



Universitat de Lleida

## **L'Art i la vida artística a les terres de Lleida, 1875-1936: lectura sistèmica d'una perifèria**

Esther Solé i Martí

<http://hdl.handle.net/10803/371736>

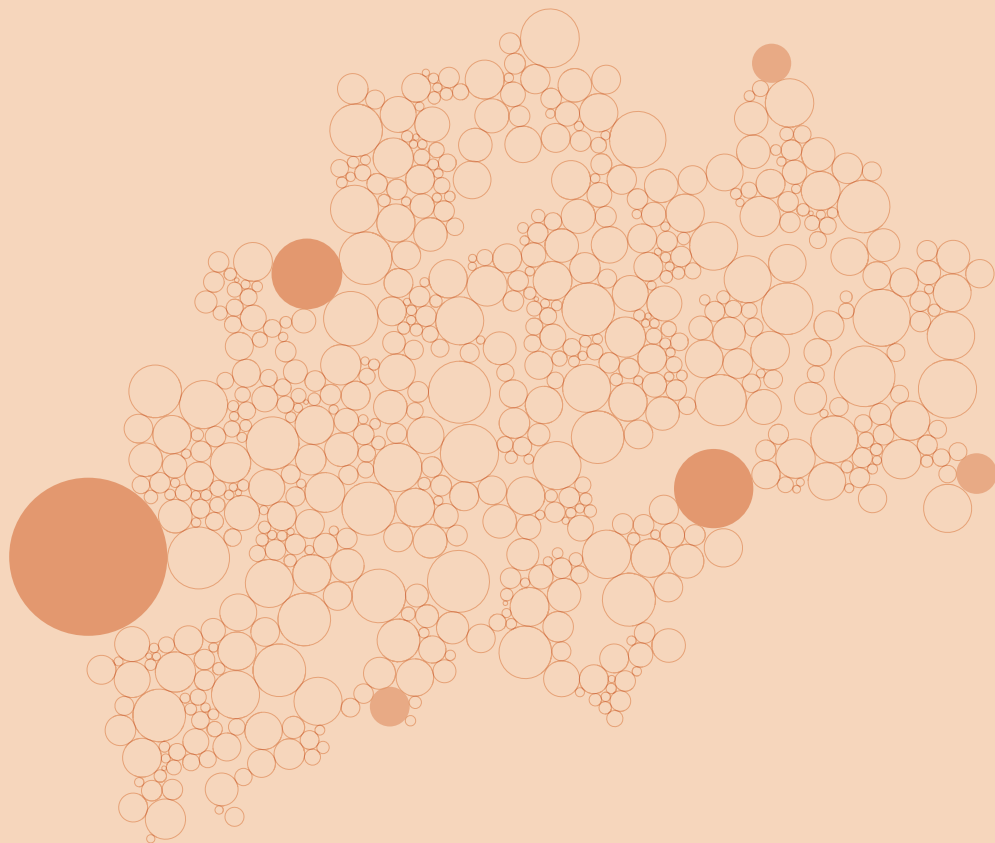


*L'Art i la vida artística a les terres de Lleida, 1875-1936: lectura sistèmica d'una perifèria* està subjecte a una llicència de [Reconeixement-CompartirIgual 3.0 No adaptada de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/)

(c) 2015, Esther Solé i Martí

# L'art i la vida artística a les terres de Lleida, 1875-1936

Lectura sistèmica d'una perifèria



**Esther Solé i Martí**

Programa de doctorat

*La construcció europea: societat, cultura, dret i educació*

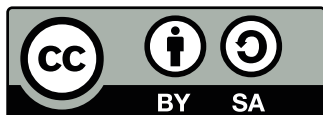
**Tesi doctoral**

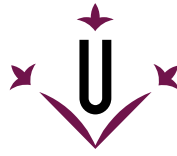
Dirigida pel Dr. Frederic Vilà Tornos

Tutoritzada per la Dra. M. José Vilalta Escobar



El text està subjecte a una llicència Reconeixement-CompartirIgual 4.0 de Creative Commons. Se'n permet la reproducció, la distribució, la comunicació pública i l'ús comercial sempre que se'n citin els titulars dels drets. Si aquest text es transforma per generar una nova obra derivada, haurà de distribuir-se amb una llicència igual a la que regula l'obra original. La llicència completa es pot consultar a: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>





Universitat de Lleida

# L'art i la vida artística a les terres de Lleida, 1875-1936

Lectura sistèmica d'una perifèria

**Esther Solé i Martí**

Programa de doctorat

*La construcció europea: societat, cultura, dret i educació*

**Tesi doctoral**

Dirigida pel Dr. Frederic Vilà Tornos

Tutoritzada per la Dra. M. José Vilalta Escobar

Octubre 2015



# Taula de continguts

<b>Agraïments</b>	<b>9</b>
<b>Resum</b>	<b>11</b>
<b>Resumen</b>	<b>12</b>
<b>Abstract</b>	<b>13</b>
<b>Relació d'abreviatures</b>	<b>14</b>
<b>Capítol 1. Introducció i context</b>	<b>15</b>
Presentació	15
Objectius i límits de la recerca	17
Estructura	19
Materials, fonts i metodologia	21
Marc geogràfic	24
Marc cronològic	24
Marc teòric: el fenomen centre-perifèria	26
El fenomen centre-perifèria des de la historiografia de l'art	26
El fenomen centre-perifèria des d'altres disciplines	31
El fenomen centre-perifèria a Lleida	35
Estat de la qüestió: antecedents i revisió bibliogràfica	37
Una historiografia de l'art a Lleida	37
La tasca erudita	38
Les institucions locals i el suport a la historiografia de l'art de Lleida	41
La tasca dels museus	49
El fruit de la recerca	57
Hipòtesi de treball	66
<b>Capítol 2. La condició perifèrica i els seus efectes en la vida artística</b>	<b>67</b>
El pla de Lleida, el sentiment perifèric i la realitat viscuda	67
El lleidatanisme	73
Un altre punt de vista: el pla de Lleida des de la teoria dels camps de poder i la teoria dels polisistemes	81
La teoria dels camps de poder	82
La teoria dels polisistemes	87
L'art al pla de Lleida al tombant del segle xx. Una visió en clau sistema-camp	90
Conclusions del capítol	98
<b>Capítol 3. Estat de l'art i la vida artística al pla de Lleida, 1875-1936</b>	<b>101</b>
<b>Primera part: la Noguera</b>	<b>101</b>
Estructures de foment i creació artística: escoles, acadèmies i agrupacions artístiques	102
Escenaris, esdeveniments i principals agents dinamitzadors de la vida artística a la Noguera, 1875-1936	107
Exposicions als aparadors de Balaguer: Francesc Borràs, La Argentina i la botiga de Joan	

Pons	110
El Centre Excursionista Balaguerí i el seu rol dinamitzador de la vida cultural local	114
Exposicions amb voluntat comercial	126
Ressò de la vida artística i cultural en la vida quotidiana. Les elits i la premsa	127
La Fals: primers usos de la premsa com a plataforma d'opinió cultural	129
Pla i Muntanya, Antoni Ollé i Pinell, <i>Argos</i> i <i>Finet</i>	131
Un "spin-off" de Pla i Muntanya: el Centre Excursionista Balaguerí	138
Mateixos agents, noves publicacions	140
Una lectura sistèmica de la vida artística a la Noguera	143
<b>Segona part: l'Urgell</b>	<b>147</b>
Espais de formació i educació artística	148
L'escola d'arts i oficis de Tàrrega	156
Un precedent setcentista: l'escola gratuïta de dibuix de la Societat Econòmica d'Amics del País de Tàrrega	157
L'escola d'arts i oficis de Tàrrega (1933-1936)	170
"Tàrrega està d'enhonorabona". Concessió de l'escola d'arts i oficis	172
Un edifici per l'escola	177
Professorat i polèmiques econòmiques	183
Eppur si muove. Esdeveniments destacats de l'escola d'arts i oficis	187
Agrupacions artístiques i culturals, escenaris i esdeveniments expositius	193
Palestra	194
L'exposició d'artistes targarins de 1933	205
Espais expositius a Tàrrega, 1875-1936: aparadors comercials, espais de sociabilitat i el museu targarí	211
Activitat artística i expositiva més enllà de Tàrrega: quatre focs d'encenalls	211
Activitat expositiva a Tàrrega: un viatge d'anada i tornada dels espais de sociabilitat als aparadors	214
El museu targarí	232
La premsa, comparsa de les elits locals i mera narradora de la vida artística a Tàrrega	236
Una lectura sistèmica de la vida artística a l'Urgell	244
<b>Tercera part: Lleida</b>	<b>250</b>
La formació artística a Lleida, 1875-1936	250
Antecedents: casos d'ensenyament de dibuix a Lleida a mitjan segle XIX	252
L'institut de segon ensenyament i la formalització de les classes de dibuix	254
Consolidació de l'ensenyament formal de dibuix durant el segle XX: l'institut general i tècnic	261
Notícies d'ensenyament de dibuix a altres espais d'educació formal	265
Ensenyament de dibuix en espais d'educació no reglada	268
Estructures de cohesió i espais de trobada d'artistes a Lleida	273
El Tranquil Taller	274
El Xop-Bot	279
Els Heptantropos	284
Cau d'Art, Uns Altres i Studi d'Art	289
El fenomen de la revista <i>Art</i>	300



Escenaris de la vida artística lleidatana	305
Aparadors comercials	306
El palau de la Paeria, un espai expositiu	315
Exposicions en espais de sociabilitat: el Círcol Mercantil i el Casino Independent	318
El Museu d'art de Lleida	331
Primers passos, inauguració i primers anys (1912-1924)	331
Canvi de nom i eclosió de l'activitat expositiva (1925-1930): el rol de l'Ateneu Lleidatà	348
D'un antic mercat a un antic hospital (1930-1936)	359
Premsa cultural lleidatana i una incipient crítica d'art	372
Una lectura sistèmica de la vida artística a Lleida	385
<b>Quarta part: altres focus d'interès</b>	<b>395</b>
Les Garrigues: espurnes de vida artística a les Borges Blanques; delegació local de Palestra a Juneda	395
La Segarra: indicis d'inquietud artística i delegació local de Palestra a Cervera	401
<b>Cinquena part: conclusions del capítol</b>	<b>410</b>
La Noguera	410
L'Urgell	412
Lleida	415
Altres focus d'interès: les Garrigues i la Segarra	420
<b>Capítol 4. Consideracions finals</b>	<b>423</b>
We're not dead, we're not dead! Revisió dels objectius i conclusions generals	423
Conclusions generals	425
Línies de treball futur	431
<b>Capítol 5. Annexos i bibliografia</b>	<b>433</b>
Taula d'annexos	433
Bibliografia	514



# Agraïments

*Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.*<sup>1</sup>

És de justícia que aquest volum l'encetin els agraïments. Massa sovint no els he verbalitzat quan calia ni amb la intensitat necessària, però això no significa que el sentiment no sigui pregon i sincer: sense el suport, l'ajuda, l'amistat i l'estima dels que apareixen a les següents línies, tot hauria estat molt més difícil, i segurament no hauria arribat on sóc ara.

La part positiva d'haver invertit tants anys en el doctorat és que he tingut ocasió de coincidir amb molta gent. Alguns contactes han estat tan fugissers que ni tan sols recordo noms ni cares, només la nebulosa del moment; d'altres han estat tan intensos que fins i tot han donat peu a nous projectes i fins i tot noves amistats. Vagi per davant el meu agraïment sincer a tots aquells amb els que he creuat camins i comentaris mentre he estat treballant en la recerca que aquí es presenta.

