

EL PATRIMONI ARTÍSTIC I ARQUITECTÒNIC DE L'URGELL. UNA REFLEXIÓ

MARIA GARGANTÉ · JOAN YEGUAS

ABSTRACT

Nuestro artículo pretende reflexionar sobre el concepto de patrimonio histórico (en su vertiente arquitectónica y artística) en relación con la comarca del Urgell. ¿Qué es lo que entendemos por patrimonio y desde cuándo lo valoramos? ¿Cuál es el lugar del Urgell en el imaginario patrimonial y turístico catalán? Con ello intentamos dilucidar cuál es la percepción (incluso de los propios habitantes del territorio) respecto a su patrimonio cultural, qué períodos históricos han sido más valorados, cuál es la suerte que han corrido algunos elementos patrimoniales dispersos en distintos museos y qué monumentos se han convertido en un emblema para «vender» el atractivo comarcal en el exterior.

This article aims to reflect on the concept of historical heritage (in the architectural and artistic sense) in relation to the county of Urgell. What do we consider heritage and since when have we valued it? What role does the county of Urgell play in the collective Catalan imagination around heritage and tourism? The purpose of this paper is to explain what the perception (including of the territory's own inhabitants) of cultural heritage is, which historical periods have been the most highly valued, what fate has befallen certain heritage elements dispersed through various museums and which monuments have been converted into emblems designed to "sell" the county's appeal abroad.

PARAULES CLAU

**Museus, Territori,
Turisme**

INTRODUCCIÓ: TERRITORI I PATRIMONI

Reflexionar sobre el patrimoni artístic i arquitectònic a l'Urgell, mirant de definir-ne característiques o singularitats, no està exempt de dificultats que parteixen de la base de la «imprecisió» a l'hora de definir la mateixa comarca de l'Urgell, la comarca «administrativa» actual, però que no té una correspondència històrica o natural estricta. Així doncs, si des del punt de vista geogràfic l'Urgell està definit per la plana que el caracteritza, en contrast amb l'altiplà i les valls segarrenques, a aquesta plana li mancava el territori avui corresponent al Pla d'Urgell i a una part de la Noguera i de les Garrigues. I és que es pot afirmar que les comarques avui vigents —segons la llei del 1936 restablerta el 1987 i modificada només en detalls el 1988 i el 1990— reflectien senzillament les distàncies respecte dels nuclis mercadals i les condicions de xarxa viària d'aquella època —anys trenta del segle XX. Així doncs, cada comarca o nova unitat administrativa agrupava dos o tres rodals, de manera que a l'Urgell li correspongueren els de Tàrraga, Bellpuig i Agramunt.

Aquest Urgell «oficial», en canvi, s'endugué una part que tradicionalment havia estat més atribuïble a la Segarra històrica: la que comprèn els municipis de la vall mitjana del Corb fins a la serra del Tallat (Guimerà, Ciutadilla, Nalec, Sant Martí de Maldà, Belianes, Maldà, els Omells de na Gaia, Vallbona de les Monges i Rocallaura) i, d'altra banda, els dels voltants de Tàrraga, que encara l'any 1931 s'havien declarat segarrencs, com és el cas de la Figuerosa, el Talladell i Verdú; més al nord, ja en plena Ribera del Sió, foren adscrits a l'Urgell, seguint Agramunt, els termes d'Ossó de Sió i Puigverd d'Agramunt.

Una curiosa descripció co «adscripció» — de l'Urgell la trobem fa més de dos segles, cap al 1800, quan mossèn Domènec Costa i Bafarull, fill de Solsona i rector de Castellnou de Seana, presenta la diòcesi solsonina dividida en tres països: «Lo más áspero y montuoso cae al norte de Solsona, y se llama la Montaña o los Pirineos Bajos. Lo que se comprende desde Solsona hasta Tárrega es el territorio medio o la Segarra. Y lo que hay desde Tárrega hasta el lugar de Sidamunt [...] es el país llano y parte del territorio llamado el Urgel».¹ Així mateix, cal dir que l'actual comarca de l'Urgell està repartida en tres bisbats diferents: Solsona —de nova creació a finals del segle XVI—, Tarragona i Urgell —redundància toponímica que afegeix dificultat a la comprensió externa del que és «l'Urgell», donada l'existència del Bisbat, la ciutat de la Seu d'Urgell i la comarca de l'Alt Urgell. De la mateixa manera, avui ens trobem amb diversos exemples de poblacions toponímicament adscrites a l'Urgell, però que administrativament pertanyen a una altra comarca, com Butsènit d'Urgell o Bellmunt d'Urgell (ambdós a la Noguera).

En qualsevol cas, l'Urgell seria una comarca feta de retalls i subcomarques, que compleix, però, segons Josep M. Planes,² una funció peculiar dintre les Terres de Ponent com és la d'agrupar unes zones intermèdies del territori i facilitar uns contactes humans: serveix de transició entre les terres de perfil trencat del centre de la Depressió Central, i les terres

¹ D. COSTA BAFARULL (1959), *Memorias de la ciudad de Solsona y su iglesia*, Barcelona, Balmes, p. 552.

² J. M. PLANES I CLOSA (1995), *Demografía i societat de Tàrraga i de l'Urgell durant l'Antic Règim*, Tàrraga, edició de l'autor.



Fig. 1. Vista de la població de Guimerà. (Foto: M. G.).

baixes, planes i encara més monòtones de l'oest —el Pla de Lleida—; i és també una de les zones de pas ideals que comuniquen les terres elevades del Prepirineu amb les comarques tarragonines. La comarca actual de l'Urgell, doncs, se situa a mig camí entre l'altiplà de la Segarra i la plana urgellenca, entre el Mig Segre i les rutes prelitorals. La subcomarca de la Ribera del Sió, mutilada en tres comarques, és segarrenca en un extrem i balaguerina en l'altre, i per Agramunt s'obre al nord; els encontorns de Tàrrrega i Verdú recorden molt la Segarra central, mentre que de Vilagrassa i Tornabous enllà «s'entra en el regne del Gran Urgell, la plana obsessiva, abans una estepa, avui un miracle de fruites i conreus regats; i, al sud, el binomi Tàrrrega-Verdú, la vall del Corb, aquesta subcomarca aspra, impressionant, bellíssima, de regust segarrenc i conquès alhora, amb la seva pedra característica i unes vistes que t'atrapen l'esperit».³

Aquesta introducció, potser excessiva, a les imprecisions comarcals, ens serveix de base com a antídoto per a alguns dels prejudicis

i tòpics més utilitzats quan es parla del patrimoni a l'Urgell. Un dels més cèlebres és aquell que afirma que «a l'Urgell els pobles són lletjos perquè són moderns» o el que diu que «a l'Urgell les cases són de tàpia perquè no hi ha pedra». Només fa falta caminar un dia per Guimerà (per posar també un exemple «tòpic» i cèlebre) per veure l'absurditat d'aquesta afirmació (fig. 1). I qui diu Guimerà diu Verdú, Belianes o Agramunt. S'està agafant, doncs, en aquest cas, la part pel tot; és a dir, s'està identificant amb l'Urgell només una part d'aquesta terra, la més vinculada pròpiament a la plana i més tocant a l'actual comarca del Pla d'Urgell, on l'escassetat de pedreres i les característiques del terreny va propiciar l'existència d'un tipus d'arquitectura amb la terra com a base, molt interessant des del punt de vista constructiu i tradicional. Però estem parlant d'una petita part de l'Urgell «actual», que en canvi situarà Guimerà entre els seus principals actius patrimonials en el terreny turístic, en contrast amb la percepció «popular».

De què parlem, però, quan parlem de patrimoni? El concepte de patrimoni, que incorpora la idea de la conservació, té una llarga trajectòria, tot i que com a concepte específic i objecte de reflexió, es formula sobretot a partir del segle XIX, lligat a la idea de monument com un bé que s'ha de conservar i protegir pels seus valors històrics i artístics.⁴ Un dels teòrics més primerencs i importants, Alois Riegl, en la seva obra *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen* (1903), manifestava que els monuments podien expressar valors rememoratius i valors de contemporaneïtat. Dels primers —valors rememoratius, que sorgeixen del reconeixement de la seva pertinença al passat històric—, en distingeix tres de diferents:

- Valor rememoratiu intencionat (i valor simbòlic identitari).
- Valor històric.
- Valor d'antiguitat.

