaciones y representaciones de la Alcaldía.

Viajes Oficiales.

Recepciones, banquetes etc.

Funciones religiosas etc.

Entierros, funerales, oficiales, etc.

Confección de los expedientes de los actos realizados.

Servicio de Prensa.

Informaciones.

Adquisición y conservación de insignias, vendas, etc.

Servicio alaceros, Alguaciles, Conserjes, Ordenanzas, etc.

Organización de los diversos actos que celebra la Corporación Municipal.

Barcelona, 4 de febrero de 1939
 III Año Triunfal.

EL JEFE.

OFICINA DE CEREMONIAL.

Corresponde a ésta Oficina de Ceremonial el siguiente cometido:

La organización de las ceremonias y actos públicos que celebre el Ayuntamiento, siguiendo las instrucciones que le comunique la superioridad.

Proponer para cada acto la lista de invitados a cuyo efecto deberá llevar un registro en el que se inscribirán por categorías todas las personalidades que ostenten representaciones políticas, corporativas y sociales, además de las que ejercen autoridad.

Procurar que la representación del Ayuntamiento ocupe el lugar debido en los actos y ceremonias a que asista invitado, poniendo en conocimiento del Excmo. Señor Alcalde cualquier deficiencia que observara.

Reunir, clasificar y ordenar todos los antecedentes relacionados con actos y ceremonias que haya celebrado o a que haya asistido la Corporación Municipal para que puedan ser examinados y sirvan de norma en la organización de los que hayan de celebrarse.

Organizar el trabajo del Cuerpo de Maceros, Porteros de Vara, Porteros-Consorje y Ordenanzas, así como los de oficina, sin perjuicio de la subordinación que corresponde a éstos empleos - respecto a los Señores Tenientes de Alcalde y a las respectivas Ponencias.

El servicio de carruajes.

Distribución y ordenación del reparto de toda la documentación que expida el Ayuntamiento y sus oficinas para los Señores Concejales, así como las notificaciones a los particulares.

El buen orden de los servidores del Ayuntamiento durante la celebración de las sesiones y actos públicos que se celebren en la Casa Consistorial.

La tramitación de las delegaciones que el Excmo. Señor Alcalde disponga para la asistencia de la representación de la Ciudad a actos públicos.

Organización de la comitiva oficial del Ayuntamiento y de sus representaciones para la asistencia a actos públicos.

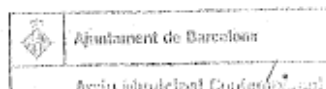
La preparación externa de los conciertos de la Banda Municipal.

El buen orden de la recepción de autoridades y visitantes a la Corporación Municipal.

Organización de fiestas religiosas, entierros, funerales, etc.

Recepción de personalidades extranjeras, turistas, caravanas, etc.

Organización de banquetes.



Facilitar a la Prensa, para su publicación, las notas
comunicaciones referentes a actos públicos organizados por el M
nisterio y todas aquéllas cuya inserción interese a los Sres. Ten
ientes de Alcalde y Concejales.

- - -

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA



Comisi6n de Rotulaci6n y Numeraci6n
de Calles, Plazas y Grupos Escolares.

La Comisi6n Municipal Permanente, en sesi6n del d'ia 7 de Marzo de 1939 A'no de la Victoria, y previa consulta al Servicio Nacional de Administraci6n Local del Ministerio de la Gobernaci6n, la cual ha sido aprobada de conformidad, se ha servido acordar:

- 1o.- Retrotraer el nombre de todas las vias y plazas de nuestra Ciudad al que tenian antes del 14 de Abril de 1931.
 - 2o.- (A)- Que toda la Avenida Diagonal se denomine Avenida del Generalisimo Franco.
 - (B)- Que la calle de Cortes igualmente en toda su extensi6n se denomine de Jos6 Antonio Primo de Rivera.
 - (C)- Que la Avenida de Pedralbes se denomine Avenida de la Victoria.
 - (D)- Que el paseo situado en la parte final superior del Paseo de San Juan, entre la Avenida Diagonal y La Travessera, se denomine en lo sucesivo del General Mela.
 - (E)- Que el Sal6n de San Juan, situado entre el Arco del Triunfo y el Paseo de Pujadas, se denomine Sal6n de Victor Pradera.
 - (F)- Que la plaza que forma el cruce de la Avenida Diagonal y la calle de Urgel, se denomine Plaza de Calvo Sotelo.
- 3o.- Que dichos cambios de nomenclatura sean sometidos a la previa consulta del Servicio Nacional de Administraci6n Local del Ministerio de la Gobernaci6n.

Lo que comunico a V.S. a los efectos procedentes.

Barcelona 11 de Abril de 1939.

A'no de la Victoria.

El Secretario de la Comisi6n
de Rotulaci6n y Numeraci6n de Calles
Plazas y Grupos Escolares.

Manuel Moya