He de manifestar el meu agraïment al Dr. Frederic Vilà per haver-se avingut a acompanyar-me i a guiar-me al llarg d'aquesta recerca. La seva visió de conjunt sempre m'ha resultat fascinant, així com la facilitat amb la que connecta punts que jo amb prou feines distingeixo. Gràcies pels consells, les oportunitats donades i sobretot per la paciència per deixar-me fer lliurement durant tots aquests anys.

He d'agrair al GRACMON de la Universitat de Barcelona el fet d'haver-me acollit com un membre més i confiar gairebé cegament en aquest projecte. Haver tingut l'ocasió d'introduir-me al món de la recerca de primera línia de la seva mà ha estat una experiència i un aprenentatge impagable. També vull donar les gràcies al departament d'història de l'art i història social de la Universitat de Lleida pel seu suport i interès en que aquest projecte arribés a bon port. Na Maria José Vilalta mereix una menció especial, per accedir a tutoritzar aquesta tesi i per l'acompanyament tan proper i entranyable que m'ha ofert a l'esprint final; també la mereix en Màrius Bernadó, per les primeres oportunitats, per la confiança i per la complicitat amb la que sempre m'ha tractat. Finalment, vull agrair el suport d'Iván Rega en l'elaboració de la part teòrica d'aquesta tesi, per haver-me introduït en la teoria dels camps de poder i els polisistemes i per haver-me ajudat a donar a aquest text el gir que feia tant temps que buscava.

---

<sup>1</sup> Samuel Beckett, *Worstward Ho* (Londres: John Calder, 1983), p. 7

Encara a l'àmbit universitari, vull expressar el meu reconeixement a la professionalitat i al tracte proper que he rebut per part del personal del servei de biblioteques de la UdL. Aquesta constatació l'he viscut repetidament a les altres biblioteques, museus i als molts arxius que he visitat al llarg d'aquests anys, uns indrets on he acabat passant moltes més hores de les que mai hagués imaginat. En aquesta línia, també vull fer menció als cops de mà del Santi, guardià del cementiri dels llibres poc usats, un gran invent especialment freqüentat per aquells que vivim lluny de les grans biblioteques i centres de documentació.

Qui també mereix el meu sentit agraïment és el personal del Museu d'Art Jaume Morera, un altre dels indrets on he passat més hores de la meva recerca. La bona disposició dels tècnics i el director per atendre les meves peticions i consultes és admirable, de tal manera que sóc on sóc en bona part gràcies al que he tingut ocasió d'aprendre al seu costat. Fou a través del Museu que vaig poder contactar amb molts dels particulars amb els que he conversat durant l'elaboració d'aquesta tesi (familiars de Joaquim Xaudaró i Magí Serés; descendents d'Àngel Oliveras, Miquel Roig Nadal i Pepita Sagañoles; Juan Manuel Nadal Gaya, Ernest Ibàñez i Víctor Pérez Pallarés): tot el que em van facilitar no ha caigut en sac foradat, malgrat el temps passat d'ençà de la nostra trobada. Gràcies per obrir les portes a una total desconeguda que pretenia investigar sobre allò que els era més preuat.

Entrant en un pla més personal, també vull agrair el suport de tots aquells que han fet que la tòpica solitud del doctorand no fos tant coent, ja fos treient-me a escampar la boira de tant en tant —Anna; Montse, Núria G., Núria V., Paco, Roser; Andrea, Cristina, Gemma, Iván, M. Antonia, Marc, Marta— o bé fent més lleugeres les hores davant la pantalla —Àlex, percy, Beast, sheep i tota la collada d'amics, coneguts i saludats amb els que he intercanviat missatges de 140 caràcters—. És aquí on també vull fer menció i donar les gràcies als companys que m'han rellevat en diversos projectes que he hagut de deixar en un segon pla —Amical, Quelcom es cou, Mascançà—, sobretot quan estava a la recta final dels treballs de redacció. És un honor poder comptar amb gent tant compromesa, que dedica part del seu temps a fer grans projectes sense esperar altra recompensa que el goig de fer del món un lloc un xic millor.

Finalment, l'agraïment més sentit és per qui es té més a la vora. Per l'Òscar, per la comprensió i l'estima, i molt especialment pel meu pare i la meva mare, per haver gastat la seva sort en mi i confiar sempre i sense reserves en tot el que he fet.

Mollerussa, 5 d'octubre de 2015

# Resum

Aquesta tesi presenta una panoràmica en clau artística del pla de Lleida entre 1875 i 1936. Hem constatat que durant aquesta època prenen forma i es consoliden uns mecanismes, unes estructures i unes dinàmiques imprescindibles per a la supervivència del fet artístic a Ponent, de tal manera que la concepció tòpica d'aquest territori com una estepa pel que feia a l'àmbit cultural i artístic queda en entredit.

Sense oblidar que el nostre objecte d'estudi ocupa una posició perifèrica dins del marc general de l'art català d'època contemporània, presentem una lectura renovada gràcies a la incorporació de propostes metodològiques pròpies de disciplines amb poca o cap relació directa amb la història de l'art com són la teoria dels camps de poder (pròpia de la sociologia) i la teoria dels polisistemes (habitual en estudis de traducció). Des d'aquest punt de vista hem superat un escenari tradicionalment definit en base a oposicions binàries, sublimades en la relació Lleida-Barcelona i en la dialèctica centre-perifèria, i hem traçat un panorama sensiblement més ric en matisos, que aporta una major dimensió al coneixement disponible i encaixa com una peça més en el gran polisistema que és l'art català d'època contemporània.

Així doncs, la recerca que presentem s'ha fonamentat en la identificació, documentació i anàlisi de cadascun dels sistemes que componen el polisistema artístic lleidatà: el formatiu en matèria artística, el vinculat al foment de la creació i la pràctica en aquest àmbit i l'expositiu o propagador d'aquestes creacions entre la població. Cadascun d'aquests sistemes és sostingut per l'activitat i les relacions protagonitzades per tot un seguit d'agents que cada cop presenten un perfil més clarament encaixat en l'àmbit artístic i que despleguen tota mena d'estratègies de presa de posicions per fer-se amb el domini d'un camp i un capital específic cada cop més refinats i diferenciats del camp general de poder. L'anàlisi de tots aquests elements ens ha permès observar com al llarg d'aquesta època l'entramat artístic — el sistema-camp— de Ponent experimenta un procés de definició i autonomització i també efectua una transició d'un model necessitat de la participació de factors externs per assegurar el seu funcionament a un model dotat de les infraestructures i les dinàmiques necessàries per propiciar que el fet artístic s'esdevingui íntegrament i amb relativa autosuficiència dins del marc territorial que ens ocupa. Al nostre entendre, aquest procés resulta essencial no només per explicar i comprendre la realitat artística d'una zona i una cronologia tradicionalment deixades de banda per la manca de fonts, sinó també per establir les bases i resseguir les connexions entre el nostre objecte d'estudi i la realitat artística lleidatana que s'esdevé un cop finalitzada la Guerra Civil.

# Resumen

La presente tesis ofrece una panorámica en clave artística de la zona conocida como “Ponent” o “pla de Lleida” (llano en el sur de la provincia de Lleida, aproximadamente formado por las comarcas de la Noguera, Segrià, Urgell y Pla d’Urgell) entre 1875 y 1936. Hemos constatado que durante esta época se forman y se consolidan unos mecanismos, unas estructuras y unas dinámicas imprescindibles para la supervivencia del hecho artístico de Ponent, de tal modo que la concepción tópica sobre este territorio como una estepa en lo referente al ámbito artístico y cultural queda en entredicho.

Sin olvidar que nuestro objeto de estudio ocupa una posición periférica dentro del marco general del arte catalán de época contemporánea, presentamos una lectura renovada gracias a la incorporación de propuestas metodológicas propias de disciplinas con poca o ninguna relación directa con la historia del arte, como son la teoría de los campos de poder (propia de la sociología) y la teoría de los polisistemas (habitual en estudios de traducción). Desde este punto de vista hemos superado un escenario tradicionalmente definido en base a oposiciones binarias sublimadas en la relación Lleida-Barcelona y en la dialéctica centro-periferia, y hemos trazado un panorama sensiblemente más rico en matices, que aporta una mayor dimensión al conocimiento disponible y encaja como una pieza más en el gran polisistema que es el arte catalán de época contemporánea.

Así pues, la investigación que presentamos se ha fundamentado en la identificación, documentación y análisis de cada uno de los sistemas que componen el polisistema artístico de Lleida: el formativo en materia artística, el vinculado al fomento de la creación y la práctica en este ámbito y el expositivo o propagador de estas creaciones entre la población. Cada uno de estos sistemas se sustenta en la actividad y las relaciones protagonizadas por una serie de agentes cuyo perfil tiende a encajar cada vez más claramente en el ámbito artístico y que despliegan todo tipo de estrategias de toma de posiciones para hacerse con el dominio de un campo y un capital específico progresivamente más refinados y diferenciados del campo general de poder. El análisis conjunto de estos elementos nos ha permitido observar como a lo largo de esta época el entramado artístico —el sistema-campo— de Ponent experimenta un proceso de definición y autonomización y también efectúa una transición de un modelo necesitado de la participación de factores externos para asegurar su funcionamiento a un modelo dotado de las infraestructuras y las dinámicas necesarias para propiciar que el hecho artístico tenga lugar íntegramente y con relativa autosuficiencia dentro del marco territorial que nos ocupa. Consideramos que este proceso resulta esencial no sólo para explicar y comprender la realidad artística de una zona y una cronología tradicionalmente desdeñadas por la falta de fuentes, sino también para establecer las bases y enlazar las conexiones entre nuestro objeto de estudio y la realidad artística acaecida en Lleida después de la Guerra Civil.

# Abstract

This thesis presents a panoramic view of the artistic phenomena occurred in the area known as “pla de Lleida” or “Ponent” (the plain territory located in the southern part of Lleida’s province in West Catalonia, currently roughly comprised by Noguera, Segrià, Pla d’Urgell, and Urgell regions) between 1875 and 1936. During this period, the mechanisms, structures, and dynamics essential to ensure Ponent’s artistic life are developed and consolidated, setting grounds for discussion about the traditional cliché about Lleida being an artistic and cultural desert.

Regarding Catalan contemporary art as a whole, our subject matter is certainly in a peripheric position. However, this stance is observed from a renewed point of view by the means of a combination of field and polysystem theory. This is a rare approach in art history, but it has allowed us to overcome a scenario based upon binary oppositions —condensed in centre-periphery relationships and the dialectics between Lleida and Barcelona— and thus to draw a richer panorama, which provides a new dimension to available knowledge and fits in as another part in the great polysystem of contemporary Catalan art.

Our research has been based on identifying, documenting, and analysing each of the systems that form Lleida’s artistic polysystem: those related to art education, to the encouragement of artistic practice, and to the public exhibition and spreading of artistic productions. Each of these systems is sustained by the activity and relationships led by various agents that unfold disparate positioning strategies aimed at controlling a specific capital at stake and therefore a field which becomes increasingly refined and different from the general field of power. The joint analysis of these elements reveals that between 1875 and 1936, Ponent’s artistic field-system becomes more definite and autonomised and transitions from a model in need of external factors to ensure its survival to a model provided with enough infrastructures and momentum to foster relatively self-sufficient artistic phenomena within this geographical area. We consider that this process is essential not only to explain and grasp the artistic life of an area and a chronological frame usually disdained due to the lack of fonts, but also to establish the much needed grounds and connections between our subject matter and Lleida’s artistic life right after the Spanish Civil War.