Pel que fa als valors de contemporaneïtat, aquells que adquireixen amb independència de la seva pertinença al passat, en distingeix dos:

- Valor instrumental.
- Valor artístic.

Ja ben entrat el segle XX, la denominada Carta d'Atenes, de l'any 1931, es considera el primer document de caràcter internacional que exposava els principis generals sobre conservació i

³ J. M. PLANES I CLOSA (1995), *Op. cit.*, p. 20-23.

⁴ La concepció del patrimoni com a «monument històric» deu molt als decrets i les instruccions publicats pel Comité d'Instruction Publique, organisme sorgit de la Revolució Francesa i que es troba a la base del que serà la consideració i protecció del patrimoni històric, que s'anirà formulant durant el segle XIX. Aquest tipus de documentació apareguda durant el període «revolucionari» parla dels «valors» que hom pot atribuir al monument, entre els quals destacaria el valor «nacional», al qual seguirien valors de tipus cognitiu, econòmic i artístic, que és el que inspira les mesures de conservació adoptades pel Comité d'Instruction Publique i que justifica la necessitat d'inventariar aquest «llegat» [F. CHOAY (2007), *Alegoría del patrimonio*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 99].

restauració de monuments.⁵ La següí l'anomenada Carta de Venècia, l'any 1964, que té com una de les aportacions més innovadores l'ampliació de la noció de monument històric, que faria referència tant a una arquitectura aïllada com a l'ambient urbà o paisatgístic que pugui ser considerat com l'expressió d'una determinada civilització, fet o evolució històrica. La mateixa Carta defineix el concepte de «bé cultural» com aquell que constitueix un testimoni material «dotat de valor de civilització». Cal assenyalar, en aquest sentit, que als anys setanta Itàlia va ser pionera en la conservació integral dels centres històrics de diversos municipis que van esdevenir models a seguir.

L'any 1972 la Unesco va aprovar la Convenció sobre la Protecció del Patrimoni Mundial, Cultural i Natural, en què es consoliden idees sobre la protecció del patrimoni des d'aquests dos punts de vista. A les directrius pràctiques de l'any 1999 s'especifiquen amb més detall els criteris per a la definició de béns culturals i naturals com a patrimoni mundial i, al mateix temps, s'afegeixen dos nous criteris, que en el cas del patrimoni cultural és el d'«autenticitat», mentre que en el del patrimoni natural és el d'«integritat». Finalment, l'any 2003 la Unesco aprovarà un document que ampliarà la noció de patrimoni cultural, incorporant el concepte de patrimoni cultural intangible o immaterial.

A Catalunya, els moviments ciutadans per a la defensa del patrimoni comencen sobretot als anys setanta del segle XX, sovint per salvaguardar edificis que estaven amenaçats d'enderroc. Amb l'arribada de la democràcia, serà a principis dels vuitanta que començaran a redactar-se els primers catàlegs i plans especials de protecció de patrimoni, com a accions defensives per evitar la desaparició d'elements, però sense que incloguin polítiques de gestió o plans d'actuació.

Així i tot, la llei del patrimoni cultural català data del 1993 i el seu precedent el trobaríem a l'època de la Segona República, en la llei del 3 de juliol del 1934. La llei actual estableix que:

«El patrimoni cultural és un dels testimonis fonamentals de la trajectòria històrica i d'identitat d'una col·lectivitat nacional. Els béns que l'integren constitueixen una herència insubstituïble, que cal transmetre en les millors condicions a les generacions futures. La protecció, la conservació, l'acreixement, la investigació i la difusió del coneixement del patrimoni cultural és una de les obligacions fonamentals que tenen els poders públics. La Generalitat [...] té competència exclusiva en aquesta matèria».

D'aquesta manera, també cal assenyalar que al nostre país el concepte de patrimoni ha tingut una evolució, que va des d'una primigènia concepció més «monumentalista» fins a tenir una visió més integral, en què el patrimoni és indissociable del paisatge i la mateixa vida quotidiana. És amb aquesta visió que es va començar a donar importància a aspectes com l'arquitectura popular, industrial, els ambients, etc. Així mateix, també s'ha anat produint la normalització del patrimoni arqueològic com a part indispensable dels béns que cal protegir, introduint-hi aspectes com les àrees de valor arqueològic o la protecció dels entorns.

Finalment, també cal assenyalar les dues principals classificacions dels elements patrimonials segons les categories de Bé Catalogat d'Interès Nacional (BCIN) i una de més genèrica de Béns Catalogats o Béns Catalogats d'Interès Local (BCIL). Així com l'obtenció de la primera categoria depèn de la Direcció General de Patrimoni, la segona pot ser votada per l'Ajuntament —en municipis més grans de 5.000 habitants— o pels Consells Comarcals quan els municipis són més petits. Val a dir que des del decret del 22 d'abril del 1949 tots els castells i fortificacions tenen la categoria de BCIN, independentment del seu estat de conservació. També serien BCIN determinats museus, coves o abrics que continguin manifestacions d'art rupestre i les creus de terme —juntament amb escuts, emblemes, pedres heràldiques o rotlles de justícia—, aquestes últimes des del Decret del 14 de març del 1963.

L'any 2018 l'Urgell tenia 41 elements catalogats com a BCIN, que numèricament podríem comparar amb els 86 de què disposava la Segarra el mateix any o els 29 de les Garrigues. Parlem de tres comarques amb unes dimensions territorials bastant semblants, però amb notables diferències numèriques d'elements patrimonials considerats amb la màxima categoria i nivell de protecció. Una primera conclusió ràpida podria ser que a la Segarra es detecta més

⁵ Fou redactada com a fruit de les conclusions de la Conferència d'Experts per a la Protecció i Conservació de Monuments d'Art i d'Història, promoguda per l'Oficina Internacional de Museus i celebrada a Atenes del 21 al 30 d'octubre del 1931. Vegeu: F. HERNÁNDEZ (2002), *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Gijón, Trea, p. 296.

presència d'edificis «antics» —sota aquesta denominació entenguem esglésies, castells, pobles amb estructura urbana medieval, etc.— relacionats amb el caràcter de la Segarra com a terra de frontera, que no seria, però, substancialment gaire diferent a l'Urgell. Així mateix, les Garrigues té un dels grups més rellevants d'esglésies barroques de tot Catalunya, però no són considerades BCIN, per la qual cosa el nombre d'aquests béns catalogats a màxim nivell és també sensiblement inferior a la comarca de l'oli. És a dir, que existeix la percepció d'unes comarques amb patrimoni més «modern» pel sol fet d'estar més relacionades amb la idea de la Catalunya Nova, mentre que la Segarra encara se situa en una posició liminar.

PATRIMONI MEDIEVAL EN UNA TERRA DE FRONTERA

En l'Estat espanyol, el primer element a obtenir la declaració de «monumento Nacional» va ser la catedral de Lleó, el 1844. Els primers monuments catalans que tingueren aquesta denominació foren la capella de Santa Àgueda del Palau Reial Major de Barcelona, l'any 1866, i l'església també barcelonina de Sant Pau del Camp, l'any 1879. Ambdues són temples medievals —gòtic i romànic, respectivament— i no serà fins al 1884 que també rebrà aquesta distinció la muralla romana de Tarragona. Un moment important a l'Estat pel que fa a les declaracions patrimonials fou l'any 1931, quan el govern provisional de la República impulsà una declaració massiva d'elements immobles que fins llavors fou la principal actuació per protegir el patrimoni. És en aquest moment que es declaren com a monument històric Santa Maria d'Agramunt i el monestir de Vallbona de les Monges, significativament dos rellevants monuments medievals. Fins llavors, a la demarcació de Lleida només havien obtingut aquesta distinció la Seu Vella de Lleida, l'església de Santa Maria de Mur i l'església de Santa Maria de Covet, així com la Roca dels Moros del Cogul, totes obres medievals, exceptuant la darrera.