# Relació d'abreviatures

ACUR: Arxiu Comarcal de l'Urgell

ACN: Arxiu Comarcal de La Noguera

ADPL: Arxiu de la Diputació de Lleida

AML: Arxiu municipal de Lleida

AMP: Arxiu municipal de Ponts

ANC: Arxiu Nacional de Catalunya

ARCA: Arxiu de Revistes Catalanes Antiques, Biblioteca de Catalunya

BC: Biblioteca de Catalunya

BY: Reconeixement

©: Tots els drets reservats

FDJ: Fons Documental de Juneda

MAMLL: Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

NC: No comercial

PD: Domini públic

SA: Compartir igual

SAIEI-LA: Institut d'Estudis Ilerdencs, Llegat Areny

SAIEI-LT: Institut d'Estudis Ilerdencs, Llegat Tarragó

**Atenció:** totes les cites i transcripcions de premsa i documents d'arxiu són estrictament literals, de tal manera que serà habitual que hom trobi expressions en català prefabricà o usos singulars dels signes de puntuació. Per tal de fer més llegidor el text, hem optat per ometre la incorporació de qualsevol incís aclaridor.

[...] de la mateixa manera que Déu nostre Senyor és infinitament just però també infinitament misericordiós, un autor ha de ser infinitament escrupulós però també infinitament elegant amb les paraules d'un col·lega. [...] Prodigar els *sic* innecessàriament no és una exhibició de rigor sinó un indicatiu d'estretor mental i manca de flexibilitat.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Josep M. Pujol i Joan Solà, *Ortotipografia. Manual de l'autor, l'autoeditor i el dissenyador gràfic* (Barcelona: Columna, 2000), p.111



# Capítol 1. Introducció i context

*I incerta o no, és l'única glòria.*<sup>3</sup>

## Presentació

Vaig sentir un cert malestar quan, atenent la defensa d'una tesi doctoral, un membre del tribunal va prendre la paraula i va mencionar el valor que tenen les tesis sobre temes poderosos, que aporten grans dosis de clarividència al seu marc historiogràfic i que suposen veritables fites dins el panorama de la disciplina. Inevitablement, els meus pensaments es van veure arrossegats per l'espiral generada amb aquesta reflexió.

La meua recerca no és més que un treball desenvolupat amb la intenció d'aportar un bri de nou coneixement en un camp tan vast com la història de l'art. Quina serà la seva vàlua? Realment és un projecte transcendent, mereixedor de la dedicació d'esforços i recursos en bona part sorgits de fons públics? Els grans noms o esdeveniments de la història de l'art —i per extensió, l'aval que suposen en referència a justificar la pertinença de la recerca—, aquells que conformen en bona part l'imaginari col·lectiu, són pràcticament absents al text que acompanya aquesta introducció, el tema triat és aparentment secundari, i secundàries poden acabar essent, per tant, les conclusions i les aportacions que se'n destil·lin...

Hi ha una quantitat considerable de publicacions amb consells i recomanacions sobre com realitzar un treball científic, o sobre com obtenir un doctorat. Una de les primeres que ens veiem obligats a mencionar és un llibre de Juan Antonio Ramírez que ha esdevingut una publicació ben coneguda per a una generació d'historiadors de l'art.<sup>4</sup> Seguint l'estela de Ramírez hi ha la interessant reflexió sobre la historiografia espanyola de l'art que signa Gonzalo M. Borrás,<sup>5</sup> i seria inexcusable obviar, en el marc d'aquesta tipologia de textos, el clàssic d'Umberto Eco que, tot i resultar antiquat pel que fa a alguns aspectes metodològics, continua essent,

---

<sup>3</sup> Joan Sales, *Incerta glòria* (Barcelona: Club Editor, 2007), p. 75

<sup>4</sup> Juan Antonio Ramírez, *Cómo escribir sobre arte y arquitectura: libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996)

<sup>5</sup> Gonzalo M. Borrás Gualis, *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001)

encara avui, una referència cabdal per a tot aquell que s'inicia en la recerca.<sup>6</sup> Ara bé, el que m'agradaria destacar aquí per continuar enllaçant els meus pensaments és la *Illustrated Guide to a PhD*,<sup>7</sup> apareguda l'agost de 2010 de la mà de Matt Might, professor a la Universitat de Utah.

El *keep pushing* que destaca entre el grafisme elegant de la guia de Might és clar i revelador alhora. La qüestió és arribar als confins del coneixement i endinsar-s'hi amb constància fins que el límit cedeix. Sense perdre la perspectiva, allò aconseguit serà modest, però tanmateix serà un èxit. Amb aquesta voluntat vaig emprendre aquesta recerca, centrada a aportar noves dades sobre la vida artística al pla de Lleida entre 1875 i 1936.

L'acotació del tema no és gens casual, sinó que en bona mesura ve propiciada per la constatació de la poca profunditat de la historiografia de l'art de Ponent. La major part del coneixement que es disposa sobre l'art de la zona del pla de Lleida del tombant del segle xx és bastida per les monografies elaborades a partir del treball documental que comporta la preparació d'una exposició per part de les institucions pertinents; mentre que aquelles aportacions que es podrien considerar excepcionals en tant que fruit d'investigacions complexes les constitueixen exemples més aviat puntuals i relativament caducs des d'una perspectiva actual. La tendència ha experimentat una certa millora en els darrers anys, gràcies a les darreres generacions d'historiadors de l'art que han anat vestint el panorama existent amb les seves aportacions, les quals comentarem a la revisió bibliogràfica.

Tanmateix, la normalització d'aquesta situació encara està lluny: la manca de treballs de síntesi —ja habituals en altres disciplines centrades en el mateix marc geogràfic i cronològic— sobre l'art i els artistes de Ponent a cavall dels segles xix i xx es podria qualificar de clamorosa. Manquen anàlisis transversals, profunds i extensos alhora, que permetin una millor comprensió d'aquest sector de la realitat gràcies a l'aportació de nous punts de vista i, sobretot, que desbordin el límit d'allò local gràcies a la seva voluntat de transcendència. La nostra intenció és col·laborar a satisfer aquesta mancança a través de l'aportació de nous coneixements sobre l'art i el seu impacte en un territori i una població tradicionalment poc tinguts en compte a l'hora de realitzar un retrat general de la situació. No neguem la vàlua de la recerca realitzada en els darrers anys ni menystenim la competència de tots aquells que ens han precedit ans al contrari, car sempre han estat referents a tenir en compte, però no es podia deixar passar l'oportunitat de proporcionar a la comunitat un treball d'aquesta magnitud i ambició.

---

6 Umberto Eco, *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio* (Buenos Aires: Gedisa, 1982)

7 Matt Might, *The Illustrated Guide to a PhD*, publicada a <http://matt.might.net/articles/phd-school-in-pictures/>

El tema d'aquesta tesi es va definir a partir del treball realitzat per a obtenir la suficiència investigadora l'any 2008.<sup>8</sup> A aquesta incursió formal en el territori de la història de l'art a Lleida al tombant del segle xx, motivada inicialment pel simple interès en aprofundir en el coneixement d'unes incipients estructures de promoció i protecció artística a les terres de Lleida en aquella època, s'hi va afegir un interès creixent per conèixer els efectes de la condició perifèrica de Ponent tant sobre les mentalitats i el consum cultural en general com sobre la vida artística en particular. Aquestes inquietuds foren sotmeses a un procés de refinament per tal d'acotar l'univers de la recerca i encaixar el projecte en un marc manejable, car malgrat estar guiats per la voluntat d'ésser el més exhaustius possible també érem conscients de la necessitat de delimitar l'abast del projecte. Les decisions preses al respecte i els criteris emprats es detallen als apartats següents, i val a dir que foren definits amb l'esperança i el convenciment que més d'hora que tard la feina feta es veurà superada per l'afiorament de noves dades i noves aportacions, les quals permetran disposar d'un coneixement més complet de l'àrea que ha centrat el nostre interès investigador durant els últims anys.

Arribats a aquest punt, cal mencionar que tot això ha estat possible gràcies a que entre 2007 i 2010 vam gaudir d'un ajut de formació predoctoral de la Generalitat de Catalunya que ens va permetre incorporar-nos al Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporanis de la Universitat de Barcelona (GRACMON) i dedicar-nos en exclusiva tant a atendre els cursos de doctorat com a realitzar el gruix de la recerca de la qual n'ha sorgit aquesta tesi.<sup>9</sup> Som conscients del privilegi i de les condicions favorables que suposa disposar d'aquest ajut, i aquesta circumstància suma a favor de la realització d'un projecte d'aquestes característiques, difícilment viable si no pren la forma d'una tesi doctoral.

## OBJECTIUS I LÍMITS DE LA RECERCA

L'objectiu principal que es pretén aconseguir mitjançant aquesta recerca és el de proporcionar una panoràmica en clau artística —coherent i ben travada, sense caure en constel·lacions de noms i dades disperses— d'un indret de condició tan marcadament perifèrica com era el pla de Lleida entre 1875 i 1936.

Com és de suposar, d'aquesta proposició inicial i d'elevades aspiracions malgrat la seva aparent concreció, se'n destil·la un petit rosari d'objectius específics:

---

8 Esther Solé i Martí, *Estat de l'art i la vida artística a Lleida, 1875-1936. La Diputació de Lleida com a promotora i protectora de les arts: els pensionats artístics i la comissió de monuments històrics i artístics* (Treball de suficiència investigadora, Universitat de Lleida, Lleida, 2008, inèdit)

9 Beca FI en el marc del projecte *El sistema diseño Barcelona: visualización y genealogía histórica*. Projecte HUM2006-05252.

Analitzar la realitat del marc geogràfic assenyalat com a objecte d'estudi des de l'òptica del debat centre-perifèria, i definir la seva condició en base a aquest punt de vista.

Concretar les actituds derivades —o associades— a la condició pròpia del marc geogràfic estudiat i la seva relació o impacte tant sobre la població en general com sobre la dinàmica artística en particular.

Identificar i analitzar les estructures i mecanismes que propicien la transmissió de coneixement i la creació artística dins la cojuntura presentada.

Identificar i analitzar els escenaris i agents de difusió de la producció mencionada al punt anterior.

Establir i analitzar l'impacte social i cultural del fenomen artístic en el territori i marc cronològic establerts, especialment a partir del ressò efectuat per la premsa.

Integrar el conjunt d'aquest anàlisi dins l'àmbit de la història de l'art català del tombant del segle xx.

Formalitzar les dades obtingudes durant les tasques de recerca de tal manera que puguin deixar-se a l'abast tant de la comunitat científica com de la població en general.

Aquest conjunt d'objectius ha estat traçat amb la intenció de mantenir-se fidel a un dels puntals que caracteritzen la nostra manera de treballar: la voluntat de generar un coneixement accessible, fàcilment transmissible i intel·ligible. El que es pretén és fer tot el possible per a que el coneixement aquí aplegat no caigui en l'oblit i que, d'acord amb els mecanismes i les tendències propis de la recerca actual, aquest treball sigui quelcom viu, obert a discussions, modificacions, ampliacions, correccions i aportacions de nou coneixement de la mà de tercers. Creiem fermament que aquest és el camí a seguir. No seria assenyat pretendre que aquest sigui un text incomprès, incomprensible i inaccessible.

En coherència amb la nostra voluntat de claredat, aquest és un bon moment per concretar l'abast de la recerca que presentem, especialment per definir quines disciplines artístiques hem tingut en consideració i quines hem optat per desestimar a l'hora de dur a terme la nostra tasca. Per una banda, cal aclarir que hem centrat la recerca en l'àmbit de les arts plàstiques —pintura, escultura, dibuix i obra gràfica, essencialment—, produïdes al marc geogràfic que ens ocupa tant per artistes locals com forasters. Vam acabar deixant l'arquitectura i l'urbanisme de banda per tal de mantenir un nucli de treball tan compacte com fos possible, una situació que també ens va conduir a deixar fora del focus de la nostra recerca tot allò relacionat amb el patrimoni i les iniciatives de coneixement, difusió i protecció dels béns patrimonials locals, un fenomen que pren una especial revolada precisament durant l'època en la qual hem centrat la nostra tasca investigadora. No descartem, però, aprofundir

en aquests aspectes en un futur, per tal de continuar avançant vers la definició d'un panorama artístic i cultural el més complet possible.

## ESTRUCTURA

El gruix de la tesi s'ha organitzat en quatre parts, acompanyades dels annexos i la bibliografia corresponents. El primer capítol, pas previ al discurs de major densitat que ocuparà els posteriors, presenta un caràcter eminentment introductor i descriptiu, on la concatenació de diversos apartats ajudarà a traçar les coordenades necessàries per a comprovar la pertinença de l'objecte d'estudi i per a acotar-lo a partir de tres vessants clàssiques: cronològica, geogràfica i teòrica. En bona mesura, aquest capítol és una aproximació a l'escenari on es desenvoluparà la resta del nostre discurs, i és per aquest motiu que també hi té cabuda l'apartat dedicat a la descripció i justificació de la metodologia emprada. L'aposta per una metodologia concreta pot conduir a l'adopció de punts de vista que no són purament casuals, i la perspectiva resultant pot distar molt de l'esperada, de tal manera que tant les dades obtingudes com l'anàlisi realitzat experimentin una desviació o una deformitat perillosa. Així doncs, com que considerem que la metodologia adoptada per al nostre treball resulta una novetat en certs aspectes, és necessari dedicar cert espai a descriure-la i a justificar tant la seva utilitat com la decisió d'aplicar-la sobre l'objecte d'estudi que ens ocupa. La nostra aposta metodològica inicialment comportava l'observació de l'objecte d'estudi a través del prisma definit per la dicotomia centre-perifèria, una aproximació que aviat fou substituïda pel punt de vista proposat des de la teoria dels camps de poder i la teoria dels polisistemes. Per tant, en primera instància serà necessari acotar i descriure aquestes aproximacions —ja habituals en altres disciplines— i encaixar-les en el marc de la història de l'art, punt precís sobre el que orbita la originalitat d'aquest enfocament i bloc de sortida per a considerar-lo com una metodologia aplicable, correcta, útil i funcional per a la recerca que hem desenvolupat.

El segon capítol és el que presenta major càrrega teòrica dins el conjunt de la tesi doctoral. En primera instància, aquí serà on hom trobarà l'aplicació pràctica de la metodologia descrita al capítol anterior, tot desenvolupant els conceptes de centre i perifèria des d'una perspectiva geogràfica i històrica a la vegada. Així es realitzaran els primers passos vers un anàlisi del territori habitualment assenyalat com el "pla de Lleida" al llarg del període emmarcat per la restauració de la monarquia borbònica a Espanya i per l'esclat de la Guerra Civil, amb la clara intenció d'allunyar-se de les propostes habituals per tal de donar major visibilitat a resultats o evidències que resten desapercebuts amb l'aplicació de metodologies de caràcter més habitual. A més, l'adopció d'aquest punt de vista permetrà dedicar especial atenció a un factor d'especial importància per comprendre en la seva totalitat la cojuntura en la qual es desenvolupa el fenomen artístic lleidatà del tombant del segle xx: els posicionaments i actituds de la població en general, però molt especialment aquells

manifestats per les elits culturals i que estan directament vinculats a l'observació del territori des d'un punt de vista marcat per la frustració i que habitualment apareixen a les publicacions periòdiques, amb la conseqüent i inevitable incidència sobre l'actitud de la població en general. No obstant això, aquesta proposta metodològica no s'acabava d'ajustar a les necessitats que ens plantejava l'aprehensió del nostre objecte d'estudi, de tal manera que es va considerar la possibilitat de recórrer a plantejaments alternatius, com els procedents de la teoria dels camps de poder i la teoria dels polisitemes. La part final d'aquest segon apartat recull un repàs a ambdues aproximacions i una valoració de les possibilitats que comportaria emprar marcs teòrics i metodologies pròpies d'altres disciplines al nostre objecte d'estudi, considerant que malgrat no ésser punts de vista concebuts des de i per a la història de l'art ens resultaven altament útils per a la nostra recerca.

El tercer capítol és el més extens de tot el discurs i el que presenta un major nivell de densitat a nivell de dades tractades i presentades. És aquí on es traça la panoràmica de l'estat de l'art i la vida artística a les terres del pla de Lleida entre 1875 i 1936, i s'analitzarà i es reflexionarà sobre el seu desenvolupament, procurant seguir una estructura similar en cadascun dels apartats en el qual s'organitza. Així doncs, considerant que els inconvenients que comporta deslliurar-se de l'actual divisió comarcal del territori català superen clarament els avantatges —no només a nivell abstracte sinó també a tall d'organització arran de l'existència d'estructures de caire comarcal que tenen un àmbit d'actuació clarament delimitat, com poden ser els arxius—, s'ha optat per ordenar aquest capítol en diversos apartats tot basant-nos les actuals comarques catalanes incloses dins del marc geogràfic estudiat. Val a dir que el paper de l'actual divisió comarcal catalana és merament orientatiu, i que es pren com un element de suport per no perdre el nord ni durant les tasques de recerca ni durant l'elaboració del discurs, el qual s'acabarà observant que no manté cap vinculació directa amb l'actual mapa comarcal català. D'altra banda, l'opció de bastir aquest capítol prenent com a espina dorsal la línia cronològica i desplaçant-se pel territori segons les informacions a proporcionar es va declinar ràpidament en observar l'heterogeneïtat de les dades amb les que es treballava i per les diferències que s'observaven en un territori aparentment petit pel que feia a concentració de la informació.

D'aquesta manera, el discurs s'inicia tot fixant la mirada al territori més septentrional que ens ocupa, amb la ciutat de Balaguer com a protagonista destacada i amb el sud de la Noguera com a escenari principal. A partir d'aquí es progressarà cap a l'est, dedicant l'atenció a la comarca de l'Urgell i molt especialment a la ciutat de Tàrrrega per després avançar cap a l'oest fins arribar al Segrià, encapçalat per Lleida. Com que evidentment els límits geogràfics de la recerca no poden traçar-se de manera lògica i amb precisió quirúrgica alhora, la llum del nostre focus també abarcarà momentàniament territoris adjacents amb elements importants pel conjunt de la nostra recerca, com poden ser part de La Segarra —Cervera, essencialment— o l'àrea de Les Garrigues.

Cadascun d'aquests apartats presenta una estructura temàtica que s'ha procurat mantenir el més homogènia possible per tal de facilitar la comprensió i comparació de les dades presentades, les quals són facilitades de manera cronològica. Malgrat tot, aquest és un dels punts crítics del capítol, ja que l'elevada variabilitat de les fonts treballades comporta que les irregularitats entre apartats esdevinguin ben notòries en alguns punts. La primera parada que s'efectua a cada apartat consisteix en tractar les estructures —existents, naixents, en ment de les elits locals— que propicien el desenvolupament d'una certa vida artística a l'indret que ens ocupa. En altres paraules, per una banda s'observa i s'analitza la presència i treball desenvolupat per escoles, acadèmies o altres centres d'aprenentatge en matèria de tècniques artístiques des d'un punt de vista més formal; mentre que per l'altra se centra l'atenció en els corpuscles d'artistes apareguts en aquesta època, tot resseguint la seva activitat, evolució i efectes dins la dinàmica artística local.

Seguidament, es passa a la següent baula de la cadena, la dedicada a tractar els escenaris i mecanismes de difusió de la producció artística propiciada i desenvolupada per les estructures anteriorment descrites. Aquí el protagonisme és pels diferents espais expositius localitzats a cada zona, la seva història i la seva activitat; i també s'estudien les diverses institucions de caràcter cultural existents i l'activitat promotora o expositiva que poguessin presentar. Un cop traçat aquest panorama, la visió es complementa amb aportacions concretes sobre personatges destacats dins la vida local pel seu activisme artístic o cultural a tall individual; i seguidament es repassen els diversos esdeveniments de caràcter artístic —exposicions, concursos, polèmiques— que tenen lloc al llarg i ample del territori estudiat. Arribats a aquest punt, el retrat es completa amb l'anàlisi del ressò i dels efectes que a nivell de vida quotidiana han tingut els temes tractats al llarg de cadascun dels apartats, per tal de no perdre l'escala amb la que estem treballant i poder extreure així conclusions ben encaixades en la cojuntura que ens ocupa.

A partir d'aquí s'encarrila la recta final del nostre discurs amb el capítol dedicat a les consideracions finals respecte a la recerca duta a terme i a la valoració de possibles vies de treball futur. Finalment, haurà arribat el torn dels annexos documentals i el recull de la bibliografia i les fonts consultades durant l'elaboració d'aquesta recerca.

## MATERIALS, FONTS I METODOLOGIA

La pròpia intuïció i el panorama que dibuixava l'estat de la recerca sobre l'art lleidatà de principis del segle xx no jugaven al nostre favor, ja que el conjunt de materials del que ens hauríem de servir per a desenvolupar el nostre projecte es caracteritzava principalment per la seva heterogeneïtat tant a nivell de forma com de continguts. A aquesta diversitat, després de les corresponents recerques inicials, ràpidament s'hi van afegir l'evidència de l'escassetat quantitativa i la irregularitat qualitativa que presentava el conjunt de les fonts i materials disponibles. Així doncs, l'horitzó que

s'albirava a priori no semblava un indret còmode on desenvolupar la recerca, i en bona part és precisament per aquest motiu que el període estudiat l'hem qualificat sovint de "forat negre" dins la historiografia de l'art lleidatà: salvant les investigacions sobre les grans figures existents a nivell local, ben poc es coneix quan hom intenta anar més enllà de l'habitual o aprofundir en el coneixement ja consolidat. I és que la primera estació on tot investigador ha d'aturar-se, la referent a l'estat i disponibilitat de les fonts, no semblava ni acollidora ni salubre: construïda en certa mesura sobre referències a fonts i materials actualment inexistents o no localitzats, la majoria de les sèries documentals treballades es tallen en sec una rere l'altra per diversos motius —pèrdua de material documental a causa de la seva infravaloració per part dels propietaris, mala praxi en tasques de trasllat o conservació i, molt especialment, danys col·laterals de la Guerra Civil sobre el patrimoni—, fet que ha dificultat enormement la gestació d'un discurs coherent i ben treballat.

Malgrat tot, s'ha intentat extreure el màxim profit dels materials disponibles, i la metodologia emprada en la nostra recerca ha estat determinada en bona part per la seva naturalesa, situació i disponibilitat: pel que fa a fonts primàries, aquestes són virtualment inexistents o altament fragmentades, sobretot pel que fa a llegats personals d'artistes o d'institucions de caràcter cultural del nostre interès. Tot i això, s'ha tingut accés als fons de l'Arxiu de la Diputació de Lleida referents al Museu d'Art de Lleida, l'institut de segon ensenyament i l'escola d'arts i oficis; els relatius a Francesc Borràs i Antoni Ollé i Pinell de l'Arxiu Comarcal de la Noguera i els vinculats al pintor Francesc Marsà i a l'Escola d'Arts i Oficis de Tàrrega conservats a l'Arxiu Comarcal de l'Urgell. Pel que fa a l'Arxiu Municipal de Lleida, les consultes s'han centrat en la documentació referent a projectes d'iniciativa o participació municipal, com són el Museu d'Art de Lleida i l'organització de la festa major de 1912, entre d'altres, sovint recollits a les actes dels plens de l'ajuntament.

Tot que aquest panorama aparentment desolador podria convidar a orientar l'esforç vers un altre sector, cal considerar la importància de realitzar un estudi en profunditat d'aquell tema desdenyat tants cops per la combinació fatal que suposen el seu poc atractiu i la mala salut de les fonts: és necessari i pertinent proporcionar nou coneixement sobre aquesta petita parcel·la de la història de l'art català, per poc agraciada que resulti, per molt descoratjadora que sembli. D'aquesta manera, la ignorància al respecte es reduirà i el que popularment es considerava un parèntesi mut, mancat de dades, deixarà de ser-ho i el nostre propòsit es veurà satisfet.