Així mateix, també és ben sabut que la «magnificació» a Catalunya de l'art romànic s'ha d'entendre per la seva «coincidència» cronològica com a primera manifestació creativa pròpia del que podem denominar emergència de l'origen de la «nació catalana», en la configuració, vers l'any 1000, d'una sèrie de comtats independents del poder franc. Barral considera que només així es pot entendre la realització —entre 1985 i 1998— d'un projecte editorial tan descomunal com *Catalunya romànica*, dut a terme per Enciclopèdia Catalana, amb vint-i-set volums de gran format plens de voluntat exhaustiva i il·lustrats en color.⁶ El romànic seguia essent l'estil més celebrat i representatiu de «l'art català», cent anys després que la Renaixença li hagués donat aquesta categoria.

Precisament, si ens situem en la segona meitat del segle XIX, serà en el marc europeu d'interès per l'edat mitjana com a font de recerca de les diferents identitats nacionals que hem de situar la restauració del monestir de Ripoll, que era, abans de la restauració, una enrunada església amb més elements gòtics i barrocs que no pas romànics, però que Elies Rogent «recreà» com una gran basílica de cinc naus.

Havent ja tombat el segle, l'arquitecte Josep Puig i Cadafalch, amb l'ànim de demostrar l'existència d'aquest «art nacional» amb personalitat pròpia però influent també a Europa, «decidí d'estudiar el romànic català i de fer-li jugar un paper en la història del romànic europeu».⁷ L'any 1909 escrivia a *L'arquitectura romànica a Catalunya*:

«L'àrea geogràfica del nostre estudi no és un país constituït en Estat actual, [és una] terra partida en dos Estats, part a Espanya, part a França, [que] té una història artística orgànica [que és] un reflex d'una unitat nacional, d'una agrupació natural d'homes amb pensament col·lectiu». Cal tenir en compte, així mateix, que Josep Puig i Cadafalch arribarà a ser president de la Mancomunitat, després de substituir Enric Prat de la Riba el 1917.

Diguem que el que passa amb el patrimoni artístic, doncs, no es diferencia d'altres processos de representació i de legitimació simbòlica de les ideologies —legitimació d'uns referents simbòlics a partir

⁶ X. BARRAL (2001), *L'art i la política de l'art*, Barcelona, Galerada, p. 560-562.

⁷ A. PLADEVALL (projecte en línia des de 2013), «Josep Puig i Cadafalch», *Diccionari d'Historiadors de l'art català*.

Fig. 2. Portada de l'església de Santa Maria d'Agramunt. (Foto: J. Y.).



d'unes fonts d'autoritat o sacralitat.⁸ Així i tot, també val a dir que aquest procés de «sacralització» del romànic va anar acompanyat de la seva «ubicació» en territoris determinats, que tenien unes condicions específiques per ser-ne el marc «natural». M'estic referint sobretot a les àrees pirinenques, on trobem el mateix monestir de Ripoll o les esglésies de la Vall de Boí. Aquest imaginari s'ha vist reforçat també per campanyes turístiques que fa que associem la presència d'art romànic només a determinats llocs. És per això que en alguns territoris es genera l'efecte que denominem «d'escassetat percebuda» en matèria patrimonial, que no es correspon necessàriament amb una escassetat «real». Així doncs, segons les entrades de la Catalunya Romànica, trobem que a l'Urgell hi ha 49 elements ressenyats, entre castells i fortificacions diverses, esglésies, edificis civils, necròpolis medievals o altres elements mobles. A més, hi ha exemples d'una qualitat tan elevada com el de Santa Maria d'Agramunt, amb la més destacada de les portades pertanyents al grup denominat de l'Escola de Lleida (fig. 2), per davant fins i tot de la Porta dels Fillols de la Seu Vella de Lleida, i d'altres com els de l'església del castell de Cubells o Santa Maria de Vilagrassa.

Sí que podem considerar, en canvi, que Guimerà, com a nucli i conjunt històric —ostenta aquesta declaració des del 1975—, amb pertinença absoluta als «cànons» d'allò que s'espera d'una població d'origen medieval, ha estat una de les joies de la corona a l'hora de promocionar turísticament la comarca de l'Urgell. Així mateix, també fou important la creació, l'any 1989, de la Ruta del Cister, fruit de la col·laboració institucional entre els consells comarcals de l'Alt Camp, la Conca de Barberà i l'Urgell, de manera que el monestir de Vallbona de les Monges (fig. 3) passava a formar-ne part, amb companys de viatge tan prestigiosos com els monestirs de Poblet i Santes Creus. La ruta també es creava per promocionar el turisme a les comarques dels tres monestirs, de manera que ni que la Ruta del Cister a l'Urgell tingui el monestir de Vallbona com a epicentre, la proximitat de Guimerà i el petit cenobi abandonat de Vallsanta —antic establiment de la mateixa orde— serien actius turístics per a la mateixa ruta.

En definitiva, malgrat que el patrimoni medieval urgellenc és més que remarcable, val a dir que tret dels *highlights* de Vallbona de les Monges i Guimerà —afegim-hi amb reserves la portada de Santa Maria d'Agramunt—, aquest no està especialment inscrit en l'imaginari comarcal, en el qual potser ha pesat molt el fenomen de Tàrrrega com a «locomotora» identificada, a més, amb una imatge més «moderna», sigui perquè un edifici rellevant com l'església parroquial ja és del segle XVII, sigui perquè l'aprofundiment en els estudis sobre els jueus targarins i el seu llegat arqueològic ha patrimonialitzat la part «antiga» de la història de Tàrrrega i el seu patrimoni.

D'aquesta manera, pensem que el romànic de la ribera del Sió, començant per Agramunt, però seguint pels exemples de l'antiga església de Puigverd, la de Castellnou d'Ossó, Ossó de Sió o Bellver de Sió, no ha estat prou visibilitzat, malgrat que forma una unitat patrimonial singular i que té la seva continuïtat, seguint el curs del riu Sió a la Segarra, a Pelagalls, Concabella o Malgrat.

D'altra banda, l'art i l'arquitectura gòtics a l'Urgell tampoc no tenen gaire impacte en l'imaginari turístic, si tornem a exceptuar el referent de Vallbona de les Monges i la Ruta del Cister, que va contribuir a posar en valor les ruïnes de l'església del petit cenobi de Vallsanta. En canvi, no podem dir que no tinguem exemples rellevants d'arquitectura gòtica a l'Urgell, per bé que la majoria es correspondrien ja a un gòtic tardà, amb la gran església parroquial de Bellpuig al capdavant, però seguida d'exemples com la de Guimerà o la de Castellserà, totes tres realitzades ja en època moderna —al segle XVI les dues primeres i ja fregant el segle XVII la tercera—, amb les excepcions de les sobrenomenades Vallbona o Vallsanta o la mateixa església parroquial de Guimerà, que sí que serien esglésies gòtiques «medievals», corresponents als segles XIV i XV. En canvi, la substitució a Tàrrrega de l'antiga església gòtica per l'actual temple barroc ha fet que només es conservin, de manera fragmentària, els apòstols de l'antiga portada de l'església de Santa Maria de Tàrrrega, reaprofitats en la façana barroca i en la portada de l'església de Sant Antoni; actualment se'n conserven fins a cinc imatges al Museu Comarcal. Així doncs, que l'església principal de Tàrrrega sigui barroca i no pas me-

Fig. 3. Exterior del monestir de Santa Maria de Vallbona de les Monges. (Foto: J. Y.).



⁸ L. PRATS (1998), *Antropología y patrimonio*, Barcelona, p. 64.



Fig. 4. Mas de l'Estadella, terme de Vilagrassa. (Foto: J. Y.).

L'ÈPOCA MODERNA

Malgrat que historiogràficament el concepte de «decadència» està molt superat, gràcies als diferents estudis que aporten dades i context per a aquell període, en l'imaginari col·lectiu encara roman bona part del tòpic. Més enllà d'una interpretació històrica errònia, les manifestacions artístiques que es van produir entre el segle XVI i les primeres dècades del XIX es consideren pobres, per dos motius: 1) perquè s'assimila una suposada època de grisor històrica al davallament de l'esperit de la catalanitat, però la marxa de la monarquia i la Cort a partir del 1516 o l'abolició de les institucions el 1714 no s'han de vincular amb la quantitat o la qualitat d'obres d'art; 2) perquè hi ha gent, fins i tot especialistes, que només busquen el Renaixement italià o el barroc espanyol a Catalunya, sense tenir en compte que els contextos són totalment diferents. Si a tot això se li suma el fet que a partir del 1833 sorgeix el moviment de la Renaixença, que és observat com un moment de recuperació del citat esperit, sense contemplar que els dos motius esmentats anteriorment continuen incòlumes, llavors es produeix una connexió mental que atorga més importància a la burgesia catalana del segle XIX —la que, simplificant, va promocionar el modernisme— que no a la burgesia catalana del XVIII —la que gràcies a la revolució agrària va iniciar la revolució industrial. En resum, durant el període modern la societat no va deixar de viure, produir i anar a missa, com en altres períodes històrics.