Així doncs, l'evidència d'una disponibilitat molt limitada i fragmentària de fonts ens ha portat a decidir sustentar bona part del nostre treball en la informació obtinguda de la revisió rigorosa de les publicacions periòdiques aparegudes dins el marc geogràfic i cronològic que ens ocupa. A partir del catàleg de la premsa lleidatana de Romà Sol ens vam generar una primera impressió de la magnitud



del fons de premsa al qual fèiem front,<sup>10</sup> que es complementà amb les aportacions de Joan Torrent i Rafel Tasis, i amb la de Nativitat Moncasí.<sup>11</sup> La posterior revisió in situ dels fons de publicacions periòdiques de l'hemeroteca i llegats Areny i Tarragó de l'Institut d'Estudis Ilerdencs, de l'arxiu municipal de Lleida, dels arxius comarcals de la Noguera i l'Urgell i de la Biblioteca de Catalunya va posar sobre la taula un gruix de prop de 400 títols de revistes i d'altres publicacions periòdiques mereixedores d'ésser revisades tant per cronologia, temàtica o abast geogràfic. El criteri pel qual ens vam regir a l'hora de definir quines publicacions calia revisar pel potencial d'informació útil que podien allotjar va estar marcat per l'exhaustivitat: podem afirmar, sense gaire por a equivocar-nos, que hem revisat la major part de la premsa periòdica apareguda al pla de Lleida entre 1875 i 1936 que es conserva, tot cercant notícies, mencions o altres indicis en els textos que aportessin informació sobre la vida artística en general que es desenvolupà en aquest territori. Entre les publicacions consultades no s'hi inclouen els diaris d'informació quotidiana, sinó que aquests es van deixar de banda en un primer moment i només s'han abordat parcialment en el moment de contrastar les dades obtingudes de la revisió de les publicacions que presenten una menor freqüència d'aparició. Per tant, el que hem fet ha estat buidar tota mena de revistes susceptibles de contenir informació d'interès fos quina fos la seva temàtica principal, obviant tan sols aquelles que clarament presentaven continguts molt distants del nostre objecte d'estudi (publicacions sobre reivindicacions obreres, de caire purament religiós, agrícola, etc.) i que, després d'una primera consulta, semblava evident que el seu buidat no resultaria beneficiós per a la recerca.

És evident que, tot i ser un exercici necessari que ens ha portat a persistir fins al límit, la revisió de la premsa escrita del pla de Lleida no fou l'única tasca desenvolupada durant la recerca predoctoral, sinó que aquests treballs es van combinar amb una revisió bibliogràfica que també pretén ésser el més profunda possible i amb la consulta d'un bon gruix d'altres fonts secundàries. Aquestes inclouen, per una banda, la revisió exhaustiva de la recerca realitzada en el nostre àmbit d'interès fins al temps present i, per l'altra, el contacte amb familiars i descendents tant d'artistes locals (familiars de Magí Serés, Francesc Borràs, Niko, Pepita Sagañoles, Joaquim Xaudaró, etc.) com de personatges destacats de la vida cultural de Ponent (familiars d'Àngel Oliveras, Miquel Roig Nadal o altres); mentre que per l'altra s'ha procurat contactar, dialogar i contrastar opinions amb coneixedors indiscutibles de la matèria a tractar —per formació o bé per vivència directa— i investigadors que ens han precedit amb el seu treball, com poden ser Juan Manuel Nadal Gaya, el personal dels diferents museus i arxius consultats o artistes que visqueren tangencialment el període estudiat, com Ernest Ibáñez Neach o Víctor Pérez Pallarés.

<sup>10</sup> Romà Sol, *150 años de prensa leridana* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1964)

<sup>11</sup> Joan Torrent i Rafael Tasis, *Història de la premsa catalana* (Barcelona: Bruguera, 1966), Nativitat Moncasí i Salvia, *La Premsa a la ciutat de Balaguer: 1862-1936* (Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1987)

## Marc geogràfic

Hem considerat convenient dedicar unes línies a descriure amb la màxima precisió possible l'àmbit geogràfic en el qual hem centrat la nostra recerca. Per bé que pel mencionat a les pàgines anteriors ja es pot intuir quin és el territori que abarcarà la nostra recerca, cal detallar a què ens referim concretament quan parlem en un to generalista sobre Lleida, i aprofitem aquest instant per indicar que aquests termes, juntament amb els de “pla de Lleida” i “Ponent” —sempre que no s'expliciti el contrari— seran emprats amb caràcter metonímic.

Així doncs, l'àrea meridional de la província de Lleida a la que ens referim encaixa, en gran mesura, amb el concepte de “pla de Lleida” o “plana occidental catalana”, terme que també coincideix en part amb la definició tant de l'actual àmbit funcional de Ponent com de la futura vegueria de Lleida. Inicialment s'havia projectat abarcar la totalitat del territori que delimiten les actuals comarques del Segrià, la Noguera, el Pla d'Urgell i l'Urgell, estenent els treballs fins al sector occidental de la Segarra, el terç septentrional de les Garrigues i part del Baix Cinca i del Baix Aragó quan fos necessari. Certament, en el període cronològic que ens ocupa, les contrades a les quals fem referència no constituïen cap mena d'unitat territorial concreta, sinó que el país s'ordenava principalment a partir de l'estructura en províncies definida per la llei de divisió provincial de 1833. Tanmateix, hem pres aquests límits administratius com a simples referències i, segons el dictat de la densitat de la informació disponible, el treball s'ha polaritzat al voltant de tres punts, que coincideixen amb les ciutats de Lleida, Balaguer i Tàrraga sense resistir-nos, quan s'ha presentat l'ocasió, a eixamplar la recerca vers localitats que formen part de l'àrea d'influència d'aquests municipis o que, arran d'esdeveniments puntuals, guanyen una rellevància momentània en el panorama geogràfic que hem descrit.<sup>12</sup> Davant d'aquesta realitat i tenint en compte aspectes de comoditat organitzativa, ens hem orientat a partir de l'estructura comarcal actual, car bona part de les institucions a les quals hem hagut de recórrer per tal de desenvolupar la nostra recerca es troben ubicades dins d'un entramat de caire comarcal.

## Marc cronològic

Seguint la mateixa tònica que ens ha portat a explicitar el marc geogràfic de la nostra tesi, ha arribat el torn de presentar una breu definició i justificació del marc cronològic estudiat.

La nostra recerca abarca el període 1875-1936. Ambdues dates evocuen indubtablement dos esdeveniments cabdals de la història contemporània d'Espanya com són la restauració de la monarquia l'any 1875 i l'esclat de la Guerra

<sup>12</sup> Ens referim, per exemple, a Ponts, o a esdeveniments expositius concrets que van tenir lloc a Bellpuig o la Fuliola, entre d'altres.

Civil l'estiu de 1936, dos clars punts d'inflexió del transcurs històric espanyol, però també de Ponent. No és aquest el lloc on estendre's en detalls sobre el context històric, econòmic i polític de les terres de Lleida al tombant del segle xx,<sup>13</sup> una època marcada per un dinamisme important a la ciutat de Lleida, que ja havia pres embranzida en temps del mandat de l'alcalde Fuster. Al voltant del 1900, Lleida era la quarta ciutat de Catalunya pel que feia a número d'habitants (poc més de 20.000), xifra que va créixer ràpidament un cop es procedí a la urbanització de la ciutat més enllà dels límits assenyalats per les muralles, començades a enderrocar l'any 1868. Aquest procés consolidà Lleida com a nus de comunicacions i centre comercial destacat gràcies al pas de la línia de tren entre Barcelona i Saragossa i també gràcies a la progressiva millora de la qualitat dels regs del Canal d'Urgell, respectivament. A més, aquest creixement també es visibilitzà en una millora de la salubritat i la qualitat de vida dels ciutadans, que foren testimonis de l'arribada — entre d'altres— de l'aigua potable i l'enllumenat elèctric també en aquells anys. No obstant això, un caciquisme i un analfabetisme preocupants tenallaven el territori,<sup>14</sup> fet que no va impedir la proliferació de la premsa escrita així com d'espais i iniciatives de sociabilitat de tota mena que feren del tombant del segle xx una etapa marcada per un dinamisme prou remarcable.

Des del punt de vista estricte de la història de l'art, aquest també és un període que —en el cas lleidatà— pot delimitar-se amb una certa claredat a partir de criteris que ja vàrem apuntar en el treball de suficiència investigadora que precedeix aquesta recerca.<sup>15</sup> Al pla de Lleida, aquesta és una franja cronològica on es comença a detectar una incipient activitat artística a diversos nivells, que van des de la promoció directa del treball artístic per part d'institucions com la Diputació de Lleida —ja sigui a través dels pensionats a artistes o mitjançant els treballs per instal·lar un

13 Són nombroses les fonts que tracten diverses etapes històriques dels segles xix i xx, sobretot —tot i que no exclusivament— a la ciutat de Lleida, i algunes seran mencionades a la revisió de la bibliografia. Vegeu, per exemple Romà Sol Clot i Carme Torres Graell, *Lleida i el fet nacional català, 1878-1911* (Barcelona: Edicions 62, 1978), Romà Sol i Clot i Maria del Carme Torres i Graell, *Juventut Republicana: 80 anys al servei de Lleida (notes per a una història)* (Lleida: s.n., 1982) o Romà Sol Clot i Carme Torres Graell, *Lleida en el temps de la Mancomunitat de Catalunya, 1913-1924* (Lleida: Virgili & Pagès, 1989). Tanmateix, encara avui són referències indiscutibles Conxita Mir, *Lleida (1890-1936): caciquisme polític i lluita electoral* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985) i Jaume Barrull Pelegrí, *Les comarques de Lleida durant la segona república, 1930-1936* (Barcelona: L'Avenç, 1986). Una de les més recents aproximacions generalistes al tema la trobem al volum 8 de Roberto Fernández, Manel Lladonosa i Maria José Vilalta (ed.), *Història de Lleida* (Lleida: Pagès, 2003). En referència als territoris més enllà de la ciutat de Lleida, ens aturem a citar les aproximacions de Joaquim Capdevila Capdevila, *Tàrraga (1898-1923): societat, política i imaginari* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008); Glòria Coma Torres, *La Segona república a Tàrraga. Desenvolupament polític i comportament social, 1931-1936* (Tesi de llicenciatura, Estudi General de Lleida, Lleida, 1989) i Jordi Soldevila Roig, *Aigua, burgesia i catalanisme. Mollerussa, la construcció d'una ciutat (1874-1936)* (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, Patronat Josep Lladonosa, 2015), entre moltes d'altres.

14 Conxita Mir (1985), p. 628-634. Al 1900 l'analfabetisme se situava al voltant del 70% en àrees rurals, i al voltant dels anys 30 havia disminuït fins al voltant del 40% a Lleida ciutat. Vegeu —, "En la batalla pel llibre", *Vida Lleidatana*, 25 (1927), p. 6.

15 Solé i Martí, (2008, inèdit), especialment p. 15

museu de belles arts a la ciutat— fins a la pròpia aparició d'estructures íntimament relacionades amb la pràctica artística local, com poden ser escoles on s'imparteixen classes de dibuix o espais d'exhibició d'obres d'art, passant per clars testimonis d'un incipient consum cultural íntimament lligat a espais de sociabilitat com són cafès, teatres o cinemes o l'eclosió de l'associacionisme cultural. La constatació d'aquesta realitat a través de les fonts, unida a la manca manifesta d'estudis de caràcter transversal sobre aquesta època resulten, per elles mateixes, els principals arguments a favor de la definició de la cronologia abarcada per la present tesi.