Poques vegades s'analitzen les restes arquitectòniques dels nuclis històrics dels nostres pobles, viles i ciutats. Si tenim sort, trobarem alguns vestigis medievals en castells, esglésies, monestirs i algunes cases. Llevat del creixement urbanístic de finals del segle XX i de les diferents bombolles immobiliàries que es van produir al segle XX i inicis del XXI, en moltes ocasions podem observar un conjunt important d'edificis que es daten —o s'han de datar— en dues etapes de bonança econòmica, que van tenir lloc a l'època moderna (fig. 4). Una fase va ser entre els anys 1550 i 1620, quan es daten els arcs conopials rebaixats amb esmotxadura, una solució arquitectònica força abundant al territori; l'època del Renaixement és un moment emblemàtic per a la vila de Bellpuig, degut a l'existència d'un convent, un castell i un monument funerari. I un altre cicle va produir-se entre el 1760 i el 1800, moment en què es daten la majoria de les esglésies barroques de la zona i es produeix un significatiu augment demogràfic en la població, que també és traslladada a la multiplicació de cases i reformes urbanístiques. Aquests dos exemples demostren, de manera palmària, com la societat urgel·lenca —i catalana— va invertir en l'àmbit arquitectònic, ja sigui per renovar l'habitatge on vivien o per modernitzar el temple on anaven a manifestar la seva fe, i tot això fou possible gràcies al fet que els diners fluïen de manera adequada. En conclusió, per conèixer qui som, hem de divulgar la nostra història, i per això cal ser conscients que, més enllà dels testimonis documentals o la memòria col·lectiva, el patrimoni és un indicador fonamental de la nostra evolució; per això és tan important la seva conservació, almenys en obres puntuals.

El retaule és el treball més característic de l'època gòtica, però també de l'època del Renaixement i del barroc (fig. 5). Servia per decorar els espais sagrats i era un instrument efectiu per difondre la fe catòlica. Era una Bíblia per als il·letrats i manifestava un sentiment de pertinença al conjunt de fidels. Al mateix temps, el retaule mostrava a tothom que era el promotor de l'obra, ja fos un particular —noble, burgès, pagès ric, mercader, eclesiàstic (des del

dieval —gòtica, si en aquest cas agafem Cervera com a referència—, accentua encara més l'apriorisme de considerar que a l'Urgell «tot és modern», per bé que en aquest cas estem fent ús d'un tòpic molt esbiaixat i, voldríem creure, que cada vegada és menys generalitzat, però que va romandre vigent durant la major part del segle XX.

Uns altres elements d'arrel gòtica, si bé algunes són obra també dels segles XVI o XVII, serien les creus de terme, que constitueixen un dels elements més definitoris del territori i que hi actuen com a fita visual i urbanística, com els exemples de Tàrrega o Anglesola. Aquests tipus de creus van ser estudiats i glossats fa molts anys per Albert Bastardes, en la seva obra emblemàtica *Les creus al vent* (1983), i també val a dir que les creus de terme són un dels objectius fotogràfics preferits pels fotògrafs d'inicis del segle XX, com Adolf Mas o Josep Salvany, i és gràcies a les seves fotografies que en coneixem algunes que, després, es perden, sobretot durant la Guerra Civil, quan moltes foren derrocades.

bisbe fins al prevere), entre d'altres— o un col·lectiu —parròquia, comú, confraria, capítol catedralici, comunitat monàstica o conventual, entre d'altres. Els diferents comitents garantiren la presència de la divinitat enmig d'un temple; això, a més, era un motiu d'orgull social entre els diferents membres del col·lectiu. De pas, la renovació de l'espai i de l'aixovar litúrgic contribuïa a la dignitat de les esglésies i capelles on es desenvolupa la devoció religiosa.

Més enllà de grans artistes i d'obres mestres, adreçades als promotors que gaudien d'una bona posició econòmica, van existir un llarg reguitzell de treballs menors duts a terme per tallers artesanals d'aquella època, ja sigui retaules modestos —en mida, en material i en creativitat—, i tota una sèrie d'objectes realitzats per oficis diversos —l'orfebreria, la pintura de rajoles, la tapisseria, el mobiliari, la ceràmica, el bestiar per al folklore, etc. En resum, la societat urgellenca de l'època moderna gaudia de tot allò que podia donar la vida d'aquella època, ja sigui en l'àmbit econòmic, religiós o artístic. Les obres que s'han conservat fins als nostres dies i aquelles de què tenim notícia documental —arxivística o fotogràfica—, totes, en un conjunt, reflecteixen la vitalitat social i la seva connexió amb els objectes d'art.

Malgrat el testimoni que existeix d'aquestes obres d'art i d'arquitectura, quantes s'han conservat fins a l'actualitat? Per quin motiu no ens han arribat? I les que han perviscut, en quines condicions es troben? Un cas que ha tingut una certa conscienciació ciutadana de preservació patrimonial ha estat el del mausoleu renaixentista de Ramon Folch de Cardona-Anglesola, de Bellpuig, (fig. 6), el qual ha estat salvat fins en tres ocasions: 1) el trasllat veinal cap a l'església parroquial (1841-1842) arran de l'abandonament del convent (1835): aquí cal destacar la crida a la salvaguarda efectuada per Pau Piferer en el volum *Recuerdos y bellezas de España* (1839); 2) la protecció com a monument nacional per tal d'evitar una venda a l'estranger (1925): aquí van aixecar la llebre diferents articles a la premsa, com un de Valeri Serra a *La Vanguardia* (1924) o un altre de Joaquim Folch i Torres a la *Gaseta de les Arts* (1925); i 3) la restauració de l'obra (1952-1953) arran de la seva parcial destrucció durant la Guerra Civil (1936-1939) gràcies al finançament d'aquesta tasca mitjançant diferents ajudes públiques estatals. Per contra, a l'altre costat de la balança hi ha tots els casos de desaparició total de retaules, la majoria cremats, durant la Guerra Civil. Un dels casos més curiosos el representa el retaule major de l'església parroquial d'Anglesola, que era d'estil barroc i allotjava la imatge gòtica del sant titular del temple, del qual es conserven uns quants elements a la vista del públic, però que han estat restaurats amb més o menys fortuna (el repintat dels relleus és tan groller que indica el poc interès que han rebut).⁹

DESPRÉS DEL CANAL: UN INCIPIENT URGELL INDUSTRIAL

El 26 de març del 1862 va arribar l'aigua de reg a una finca propietat de Jaume Mestres, concretament a la partida de Tarassó, dins del terme d'Agramunt. Aquesta data marca un canvi d'època en bona part de la plana d'Urgell —tot el territori on va arribar l'aigua canalitzada del riu Segre—, gràcies a la construcció del canal d'Urgell. Aquest fet suposa una modificació important de l'economia comarcal, ja que això va permetre millorar les condicions financeres de la pagesia benestant, i, juntament amb l'arribada de l'electricitat, va permetre fer el salt cap a les primeres indústries. És a dir, el canal suposava la modernització i l'entrada de l'Urgell dins l'època contemporània. També cal dir que aquesta metamorfosi va ser menys important a les zones de secà, que van romandre vivint i pensant d'una manera similar a la que havien fet durant molt de temps.

⁹ Sobre aquest punt, vegeu l'article de Joan Yeguas sobre escultura barroca urgellenca en aquest mateix número de la revista URTX.

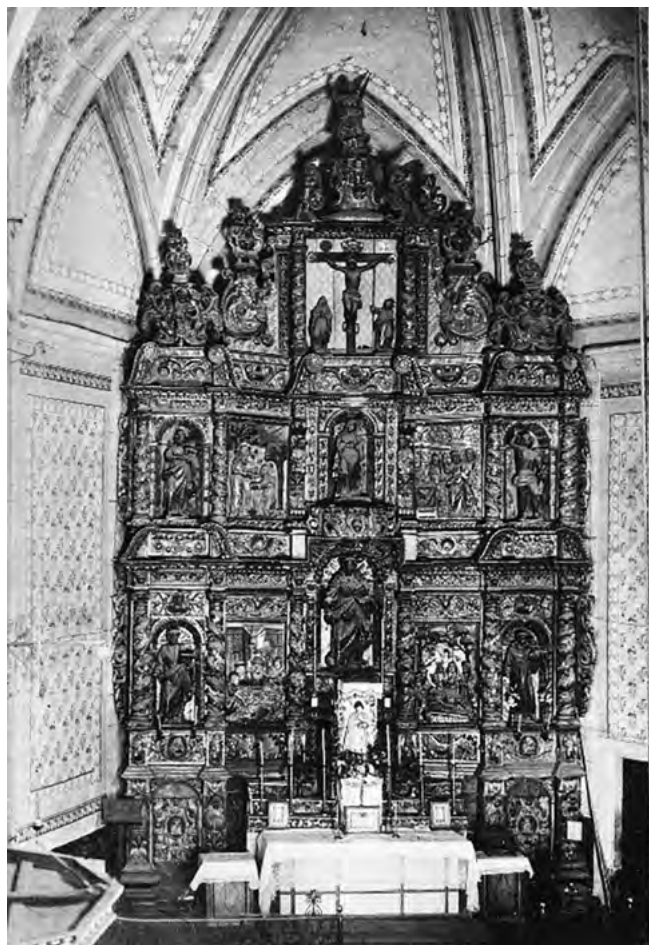


Fig. 5. Josep Argemí, antic retaule major de l'església de Castellserà. (Foto: Joan Artigas i Carbonell).

Fig. 6. Giovanni da Nola, coronament del mausoleu de Bellpuig. (Foto: Luciano Pedicini).



Aquesta transformació econòmica va comportar un canvi de perspectiva total. Després de l'any 1862, i amb el pas d'algunes generacions, la societat urgellenca va canviar de referents. Durant el segle XX es va fabricar un discurs adequat al nou poder que gaudien les elits urgellenques —pagesia benestant i indústria agroalimentària—, en el qual la història no tenia un paper gaire important, per no dir que era incòmoda. Malgrat que les elits sempre han existit i sempre s'han envoltat d'allò que consideraven millor per viure, a partir d'un cert moment s'ha volgut evitar mirar enrere perquè el passat només feia que recordar la misèria anterior a l'arribada de l'aigua. Això és una creença nociva, un fals mite, que en bona part condueix a la idea que algunes poblacions sembla que no tinguin història, o almenys no vulguin reivindicar-la com a pròpia. Una sèrie d'arguments que han traspassat a l'imaginari col·lectiu, també en l'àmbit polític, i que ens ajuden a entendre quina és la concepció mental d'un grup de persones que viuen a l'Urgell; així es pot entendre millor la poca estima que existeix pel patrimoni.

Així mateix, a part del capítol importantíssim que suposa el Canal en l'imaginari urgellenc, cal assenyalar, com ens ho recorden els estudis de l'enyorat Joaquim Capdevila, que Tàrrrega també va experimentar un gran creixement comercial i industrial a partir de la darrera dècada del segle XIX i inicis del segle XX.¹⁰ Segons Capdevila:

«Un creixement que es fa patent en el fet que en vint anys —de l'any 1900 al 1919— la ciutat augmenta en una vuitantena els seus comerços i indústries, arribant a l'escreix d'un centenar pràcticament durant la conjuntura alcista dels anys 1915 i 1916. Tàrrrega té el 1919, amb 5.500 h., 328 establiments subjectes a matrícula industrial enfront dels 201 que té Cervera, els 179 que té les Borges Blanques, o els 169 de Mollerussa. Aquest creixement industrial i comercial es produeix tant en el número d'altres com també en el creixement de volum de negoci de les indústries i comerços ja existents. Aquest fenomen —la important progressió que experimenta el comerç sobretot, i la indústria, durant les tres primeres dècades del s. XX— és del tot central per entendre les dinàmiques econòmiques, socials i simbòliques que viu Tàrrrega durant aquest període».¹¹

Pel que fa a l'àmbit artístic, aquest període permet explicar molt clarament la dialèctica entre el centre i la perifèria, entesa bàsicament com les relacions i influències que s'estableixen entre els principals nuclis artístics i les zones més allunyades. És en aquest context que podem trobar en l'Urgell mostres d'arquitectura que podem considerar que es fan ressò del modernisme, primerament, i del noucentisme, més tardanament. Es tracta d'un tipus d'edificis, si parlem d'aquest modernisme «perifèric», on es posen de manifest els valors del treball artesà, com la forja, la ceràmica, el maó o el vidre bufat, però que al mateix temps pretenia utilitzar també els nous materials: ferro colat, ciment armat i vidre, que eren una mostra de les noves possibilitats de la indústria i que també suposaven un estalvi constructiu, relacionant al mateix temps les seves formes amb l'estètica d'un passat gloriós —sovint el gòtic—, i amb la bellesa de les formes orgàniques de la natura. Així doncs, per exemplificar una mostra del que podríem anomenar «modernisme» targari, ens acollim a la descripció que fa Joaquim Capdevila de l'emblemàtica «Casa Càrcer»¹² (fig. 7):

«Durant l'any 1909, Enric de Càrcer construeix un magnífic palau —casino al bell mig de Tàrrrega, entre els carrers Ponent, Av. de Catalunya i Santa Anna. És el nou casino La Alianza. Es tracta d'un edifici extensíssim que ocupa tota una illa urbana. Una obra concebuda en els termes d'un modernisme marcadament singular, preciosista i detallista a més no poder;

ceramista i colorista exhaustivament en els materials decoratius de totes les façanes, de les quals sobresurten típicament els

Fig. 7. Josep Coll i Vilaclara, detall de la Casa Càrcer de Tàrrrega. (Foto: J. Y.).



¹⁰ J. CAPDEVILA CAPDEVILA (2000), «La Tàrrrega Noucentista (1888-1923). Una primera aproximació», *URTX. Revista Cultural de l'Urgell*, núm. 13, p. 145-228.

¹¹ J. CAPDEVILA CAPDEVILA, *Op. cit.*, p. 146.

¹² Aquesta casa ha estat també estudiada a: M. À. ROCA I PATAU (1990), «Una mostra d'arquitectura modernista a Tàrrrega: aproximació a la seva història», *URTX: Revista Cultural de l'Urgell*, núm. 2, p. 219-237.

motius arabescos com els arcs de mitja ferradura de moltes portes i finestres. Tot plegat, magnificència i capritxisme contrasten amb l'ambient semirural de la Tàrrrega contemporània; i també amb una burgesia que en aquesta època acaba apostant molt clarament per una arquitectura incardinada en l'art nouveau, d'un cartesianisme formal que té poc a veure amb l'exuberància de colors, de detalls i de motius d'aquest peculiar modernisme del Palau casino de lo Cacic». ¹³

Cal Maymó en seria un altre exemple, en aquest cas amb tendència a l'historicisme medievalitzant. Però també tenim exemples en un ventall força variat d'intervencions vinculades a aquest «modernisme perifèric», que anirien des de la tribuna de vitralls de la Cambra de Comerç fins als edificis de caràcter més marcadament industrial, com la Farinera Balcells, passant per alguns esquitxos de modernisme en l'àmbit religiós, amb la presència de Josep Maria Jujol intervenint en la decoració de l'altar major i el presbiteri de l'església parroquial de Guimerà. Un exemple rellevant seria el conjunt del Castell del Remei, al municipi de Penelles —per tant, actualment a la Noguera—, però que fou promogut per la família Girona, d'arrels targarines. Tot plegat podem situar-ho en la mateixa òrbita que el complex constructiu de la Granja de Sant Vicenç Ferrer, més coneguda com la Torre o Granja del Capità, també dins el municipi de Penelles i que ja es correspondria amb una cronologia més entrada en el segle XX i que podríem enquadrar en el noucentisme, amb la intervenció de l'arquitecte Josep Danès i Torras. I és que tant el noucentisme com fins i tot l'art-déco deixaran empremta en el patrimoni urgellenc, amb exemples com l'Ateneu de Tàrrrega o els conjunts balnearis de Rocallaura i Vallfogona de Riucorb —aquest actualment a la Conca de Barberà, però que ha anat oscil·lant de comarca durant molt temps.