## **Marc teòric: el fenomen centre-perifèria**

Tal com s'ha anat indicant a les pàgines anteriors, el vessant teòric pel qual transita la nostra recerca és el definit per la dicotomia centre-perifèria i les dinàmiques que se'n poden derivar, sempre des de l'òptica de la història de l'art. Per tant, en aquesta tesi hom no hi trobarà perfils detallats, genealogies artístiques ni profunds anàlisis formals o estilístics de la producció dels artistes vers els quals hem centrat el nostre interès; com tampoc és aquest l'espai convenient per determinar escoles, tendències i moviments artístics concrets. Hom trobarà el fruit d'un treball marcat per un component eminentment sociològic, que cerca donar una explicació al desenvolupament de l'art en uns indrets concrets entenent que la relació entre vida artística i vida en termes generals no poden desvincular-se, i que la seva observació conjunta resulta més beneficiosa que l'intent de destriar-les amb precisió meridiana.

Entre les múltiples postures i enfocaments que poden adoptar-se en l'àmbit de la història de l'art a l'hora d'elaborar un discurs, una aproximació des del punt de vista de les dinàmiques centre-perifèria no és habitual. Més aviat es tracta d'un mètode complementari als habituals i ja consagrats dins dels sistemes de referència de la disciplina, especialment pel que fa a la historiografia social de l'art. La bibliografia existent al respecte és un argument a favor d'aquesta última afirmació en tant que compilació d'exemples d'ús puntual d'aquesta aposta metodològica, car sembla que les reflexions teòriques al seu voltant són pràcticament inèdites.

Hem considerat oportú elaborar un estat de la qüestió del fenomen centre-perifèria des de diversos angles. Així doncs, en primer lloc presentarem el fenomen des de l'òptica de la historiografia de l'art català i espanyol; seguidament el contrastarem amb el seu ús com a metodologia habitual en altres disciplines i acabarem tancant el focus per parlar sobre com s'ha tractat aquesta dicotomia a les terres de Lleida.

## **EL FENOMEN CENTRE-PERIFÈRIA DES DE LA HISTORIOGRAFIA DE L'ART**

Abans de centrar-nos en la revisió dels antecedents a la nostra recerca en sentit estricte, hem considerat que seria convenient incloure dins l'apartat dedicat al marc

teòric un espai per donar cabuda i repassar amb certa exhaustivitat treballs que ens han precedit sobre aquest tema i que són veritables puntals de la nostra recerca malgrat no tractar directament aspectes de la història de l'art lleidatà. Bona part de la bibliografia que referenciem a continuació ha servit per documentar-nos a consciència sobre el fenomen de les relacions centre-perifèria —no només en el marc de la història de l'art— per tal de poder abordar amb seguretat la secció de perfil més aviat teòric de la tesi, i es pot organitzar en dos grans blocs. Al primer ressenyarem publicacions que tracten primordialment el fenomen centre-perifèria a diversos escenaris de la història de l'art espanyol; al segon, presentarem alguns treballs que es poden qualificar de models en els quals s'ha inspirat i emmirallat el nostre projecte.

Així doncs, si entrem en el primer dels apartats que hem descrit, una de les primeres fonts a les quals ens hem de remetre quan ens dirigim a tractar la literatura de l'àmbit de la història de l'art en general són les actes dels congressos nacionals d'història de l'art. La discreta presència de la historiografia de l'art lleidatà contemporani als congressos nacionals d'història de l'art és clamorosa, però malgrat tot, les actes del vuitè congrés (1993) esdevenen un punt de partida molt important pel que fa als precedents a la nostra recerca en relació a l'estudi del fenomen centre-perifèria aplicat a la història de l'art. Entre l'enfilall d'aportacions mereixedores d'ésser referenciades, és d'obligada menció la d'Eliseu Trenc, un text que destaca en part per ser la primera aportació sobre art contemporani lleidatà a aquest esdeveniment, palestra principal de la historiografia de l'art estatal.<sup>16</sup> Trenc no només presenta un brevíssim panorama dels artistes actius a Lleida al tombant del segle xx, sinó que incardina aquesta descripció amb una primera aproximació a l'estudi de la integració de la vida artística local dins la dinàmica marcada per Barcelona i Madrid. És sabut que aquest no és pròpiament l'àmbit de recerca de Trenc, i malgrat que els seus postulats van caure injustament en l'oblit, són una proposta de la qual ens sentim hereus i en recollim el testimoni.

Mireia Freixa i M. Carmen Pena obren el foc amb un interessant article sobre el fenomen centre-perifèria als segles xix i xx.<sup>17</sup> Des de 1989, quan Eliseu Trenc va tocar per primer cop el tema,<sup>18</sup> no hi havia hagut una nova reflexió sobre aquest binomi des de la història de l'art. Tal com es desprèn de la bibliografia mencionada a l'article, pràcticament ningú afí a la nostra disciplina havia tractat explícitament

16 Eliseu Trenc Ballester, "El arte leridano contemporáneo entre dos centros, Barcelona y Madrid", *VIII Congreso Español de Historia del Arte* (Mérida: Editora regional de Extremadura, 1993), p. 557-559.

17 Mireia Freixa i M. del Carmen Pena, "El problema centro periferia en los siglos xix y xx", *VIII Congreso Español de Historia del Arte* (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1993), p. 371-383

18 Eliseu Trenc Ballester, "Viajes de ida y vuelta y viajes sin vuelta: artistas provinciales y artistas metropolitanos. Un ejemplo, el viaje Barcelona París entre 1880 y 1936", *VI Congreso Español de Historia del Arte: Los Caminos y el Arte* (Santiago de Compostela: Universidade. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1989), p. 35-38

aquest tema fins llavors, quan la trobada capital de la recerca i la historiografia de l'art espanyol es va proposar aportar llum a aquest sector del coneixement.

Freixa i Pena constaten que la dicotomia centre-perifèria, entesa com una aposta metodològica, ha estat llargament explotada per disciplines adscrites a les ciències socials, però que en la historiografia de l'art no ha aconseguit anar més enllà de la condició d'enfocament complementari, i que en el cas espanyol és pràcticament una metodologia inèdita. Seguidament, presenten la primera reflexió sobre la producció artística a Espanya entre els segles XIX i XX des d'aquest punt de vista, tot fusionant la realitat de les "regions" (País Basc, Galícia, Castella, Catalunya) amb el fenomen centre-perifèria.

Seguint l'estela de Freixa i Pena, i encara en el context del vuitè congrés nacional d'història de l'art, Joan M. Minguet Batllori disserta sobre el fenomen de l'avantguarda a Espanya, històricament perifèrica per la poca cohesió de la comunitat artística local, molt inclinada a caure en actituds regionalistes que no aconsegueixen escapar de la condició perifèrica que les amara.<sup>19</sup> En aquest article, Minguet recupera i desenvolupa una idea, la de les "ocasions perdudes", que ja menciona just a l'edició anterior del congrés nacional d'història de l'art, a la vegada que aprofundeix en una tesi que discutirem a la secció teòrica d'aquest treball, la qual hem anomenat "tesi del retard".<sup>20</sup> En aquest cas, un Batllori militant procura donar explicació a l'escàs o nul èxit del desenvolupament de moviments autòctons —espanyols— d'avantguarda, encadenant el seu discurs a partir d'una sèrie d'esdeveniments —ocasions perdudes— que, vistes en perspectiva, foren autèntics punts d'inflexió en el conjunt de la història de l'art contemporani espanyol.

Encara a l'escenari d'aquest congrés, cal que ens aturem a l'aportació que, des de l'altre costat de l'Atlàntic, fa Beatriz Wechsler.<sup>21</sup> Aquesta aportació ens resulta interessant pel nou punt de vista que presenta, el qual posa en entredit la "tesi del retard" pel que fa al desenvolupament del pensament modern i l'art d'avantguarda a Sud-Amèrica. Wechsler apunta que a la historiografia "oficial" —central— de l'art li manca riquesa dialèctica per incorporar la realitat de la historiografia de l'art de les perifèries al seu discurs. Com s'observarà més endavant, aquest punt de vista entronca amb les tesis presentades en publicacions d'altres disciplines, sobretot en aquelles sorgides precisament d'àmbits geogràficament perifèrics.

---

19 Joan M. Minguet i Batllori, "A propósito de lo periférico en la vanguardia española", *VIII Congreso Español de Historia del Arte* (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1993), p. 507-510

20 Joan M. Minguet i Batllori, "La ruptura imposible (las ocasiones perdidas para el desarrollo de una vanguardia artística en el sistema cultural español)", *IX Congreso Español de Historia del Arte: El arte español en épocas de transición* (León: Universidad de León, 1992), p. 421-427

21 Diana Beatriz Wechsler de Huernos, "Modernidad, periferia y eclecticismo", *IX Congreso Español de Historia del Arte: El arte español en épocas de transición* (León: Universidad de León, 1992), p. 461-468

L'impuls que proporcionen aquestes referències presenta un cert —i efímer— epígon dins la historiografia espanyola de l'art, el qual esdevé la referència de tancament del primer grup d'antecedents en l'estudi del fenomen centre-perifèria. Ens referim a l'obra col·lectiva i catàleg d'exposició amb, si més no, un títol suculent: *Centro y periferia en la modernización de la pintura española*.<sup>22</sup> La publicació, un cúmul de col·laboracions signades per representants de la plana major de la disciplina a Espanya, conté articles que reflexionen al voltant de la producció artística de les províncies i regions que encara ordenen la geografia espanyola. Entre elles, cal destacar-ne molt especialment tres, essent els dos primers de caràcter més aviat teòric i generalista, mentre el darrer es concentra en la casuística concreta de Catalunya, sublimada —com no podria ésser d'altra manera quan es parla de modernitat— en Barcelona.

Així doncs, José-Carlos Mainer, historiador de la literatura, signa un text introductor que assenyala l'escenari per on transcorreran la resta d'aportacions.<sup>23</sup> L'obra abarca el període 1880-1918, el qual no només suposa un canvi de segle, sinó que a més es tracta d'una etapa de successió acumulativa de canvis, de presa de decisions i de construcció d'un país llurs característiques encara avui ressonen amb força quan intentem donar explicació a la realitat, no només artística.

El segon text de càrrega més teòrica el signa Francisco Calvo Serraller, qui també insufla —momentàniament— forces a la "tesi del retard" per donar explicació a la situació de la vida artística espanyola de les darreries del segle XIX, marcada per les contradiccions internes inherents a una construcció nacional de caire essencialment centralista, unida a la voluntat regeneracionista de bona part de les elits per tal de destil·lar l'autèntica condició espanyola.<sup>24</sup> Finalment, destaca molt especialment l'aportació de Francesc Fontbona, la qual posa sobre la taula el dualisme entre Barcelona i Madrid des de l'òptica de les relacions centre-perifèria.<sup>25</sup> Així doncs, Barcelona s'erigí com un nucli de prosperitat i modernitat artística gràcies al seu major dinamisme respecte a Madrid, rendista de la seva teòrica condició de centre que acabà afrontant aquesta pèrdua de protagonisme entre gestos d'incomprensió per, finalment, permetre l'arrelament d'iniciatives pròpies de la modernitat artística.