Així mateix, l'arquitectura industrial seguirà oferint exemples representativament interessants, com la fàbrica Trepapat de Tàrrrega (fig. 8), que, a més, durant la darrera dècada ha viscut un «renaixement» pel fet de passar a formar part dels equipaments del Museu Comarcal de l'Urgell i esdevenir un marc idoni per a múltiples esdeveniments culturals. Cal destacar-ne, així mateix, la restauració modèlica duta a terme l'any 2011 per l'arquitecta municipal Cristina Cassol, en què es van fer diferents pròtesis estructurals per conservar l'espai.

PATRIMONI URGELLENC ALS MUSEUS

El patrimoni ha estat un valor poc apreciat per la societat urgellenca fins a dates molt tardanes. Prova d'això és el poc interès en la seva conservació, cosa que ha suposat la destrucció o l'enrunament de gran quantitat de béns immobles —estaria bé fer-ne una llista; d'entrada pensem en la majoria dels castells, el monestir de Santa Maria de Vallsanta o el convent del Roser de Ciutadilla, entre molts d'altres. Una indiferència, abandonament i deixadesa que també es nota en l'enorme quantitat de béns mobles que actualment es conserven en museus forans de la comarca, fet que permet l'anàlisi detallada del fenomen. S'ha de parlar de pèrdua, i no de desposseïció, perquè la gran majoria de béns foren venuts o cedits en donació.

Entre les obres més emblemàtiques trobem el retaule-frontal d'Anglesola (fig. 9) que, des del 1924, es conserva al Museum of Fine Arts de Boston (EUA), atribuït al Mestre d'Anglesola, escultor destacat de la primera meitat del segle XIV (actiu a l'Urgell, el monestir de Poblet, la catedral de Tarragona o al panteó comtal de Bellpuig de les Avellanès). I també dins el món de l'escultura gòtica hi ha una de les darreres obres que van marxar de l'Urgell: el sepulcre de la capella dels Ardèvol de Tàrrrega, ofert el 1977 per Manuel Vidal de Càrcer a la Junta de Museus de Barcelona, pel preu d'un milió de pessetes; actualment es conserva a les sales permanents del Museu Nacional d'Art de Ca-



Fig. 8. Vista exterior d'una nau a la fàbrica Trepapat de Tàrrrega. (Foto: Roser Miarnau).



Fig. 9. Mestre d'Anglesola, retaule-frontal d'Anglesola, conservat al Museum of Fine Arts de Boston. (Foto: MFA Boston).

¹³ J. CAPDEVILA CAPDEVILA, *Op. cit.*, p. 168-169.



Fig. 10. Joan de Rua, retaule de Sant Miquel provinent de Verdú, conservat al Museu Episcopal de Vic. (Foto: ME Vic).

talunya (MNAC/MAC 122009); en reunió de la Junta, realitzada el 22 de desembre del 1977, se'n va acceptar la compra, tant per l'interès de l'obra com per l'adequació del preu.¹⁴

Un altre lot important d'obres expatriades són els retaules de pintura gòtica del segle XV, la majoria dels quals foren adquirits pel Museu Episcopal de Vic, impulsat pel bisbe Josep Morgades i inaugurat el 1891. En aquells mateixos anys, entre 1891 i 1895, Morgades va ser l'administrador apostòlic del bisbat de Solsona, i, arran d'una visita a Verdú el 7 d'octubre del 1891, se sap que li van fer una visita per l'església parroquial i la rectoria. Entre d'altres, va admirar: el tern de l'arquebisbe de Joan Terés (número de registre 2058) i dues capes; segons el mossèn Ramon Berenguer Cintillas, el testimoni del bisbe Morgades era nomenar una comissió per portar les tres peces de roba a Barcelona i «ver que anticuario quiere comprarlas, juntamente con los cuadros viejos del altar, y con el producto hacen construir el altar nuevo, y a donde no llegue el producto, llegará el Obispo». El preu dels objectes portats a valorar a Barcelona fou estimat en quatre mil pessetes; llavors «se ofrecieron al Sr. Obispo, quien los aceptó con sumo gusto para su Museo de Vic, corriendo, en cambio, a su cuenta la construcción del altar mayor».¹⁵ En concret, es tracta de l'antic retaule major (números de registre 1772-1783), documentat de la mà de Jaume Ferrer II a l'any 1434. El bisbe Morgades es va fixar en altres retaules urgellencs i els devia comprar amb tècniques similars, ja fos en territori del bisbat de Solsona (Verdú i Preixana) o en territori del veí arquebisbat de Tarragona (Guimerà i el santuari de la Bovera), però ingressaren al Museu vigatà en aquestes dates, ja que tots els conjunts en qüestió apareixen esmentats al catàleg del 1893. El llistat de retaules són obres de l'ermita de Sant Miquel de Verdú (números de registre 1768-1771), documentats entre 1493 i 1494 pel pintor Joan de Rua (fig. 10), i el retaule de la capella de Sant Llorenç de Preixana (números de registre 1761-1767), atribuït al mateix Joan de Rua. I aquest interès per la

pintura gòtica es traslladaria a la veïna Guimerà, situada dins l'arquebisbat de Tarragona: el retaule major de l'església parroquial (números de registre 853-854, 870, 876-878, 880-884 i 888 —ingressat al Museu abans de l'any 1893—), realitzat per Ramon de Mur entre 1402 i 1412, o el retaule del Santuari de la Bovera (número de registre 848 i 885-887), al terme de la veïna Guimerà, pintat per Francesc Olives l'any 1481.¹⁶

Val a dir que quan mossèn Joan Serra i Vilaró es feu càrrec de la direcció del Museu Diocesà de Solsona, demanà un «estat de la qüestió» a cadascuna de les parròquies sobre les obres d'art que se n'havia endut el bisbe Morgades, d'una banda, i sobre el que hi restava en aquell moment —corria llavors l'any 1914, generat per la correspondència mantinguda amb cadascun dels rectors, de la qual se'n conserven algunes cartes ben explícites sobre les habituals visites dels antiquaris a les parròquies, a la recerca de peces de valor. Pel que fa a la relació d'objectes que s'emportà el bisbe Morgades feta pels diferents sacerdots, de les parròquies de la banda meridional del bisbat —bàsicament la Segarra i l'Urgell— n'eixiren imatges com la de Santa Maria de Malgrat i el retaule de Sant Llorenç de Preixana, mentre que a Verdú, a part de les quatre taules de l'altar major, del qual el rector diu que és «lo més hermós y cumplert de tots los retaules que hi ha en aquell museu», també es van endur dues capes i una casulla de vellut brodada, així com part del tern que havia regalat el bisbe Joan Terés¹⁷.

¹⁴ Arxiu Nacional de Catalunya, fons de la Junta de Museus de Catalunya, actes de la junta (22 de desembre del 1977), ref. ANCI-715-T-996.

¹⁵ I. PUIG SANCHIS (2004), *Documents per a la història de l'art de l'església parroquial de Santa Maria de Verdú*, Tàrrrega, Arxiu Històric Comarcal de l'Urgell, p. 99.

¹⁶ J. GUDIOL CUNILL (1893), *Catálogo del Museo Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich, Vic*, Impremta de Ramon Anglada, p. 83-88 (retaule major de Guimerà), p. 103-105 (retaule de la Bovera), p. 109-113 (retaule de Preixana), p. 113-115 (retaule de Sant Miquel de Verdú) i p. 115-119 (retaule major de Verdú).

¹⁷ M. GARGANTÉ LLANES (2017), «Els primers 25 anys del Museu Diocesà de Solsona: del Bisbe Riu a

Una altra remesa està relacionada amb el Museu Diocesà de Tarragona, corresponent a donacions realitzades entre els anys 1914 i 1929. Com que es tracta de béns provinents de temples religiosos i ara es conserven en un museu eclesiàstic, s'entén que la donació devia ser realitzada per part del rector, segurament a partir d'una recomanació feta pel Museu, fundat per l'arquebisbe Antolín López Peláez, curiosament el mateix 1914. I si ens fixem en els pobles de procedència, tot i que el llistat és més ample, els tres més afectats — amb un nombre considerable d'obres— són Sant Martí de Maldà, els Omells de Na Gaia i Rocallaura. En el discurs inaugural, del 1914,

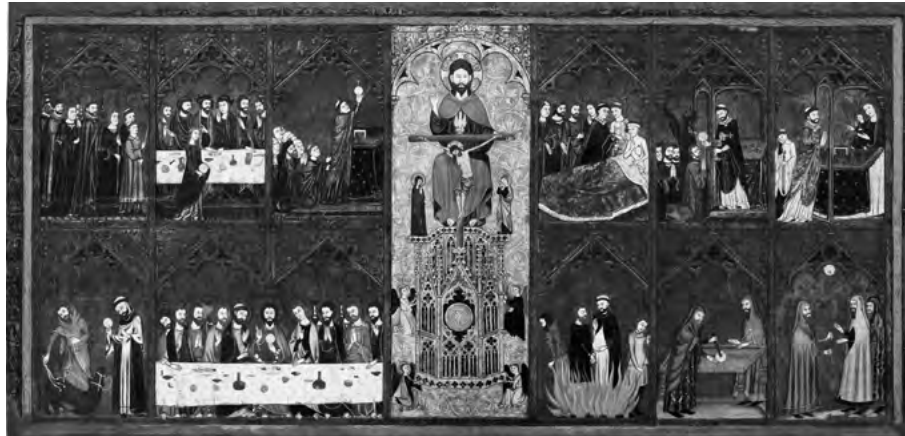


Fig. 11. Retaule del Corpus Christi provinent del monestir de Vallbona de les Monges, ara al Museu Nacional d'Art de Catalunya. (Foto: MNAC).

López Peláez comentava que el recull d'obres es feia per diferents motius, un dels quals era que «una nube de traficantes disfrazados de anticuarios solicitaban e instaban de los curas la venta de antigüedades religiosas».¹⁸ Entre les obres arribades de l'Urgell a Tarragona destaquem: el retaule major de l'església parroquial de Rocallaura (MDT 9-10, 12, 14-17, 21 i 28), pintat el 1599 per Cristòfor Hortonedà; dues taules pintades del segle XVI amb l'*Oració a l'hort* i la *Resurrecció de Crist*, provinents de Maldà (MDT 1649); diferents conjunts amb rajoles pintades, algun atribuït a Llorenç Passoles —un destacat ceramista del segle XVII—, un dels quals prové de Maldà i altres quatre de Sant Martí de Maldà —representant santa Magdalena ajaguda (MDT 2758), les ànimes del purgatori (MDT 2859), la Mare de Déu del Roser (MDT 3304) i un darrer de sant Sebastià i sant Roc (MDT 2623); relleus escultòrics de retaule gòtic i el seu tabernacle provinents de Rocafort de Vallbona (MDT 1788, 1790 i 2045); el cos i el cap d'una imatge gòtica de sant Llorenç, provinents de Rocallaura (MDT 949 i 3126); dues creus de terme, una de Sant Martí de Maldà (MDT 2081) i l'altra dels Omells de Na Gaia (MDT 2080); mènsules del santuari del Tallat (MDT 1737-1739)—; una pica beneitera amb la data de l'any 1260, provinent de Rocallaura (MDT 1297); dues claus de volta gòtiques, també de Rocallaura (MDT 1749 i 1750); diferents imatges en fusta, dues de gòtiques de la Mare de Déu —una de Montblanquet (reg. 1634) i l'altra de Sant Martí de Maldà (MDT 2991)— i tres més de barroques —un sant Esteve i un nen Jesús de Rocallaura (MDT 1112 i 1761) i una Mare de Déu del Roser del nucli de Llorenç (MDT 2987)—; un relleu barroc amb Déu Pare provinent de Sant Martí de Maldà (MDT 958); una casulla atribuïda al brodatista renaixentista Pere Vázquez, provinent també de Sant Martí de Maldà (MDT 3082), o diferents objectes d'orfebreria, com dues peces gòtiques provinents dels Omells de Na Gaia —un copó (MDT 2116) i un crucifix (MDT 4099)— i una de barroca originària de Maldà —un calze (MDT 1651).

El Museu Episcopal de Vic custodia diferents elements adquirits a Tàrrrega i a l'Urgell entre els anys 1912 i 1918: un encenser gòtic (reg. 4241), al qual cal afegir-ne un altre de molt similar obtingut per una donació del 1913 (reg. 4436); una Mare de la Llet en fusta del segle XIV (reg. 5498), o uns fermalls de bronze (reg. 6232 i 15404). Aquests darrers es devien trobar en alguna excavació produïda en aquella època, igual que altres obres de caire arqueològic del mateix museu i de la mateixa procedència, com un cap de la deessa Cíbele (reg. 7693) o una medalla de pitral amb una escena de cacera (reg. 3401). Cal destacar la tasca de vetlla del patrimoni arqueològic duta a terme pel Museu Comarcal de l'Urgell des de finals de la dècada dels anys vuitanta del segle XX, amb la figura del seu conservador, Oriol Saula, arqueòleg de formació i ànima de múltiples excavacions a la comarca. En el camp arqueològic, cal esmentar els mosaics d'una vil·la romana al Vilet, trobats l'any 1874, i que es van portar al Museu Morera de Lleida però que desaparegueren durant la Guerra Civil, tot i que en queda alguna resta als magatzems de l'Institut d'Estudis Ilerdencs; dos capitells i un mosaic provinents d'una altra vil·la romana, localitzades l'any 1920 al terme de Vilagrassa, que foren donats pel propietari del terreny al Museu Arqueològic de Catalunya, on es conserven; un espectacular mosaic policromat (750 x 750 cm) originari de la vil·la romana del Reguer de Puigverd d'Agramunt, extret l'any 1961, i ara conservat també al Museu Arqueològic de Catalunya, o dues

Joan Serra Vilaró», *La formació de les col·leccions diocesanes*, Lleida, Museu de Lleida, p. 66.

¹⁸ A. LÓPEZ PELÁEZ (1914), *Museos diocesanos. Discurso en la inauguración del de Tarragona*, Madrid, Imprenta de los Hijos de Gómez Fuentenebro, p. 45.



Fig. 12. Isidre Puig Boada, església de la Guàrdia d'Urgell. (Foto: J. Y.).

entre els anys 1581 i 1586 i atribuït al picapedrer Antoni Vèrnia, que es trobava a l'interior de l'antic convent del Roser de Ciutadilla, el qual mereix un episodi a banda, perquè va ingressar al Museu com a donació de l'Ajuntament de la població urgellenca. El 5 de setembre del 1933, la Junta de Museus envia una carta a l'alcalde de Ciutadilla per poder agafar gratuïtament aquest obra, perquè estava abandonada a l'interior d'un convent ruïnós, i per tal de salvar-la d'una possible destrucció. El 18 d'octubre, l'alcalde responia que no tenien diners per conservar l'immoble i que veia amb bons ulls que l'obra estigués en un museu, però avisava que no volia que aquest fet suposés una despesa per al municipi. La tomba fou anada a buscar un mes després, el 18 de novembre, i s'esmenta que es va aprofitar aquell fet per agafar un escut que hi havia a les parets del convent, però que fou robat abans que l'endemà fos carregat al camió, cosa que indica la mentalitat de la gent: tenien l'escut a l'abast, però no va ser furtat fins que algú s'hi va fixar i va dir que tenia un cert valor.

Finalment, hi ha un reguitzell d'obres escampades en museus variats, cadascuna de les quals té la seva particular història. Al marge de les citades fins ara, anem des dels fragments escultòrics del Museu Diocesà de Solsona —com un relleu gòtic provinent de Preixana o un altre relleu del segle XVI originari d'Anglesola i atribuït al taller de Damià Forment— fins al retaule de Sant Miquel de l'església parroquial d'Agramunt, ara al Museu de Belles Arts de València —va ser venut el 1920 per atendre reparacions urgents al temple urgellenc i adquirit per Charles Deering per a la col·lecció que tenia al Palau Maricel de Sitges; més tard va ser subhastat a Madrid per Sotheby's, l'any 1986. També cal tenir en compte les obres de les quals no hi ha constància, que foren comprades per marxants d'art i després han acabat formant part de col·leccions privades; dins aquest lot sense fons, val la pena citar les pintures del retaule major de l'església parroquial de Tornabous, estilísticament properes al Mestre de Premià d'inicis del segle XVI; hi ha fotos antigues en propietat de l'antiquari Josep Valenciano d'algunes de les seves taules. O un cas curiós com el de l'antic convent del Roser de Ciutadilla, obra desamortitzada el segle XIX, la pedra del qual va servir, entre d'altres, per bastir la restauració del campanar de Sarral després de la Guerra Civil; una part de la seva portada va acabar decorant l'antiga ermita del Roser de Reus, actualment convertida en la biblioteca de l'Institut Gabriel Ferrater.