La multidireccionalitat en l'aplec d'antecedents a la nostra recerca és l'element vertebrador del segon apartat d'aquesta vessant concreta de la revisió bibliogràfica,

22 —, *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)* (Barcelona: Àmbit, 1993)

23 José-Carlos Mainer, "La invención estética de las periferias", a —, *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)* (Barcelona: Àmbit, 1993), p. 26-33

24 Francisco Calvo Serraller, "Los orígenes de la modernización artística española", a —, *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)* (Barcelona: Àmbit, 1993), p. 34-55

25 Francesc Fontbona, "Cataluña en la dinámica centro-periferia del arte español moderno", a —, *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)* (Barcelona: Àmbit, 1993), p. 100-105

caracteritzada pel seu espectre més ampli. En aquest cas, hem pogut reunir, consultar i analitzar tres treballs que, malgrat la poca representativitat a tall quantitatiu que poden suposar, els vam acabar considerant com autèntics projectes en els quals calia emmirallar-nos. Aquesta decisió fou presa especialment a partir de la metodologia observada en tots tres treballs.

D'entre aquests, el text que brilla amb més força és la tesi doctoral de Rossend Lozano.<sup>26</sup> Per bé que la cronologia que tracta Lozano s'escapa del camp cronològic que ens hem proposat treballar, així com el marc geogràfic és substancialment diferent tant a nivell de definició com de característiques, cal reconèixer la coincidència en el plantejament d'una part considerable del marc teòric —la referent a la perifèria i l'avantguarda—, i és precisament per aquest motiu que la tesi de Lozano és el paral·lelisme i el referent més proper que hem trobat al nostre projecte, el qual a la vegada confirma la viabilitat de les propostes que hem formulat.

Pel que fa als dos textos restants, es pot considerar que malgrat publicar-se amb quinze anys de diferència van, en certa manera, de bracet. L'any 1986, Antonio Salcedo, junt amb Teresa Cañellas, signava una de les primeres publicacions de caràcter monogràfic sobre l'art contemporani a les terres de Tarragona.<sup>27</sup> Per bé que en aquest cas es tracta d'un repàs als artistes més destacats del panorama tarragoní del tombant del segle xx, la publicació posa de manifest que la vida artística a indrets tradicionalment entesos com a perifèrics és un fet constatat, que mereix ésser estudiat amb més profunditat des del mateix territori.

Quinze anys després, Salcedo tornava a escena amb una publicació que transcendeix les fronteres de Tarragona i que des de la primera pàgina reivindica la necessitat de tenir en compte les comarques quan es vol generar una imatge acurada de l'estat de l'art i la vida artística d'un indret.<sup>28</sup> L'obra té una clara voluntat exhaustiva pel que fa a la recopilació d'artistes tant provinents de les comarques de Tarragona com actius en aquest territori al llarg del segle xx i deixa, com és comprensible, els anàlisis en profunditat per a publicacions d'aparició posterior, les quals han anat veient la llum gràcies a la tasca feta molt sovint pels museus i institucions culturals de la zona, que ja no entrarem a comentar. Malgrat tot, aquesta publicació proporciona una bona panoràmica de l'estat de l'art i la vida artística a la zona tot enfilant i relacionant diversos artistes i esdeveniments, bona part dels quals han esdevingut autèntiques —i agradables— sorpreses, fet que encara posa més de manifest la desconexió i desconeixement de la realitat dels indrets perifèrics.

---

<sup>26</sup> Rossend Lozano Moya, *La irrupció de les avantguardes a Sabadell, 1939-1959* (Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2002), molt especialment els capítols 1, 2 i la part del capítol 3 dedicada al període anterior a l'esclat de la Guerra Civil.

<sup>27</sup> Antonio Salcedo Miliani i Teresa Cañellas, *Tarragona: el canvi de segle: 1890-1918* (Tarragona: Fundació Caixa de Pensions, 1986)

<sup>28</sup> Antonio Salcedo Miliani, *L'Art del segle xx a les comarques de Tarragona* (Tarragona: Diputació de Tarragona, 2001)



Aquests textos integren pràcticament tots els antecedents sobre el fenomen centre-perifèria tractats des de l'òptica de la historiografia de l'art catalana i espanyola. La seva poca densitat ens ha portat a ampliar les mires de la revisió bibliogràfica per tal de documentar-nos amb major profunditat sobre aquest tema en concret i, davant l'evidència que la literatura estrangera no tracta la dicotomia centre-perifèria catalana o espanyola, es va optar per intensificar les lectures en una doble direcció: per una banda, s'han cercat els teòrics més destacats sobre aquest fenomen en tant que pioners en certa mesura; mentre que per l'altra, s'han contemplat les aportacions sobre el fenomen centre-perifèria sorgides del treball des d'altres disciplines, molt especialment la geografia o la història del disseny industrial. Tot i que els propers paràgrafs poden resultar una digressió molt allunyada del nínxol de coneixement que ens ocupa, hem considerat necessària la incursió realitzada, car malgrat la distància i l'aspror dels conceptes trets a la llum, els punts de contacte s'evidencien sense especial dificultat.

## EL FENOMEN CENTRE-PERIFÈRIA DES D'ALTRES DISCIPLINES

La guspira inicial dels intents d'explicació de la jerarquització de les relacions entre territoris la trobem en el treball del geògraf Walter Christaller, qui elaborà la teoria dels llocs centrals l'any 1933. Malgrat les crítiques i posteriors desenvolupaments, la teoria de Christaller establí un precedent ineludible per discernir des d'un pla teòric el comportament dels mercats i els territoris, i obrí un ventall de noves possibilitats de reflexió. Un exemple d'aquestes noves aportacions és Edward Shils,<sup>29</sup> ja citat per Freixa i Pena com un antecedent destacable gràcies al seu treball al voltant de la idea de centre i perifèria des d'un punt de vista sociològic, dins l'àmbit de la descripció dels mecanismes d'ordenació i control social. Per una altra banda, ens resulta molt interessant la reflexió de Percy Selwin al voltant d'aquesta dicotomia des del punt de vista de les ciències econòmiques.<sup>30</sup> El seu text fa entrar en escena un concepte, el de "desenvolupament", que es farà habitual d'una manera que es podria qualificar de patològica quan es parli de relacions centre-perifèria, i també menciona el treball dels qui foren els primers teòrics de l'anomenat "desenvolupament desigual", J. Friedmann i, molt especialment, J. C. Williamson.<sup>31</sup> En aquest cas ens endinsem en

29 Edward Shils, *Center and Periphery. Essays in Macrosociology* (Chicago: University of Chicago Press, 1975), especialment el primer capítol (p. 3-16)

30 Percy Selwin, "Algunas reflexiones sobre centros y periferias", a Seers (ed.), *La Europa subdesarrollada. Estudios sobre las relaciones centro-periferia* (Madrid: Blume, 1981 [1979]), p. 41-51

31 J. G. Williamson, "Regional inequality and the process of national development. A description of the patterns", *Economic Development and Cultural Change*, 4 (1965), p. 1-84. Val a dir, però, que el paradigma establert per Williamson sobre els processos d'acumulació de capitals —el qual justificava la "tesi del retard" en referència al desenvolupament econòmic dels territoris— fou discutit i implacablement refutat per Günter Krebs l'any 1982. Vegeu Günter Krebs, "Regional Inequalities during the Process of National Economic Development: A Critical Approach", *Geoforum*, 2 (1982), p. 71-81

l'àmbit de l'economia i els estudis sobre el sistema capitalista, però tanmateix moltes de les característiques sobre els indrets perifèrics que s'enumeren concorden amb les observacions realitzades a nivell d'història de l'art. Ens referim, per exemple, a la debilitat de les relacions internes en indrets perifèrics, a la força de la informació transmesa des del centre cap a la perifèria o als fluxes migratoris des de la perifèria cap al centre artístic de referència, entre altres. Finalment una altra veu destacada en el camp de l'economia és la de Samir Amin, teòric dels modes de producció i sistemes econòmics des d'un punt de vista centrat en la comprensió del fenomen del desenvolupament d'aquells indrets habitualment no paradigmàtics, que romanen fora dels principals focus d'atenció.<sup>32</sup> D'aquesta manera, Amin reflexiona al voltant del capitalisme a les perifèries, tant geogràfiques com socials i ens obre la porta a una sèrie de treballs, com el de Martin Staniland,<sup>33</sup> que ens introdueixen al debat dels efectes del (post)colonialisme i posterior descolonització des del punt de vista de disciplines com l'antropologia social o les ciències polítiques.

Probablement, l'article de Staniland ens porta fins al punt més remot de la nostra cerca de textos al voltant del fenomen del binomi centre-perifèria desenvolupats en disciplines relativament afins a la història de l'art.<sup>34</sup> Tanmateix, aquests punts de vista, sumats a la nostra col·laboració al projecte *Sistema Disseny Barcelona*,<sup>35</sup> dirigiren el nostre interès vers una disciplina tan afí a la història de l'art com pot ser la història del disseny. El gruix de literatura disponible sobre la dicotomia centre-perifèria sorgida de la historiografia del disseny resulta fins a cert punt sorprenent, sobretot si la comparem amb l'escassetat observada en el marc de la història de l'art. Una possible explicació es trobaria en la diferència d'enfocament que entren ambdues disciplines, sumada al fet que la història del disseny és una disciplina relativament recent. Així doncs, s'observarà que la història del disseny s'avé de manera poc traumàtica amb les propostes sobre el fenomen centre-perifèria sorgides de la geografia o les ciències econòmiques, especialment amb aquelles

---

32 Pelai Pagès, "La propuesta periférica de Samir Amin", a Pagès (ed.), *Introducción a la historia. Epistemología, teoría y problemas de método en los estudios históricos* (Barcelona: Barcanova, 1983), p. 288-293; Samir Amin, *Clases y naciones en el materialismo histórico* (Barcelona: El Viejo Topo, 1979), especialment el capítol 6, p. 106-145

33 Martin Staniland, "The Rethoric of Centre-Periphery Relations", *The Journal of Modern African Studies*, 4 (1970), p. 617-636

34 En el referent a les aportacions sobre aquest binomi des de l'òptica de la història, hem optat per no introduir-les en aquesta revisió bibliogràfica en tant que l'òptica que prenen és excessivament gran pels nostres interessos i s'endinsen en qüestions sobre nacionalismes i regionalismes polítics que no acaben d'encaixar pròpiament en el nostre àmbit d'interès. De totes maneres i a tall testimonial, mencionem Salvador Giner i Luis Moreno, "Centro y periferia: la dimensión étnica de la sociedad española", a Giner (ed.), *España: Sociedad y política* (Madrid: Espasa-Calpe, 1990), vol. 1, p. 169-197 i Yves Mény i Vincent Wright (ed.), *Centre-periphery relations in Western Europe* (Londres: George Allen and Unwin, 1985)

35 Esther Solé i Martí, "L'avantguarda gràfica i el radi d'influència de Barcelona: Enric Crous-Vidal", a Calvera (ed.), *La Formació del Sistema Disseny Barcelona (1914-2014), un camí de modernitat* (Barcelona: GRACMON, Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporani, Universitat de Barcelona, 2014), p. 187-203

relacionades amb el desenvolupament o fins i tot la globalització. D'altra banda, també s'observarà que l'escala dels textos ressenyats ultrapassa amb escreix la perspectiva que ens hem proposat adoptar per al nostre treball.

Abans d'endinsar-nos més en aquest apartat de la revisió bibliogràfica, cal mencionar el discurs d'ingrés d'Isabel Campi a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, pronunciat l'any 2011.<sup>36</sup> Aquest text ens resulta particularment interessant perquè l'autora dedica una secció al debat centre-perifèria dins la historiografia del disseny, i bona part de les reflexions que projectarem en els paràgrafs següents tenen el seu eco en aquest discurs, profusament més documentat que la nostra aproximació a aquest fenomen.

En història del disseny destaquen les propostes formulades des del punt de vista de la cursa vers un desenvolupament d'acord als patrons establerts pel model occidental, especialment als anys setanta i vuitanta del segle xx, amb l'aparició dels estudis de Gui Bonsiepe i Tony Fry, respectivament.<sup>37</sup> Ambdós autors foren dels primers en tractar el disseny industrial a partir de la constatació del fenomen de la globalització i de la jerarquització de les relacions internacionals, i reblen el clau tot orientant la mirada vers els països en vies de desenvolupament.