EPÍLEG: POSTGUERRA I CONTEMPORANEÏTAT

No podem tancar un apartat dedicat al patrimoni arquitectònic contemporani, però, sense parlar de l'arquitectura i l'art de postguerra, sobretot en l'àmbit religiós, que va comportar la construcció o reconstrucció d'esglésies i la seva decoració interior. Així doncs, per posar un exemple, a Vilanova de Bellpuig l'arquitecte diocesà Josep Danès va realitzar una reforma que afectà, sobretot, el presbiteri de l'església; però l'exemple més integral d'aquesta arquitectura religiosa de postguerra el trobem en la ja tardana església de la Guàrdia d'Urgell (fig. 12), construïda l'any 1967 per Isidre Puig Boada, que era arquitecte diocesà del bisbat

làpides sepulcral amb epigrafi localitzades cap al 1910 al terme de Belianes, conservades en una casa particular de Sant Martí de Maldà fins al 1962, que foren traslladades a la ciutat de Lleida (ara es troben al Museu de Lleida).¹⁹

Al marge del citat sepulcre medieval dels Ardèvol, el Museu Nacional d'Art de Catalunya custodia diferents béns provinents de pobles de l'Urgell: el retaule i el frontal del Corpus Christi del monestir de Vallbona de les Monges (MNAC/MAC 9919 i 9920), obres pictòriques de mitjans del segle XIV que ingressaren a l'antic Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona cap al 1885 (fig. 11); dos elements escultòrics ingressats amb adquisició de la col·lecció Plandiura l'any 1932, la imatge d'un sant Bisbe (MNAC/MAC 5098), suposadament originari de Bellpuig, i un fragment d'un relleu amb dos cavallers (MNAC/MAC 5292) d'un possible sepulcre existent a Sant Martí del Maldà. O el sepulcre de Gispert de Guimerà (MNAC/MAC 24197), realitzat

¹⁹ O. SAULA (1993), «Història de les excavacions arqueològiques a la comarca de l'Urgell (I). Les primeres intervencions de l'Institut d'Estudis Catalans», *URTX. Revista Cultural de l'Urgell*, núm. 5, p. 51-61; O. SAULA, R. BOLEDA (1994), «Història de les excavacions arqueològiques a la comarca de l'Urgell (II). De la postguerra a l'any 1975», *URTX. Revista Cultural de l'Urgell*, núm. 6, p. 5-33.

d'Urgell, en substitució de Josep Danès, i abans ho havia estat del bisbat de Solsona, havent dissenyat llavors l'església parroquial de Mollerussa. Si a la capital del Pla d'Urgell, Puig Boada mirava cap a l'art paleocristià i renaixentista —dos estils molt plaents en l'univers noucentista—, a l'església de la Guàrdia sembla que vulgui tornar als orígens, i de la mateixa manera que també ho farà a Artesa de Segre, Tèrmens o Montargull, hi desplega el llegat gaudinià de la seva joventut.

Serà en aquest moment de postguerra que algunes esglésies seran decorades amb pintura mural, de la qual el targarí Jaume Minguell serà un representant imprescindible, amb intervencions que van —si ens cenyim només a les seves obres urgellenques— des de les esglésies de Verdú, Sant Martí de Maldà, el Vilet, Tornabous o Vallbona de les Monges fins a la parroquial de Tàrrega —capelles de Montserrat i els Dolors— i l'església parroquial de Bellpuig, on la capella dels Dolors serà un dels seus darrers grans conjunts murals. També val a dir que fora de l'àmbit dels espais religiosos, l'any 1965 realitzà una intervenció en una fàbrica de confecció que hi havia a Boldú, municipi de la Fuliola —com també posteriorment intervindrà en altres espais «civils», com l'Ajuntament de Balaguer.²⁰

També val a dir que actualment, el llegat de Jaume Minguell s'ha vist continuat per la pintura mural del seu fill, Josep Minguell, que va realitzar una magna intervenció a l'església parroquial de Tàrrega i que, probablement, n'acabi culminant també el presbiteri, seguint amb un esperit figuratiu però conceptualment renovat.²¹ Ens aturem, doncs, sense aprofundir en la més estricta contemporaneïtat del patrimoni artístic i arquitectònic urgellenc, més enllà d'assenyalar que, de pocs anys ençà, han anat prenent força manifestacions vinculades a l'anomenat *street art*, consistents en grans murals exteriors, sense que tinguin res a veure, però, amb el procediment de la pintura mural al fresc que hem referenciat anteriorment. L'efervescència d'aquest muralisme contemporani, entroncat amb el component subversiu que havia tingut el *graffiti*, però alhora perfectament institucionalitzat i promocionat, ha tingut la seva plasmació més important a les Terres de Ponent amb el festival Gargar de Penelles —per bé que parlem d'una població administrativament de la Noguera, encara està molt vinculada al territori urgellenc—, que d'alguna manera ha estat un revulsiu turístic per a la mateixa vila i ha impulsat una onada expansiva d'aquest tipus de murals i, fins i tot, de certàmens en altres poblacions, com Torrefarrera, al Segrià. Tàrrega no ha quedat al marge de la producció muralista exterior a gran escala, amb el mural dedicat a Manuel de Pedrolo, de la mateixa manera que també s'hi han afegit poblacions com Ivars d'Urgell i la seva «Enciclopèdia mural» dedicada als ocells, o Tornabous, on per iniciativa particular de Simó Flotats, es va promoure en un magatzem de la seva propietat, un mural en homenatge a la seva passió pel cinema clàssic i al fet d'haver regentat durant dècades el cinema del poble.

D'altra banda, caldria també fer esment dels equipaments museístics o espais d'exposició i creació artística, des del Museu Comarcal de l'Urgell i la promoció de festivals com l'Embarrat fins a l'activitat de l'Escola d'Arts i Oficis de Tàrrega, passant per la potència d'Agramunt en acollir espais tan emblemàtics com l'Espai Guinovart o la Fundació Lo Pardal, dedicada a l'obra de Guillem Viladot. Però aquestes qüestions ja s'aparten de l'àmbit pròpiament patrimonial i mereixerien molt més espai i un altre tipus d'enfocament, que pels objectius i propòsit del nostre treball no podem abordar pas aquí.

Així doncs, i a manera de reflexió final, si considerem que el concepte integral de patrimoni té com a dimensió la globalitat del territori i els seus habitants, més enllà de constituir una font d'identitat, cohesió social i participació ciutadana, també s'ha d'entendre com un servei a la població que s'ha de gestionar. És per això que la consideració del patrimoni entès com a dipòsit de la història i de la memòria implica el poder polític i institucional i també la societat civil —aquesta, sobretot, com a receptora que pot identificar-s'hi i reconèixer-s'hi o bé, en determinades ocasions, rebutjar-ne o qüestionar-ne la càrrega simbòlica o, senzillament, ignorar-la. Així doncs, podem considerar que els processos de patrimonialització ens permeten la comprensió d'un sistema polític, econòmic, etc., en el qual s'inscriu la producció de sentit en un indret determinat, de manera que el patrimoni no pot romandre aïllat d'aquests altres factors.

²⁰ C. MINGUELL CARDENYES (2011), «Jaume Minguell Miret (1922-1991). Aportació a la pintura catalana del segle XX», *URTX. Revista Cultural de l'Urgell*, núm. 25, p. 92-99.

²¹ J. MINGUELL CARDENYES (2011), «Pintura al fresc: procediment i pensament. A propòsit dels frescos de Santa Maria de l'Alba», *URTX. Revista Cultural de l'Urgell*, núm. 25, p. 63-70.