Bonsiepe reprèn la “tesi del retard” en la pràctica del disseny industrial a Xile, Argentina i Brasil a les portes dels cops d'estat i de les dictadures respectives amb la intenció de criticar-la i apostar per un canvi d'actitud. L'autor fonamenta la seva postura en l'actitud paternalista de les metròpolis sobre les colònies, que comprometia la pròpia capacitat dels territoris per desenvolupar un sistema de disseny propi ja que el que calia era reproduir patrons ja experimentats pel centre. Per tant, l'autor aposta per una alternativa descolonitzadora a nivell de la teoria i la pràctica del disseny per tal que la perifèria assoleixi un desenvolupament autònom. Aquesta idea també és adoptada per Fry qui, per la seva banda, proposa un terme força espinós però que malgrat tot serà recuperat per altres autors més endavant: la “marginalitat”. Fry relaciona l'existència d'una concepció binària de les relacions socials amb el llegat del colonialisme i la deslocalització industrial posterior, que han acabat per cohibir el creixement i la individualitat de la perifèria.

Tenint figures com Bonsiepe i Fry a l'horitzó, s'albiren altres òptiques en l'estudi de les relacions centre-perifèria en la història del disseny. Tenint com a precursora la Primera Reunió Científica Internacional d'Historiadors i Estudiosos del Disseny (Barcelona, 1999), destaquen especialment els congressos del comitè internacional de la història i estudis del disseny (ICDHS), celebrats cada dos anys a diferents

---

<sup>36</sup> Isabel Campi, *Reflexions sobre la història i les teories historiogràfiques del disseny* (Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de sant Jordi, 2011), especialment p. 67-75

<sup>37</sup> Gui Bonsiepe, *El diseño de la periferia* (Mexico DF: Gustavo Gili, 1985); Tony Fry, “A Geography of Power: Design History and Marginality”, *Design Issues*, 1 (1989), p. 15-30

emplaçaments arreu del planeta. Sorgides de la inquietud d'establir un punt de trobada entre estudiosos del disseny, aquestes reunions evidenciaren la diversitat i el desconeixement general del que va més enllà dels grans (i propis) centres de la disciplina. En aquestes trobades, especialment a les de Barcelona (1999), La Habana (2000) i Istanbul (2002), es posà l'accent en la realitat de les perifèries, procurant apartar, ni que fos de manera momentània, la seva relació amb els centres per tal de formular reflexions molt interessants sobre la condició d'aquests àmbits.

Un clar exemple, carregat de pragmatisme i clarividència, és que Anna Calvera manifesta a la intriducció de les actes de la jornada celebrada a Barcelona,<sup>38</sup> on verbalitza la realitat de les perifèries amb una facilitat sorprenent. Les seves reflexions sobre aquest tema són ampliades tant a La Habana com a Istanbul,<sup>39</sup> on observa la necessitat del disseny com a disciplina de superar el fenomen de la perifèria, habitualment definida per la “tesi del retard”, propiciada per la proliferació d'uns patrons eurocentristes a reproduir. A més, una nova realitat, la globalització,<sup>40</sup> entra en escena i els seus efectes també es deixen notar en el disseny, arribant a fer quotidiana la influència de diversos centres sobre múltiples perifèries. Per aquest motiu, no només Calvera considera que cal reescriure la història general del disseny per tal d'aconseguir una autèntica “integració”,<sup>41</sup> terme molt en voga en els últims temps. Ara bé, caldria no oblidar que tampoc es pot assolir un coneixement que eclipsi la influència de les vedets del disseny si la metodologia no experimenta un canvi substancial.<sup>42</sup>

Aquest canvi el vam percebre quan vam girar la mirada vers altres disciplines, força més allunyades de la història de l'art del que ho és la història del disseny. Ens referim concretament a la sociologia i els estudis de traducció, dues disciplines on brillaren

---

38 Anna Calvera, “Presentación. Historiar desde la periferia, historia e historias del diseño”, a Calvera i Mallol (ed.), *Historiar desde la periferia: historia e historias del diseño. Actas de la 1a reunión científica internacional de historiadores y estudiosos del diseño* (Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1999), p. 15- 30

39 Anna Calvera, “Historia e historias del diseño: la emergencia de las historias regionales”, *Emergencia de las Historias Regionales* (La Habana: s.n., 2001), p. s.n.; Anna Calvera, “Local, regional, national, global and feedback: several issues to be faced with constructing regional narratives”, *Mind the map, design history beyond borders — 3rd international conference on design history and design studies* 2002), p. 32-43

40 Horacio Gorodischer, “El diseño gráfico desde la periferia de la periferia. Una mirada desde la superficie de la globalización”, a Calvera i Mallol (ed.), *Historiar desde la periferia: historia e historias del diseño. Actas de la 1a reunión científica internacional de historiadores y estudiosos del diseño* (Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1999), p. 193-196

41 Aquesta tesi també l'abraça Tevfik Balcioglu, “On the priorities of regional design historiography”, *Emergencia de las Historias Regionales* (La Habana: s.n., 2001), p. s.n. També resulten interessants les reflexions de Celso Valdez Vargas, “De las metrópolis a las periferias: hacia una nueva historia del diseño en América Latina”, *Emergencia de las Historias Regionales* (La Habana: s.n., 2001), p. s.n.

42 Jonathan M. Woodham, “Local, national and global: redrawing the design historical map”, a — (ed.), *Mind the map, design history beyond borders* (Istanbul: s.n., 2002), p. 22-31

uns plantejaments teòrics que ens han acabat resultant de gran utilitat per encaixar la nostra recerca en un marc conceptual més útil i més ric que el determinat per les oposicions binàries centre-perifèria. Es tracta de la teoria dels camps de poder i la teoria dels polisistemes, plantejades per Pierre Bourdieu i Itamar Even-Zohar, respectivament. En tant que ambdues aproximacions han acabat resultant crucials per a la nostra recerca, hem preferit concentrar tant la revisió de la bibliografia com totes les nostres aportacions al respecte a la secció següent, on despleguem la faceta de major càrrega teòrica de tota la tesi.<sup>43</sup>

## EL FENOMEN CENTRE-PERIFÈRIA A LLEIDA

Després d'emprendre aquesta digressió per tal de proveir-nos d'una bona perspectiva del panorama existent al voltant del fenomen centre-perifèria, ha arribat el moment de centrar altre cop el nostre discurs a una escala sensiblement menor i, en aquest cas, acotada pel criteri geogràfic. Tornem a centrar-nos en Lleida, aquest cop per revisar el corpus d'antecedents a la nostra recerca que es podrien relacionar —ni que sigui tangencialment— amb la sèrie de treballs ressenyats fins aquest punt.

El debat centre-perifèria a Lleida pren un color específic amb el fenomen del lleidatanisme, llargament estudiat —junt amb la condició provinciana— com un tret específic de la mentalitat lleidatana al llarg de la postguerra i també durant la transició democràtica.

Una de les primeres mencions a aquesta realitat sorgeix de la mà de Josep Vallverdú, qui precisament reflexiona al voltant de la idea de provincianisme a la revista *Serra d'Or*.<sup>44</sup> Aquest article, que es podria qualificar com una certa excepció entre la producció de Vallverdú, marcada per la narrativa infantil i juvenil, no parla explícitament de Lleida, però les connotacions són evidents. Vist en perspectiva, l'actitud que es desprèn a partir del llenguatge emprat resulta sorprenent, ja que més enllà de la literatura per a infants i adolescents, Vallverdú també ha publicat alguns treballs de descripció geogràfica acompanyats de pinzellades de caire folklòric, o fins i tot assajos focalitzats en Lleida que presenten un caràcter sensiblement aplacat, que no reпрèn l'actitud crítica, combativa i quasi àcida que apareix a l'article ressenyat.<sup>45</sup> En aquest article, Vallverdú retrata la mentalitat provinciana tot referint-se implícitament al sentiment perdedor i al desànim generalitzat present en força estrats de la societat lleidatana, i recupera algunes de les tesis presentades al

---

43 Vegeu capítol 2.

44 Josep Vallverdú, "Notes sobre el «provincianisme»", *Serra d'Or*, 2-3 (1964), p. 17-19

45 Josep Vallverdú, *Viatge entorn de Lleida* (Barcelona: Selecta, 1972)

cap de pocs anys a la seva secció dins l'obra coral *Lleida, problema i realitat*,<sup>46</sup> on entra de ple en l'observació, descripció i anàlisi del fenomen del lleidatanisme. En aquest cas, però, Vallverdú fa un pas més enllà i fa entrar en escena la dicotomia centre-perifèria —carregant les tintes tant en el concepte de perifèria com en el rol desenvolupat per Barcelona, entesa com a centre i causa última de la condició perifèrica de Lleida— per tal de donar explicació a la particularitat de la realitat lleidatana, per bé que es pot observar que en aquest cas el to s'ha suavitzat notablement respecte a l'article de *Serra d'Or*, deixant —malauradament— la crítica implacable i esperonadora de banda.

Seguint el fil cronològic, retornem a la revista *Serra d'Or* per ressenyar un dossier coral que, per bé que la temàtica vertebradora és principalment l'econòmica, en destaca la intervenció de Manel Lladonosa, una aproximació a l'estat de les mentalitats i l'activitat cultural de la ciutat de Lleida en temps de postguerra.<sup>47</sup> Per bé que la cronologia desborda el nostre marc de treball, l'interès per l'article de Lladonosa rau en l'espai dedicat a definir el lleidatanisme, fenomen on l'existència i relació amb la ciutat de Barcelona hi té molt a veure.

Poc després veié la llum l'edició d'un cicle de conferències al voltant de les terres de Lleida celebrades al Centre Comarcal Lleidatà de Barcelona entre les darreries de 1966 i la primavera de 1967.<sup>48</sup> Més que la conferència d'Ainaud de Lasarte, on en destaca la reflexió final sobre la necessitat d'unir esforços per tal que Lleida torni a ocupar un espai destacable en la topografia de la història de l'art actual, cal mencionar la intervenció de Josep Vallverdú, entre les pàgines 87 i 104. L'escriptor recupera la tesi de l'efecte de les successives crisis històriques sofertes per Lleida per tal de donar explicació a les particularitats del tarannà de la població, realitzant novament breus pinzellades sobre els fenòmens del lleidatanisme i el leridanismo.

L'any 1976, la delegació de Lleida del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya va emprar la revista de l'entitat com a caixa de ressonància d'uns anàlisis més crítics sobre la realitat i el rol de perdedor desenvolupat per Lleida, especialment a partir de la fi de la Guerra Civil.<sup>49</sup> El dossier sencer és de gran vàlua i, com era previsible, el lleidatanisme també hi té un espai de tracte monogràfic, a la pàgina 39. A més, val a dir que el tracte és sensiblement més objectiu que l'emprat als textos ressenyats

---

46 Manel Lladonosa, F. Porta, S. Miquel, Josep Vallverdú i J. Gabernet, *Lleida, problema i realitat* (Barcelona: Edicions 62, 1967), especialment p. 167-207. Un epígon interessant, per bé que completament fora de la cronologia que ens ocupa el trobem a Miquel Pueyo, Josep M. Llop, Marta Trepal Secanell i Ramon Morell, *Lleida, l'extrema. La societat de Ponent a les acaballes del s. xx* (Lleida: Pagès, 1996)

47 Ramon Morell, Ramon Seró, Manel Lladonosa, Jaume Roca i Josep Vallverdú, "Lleida, un assaig d'aproximació", *Serra d'Or*, 133 (1970), p. 21-40, especialment p. 25-28.

48 —, *Les terres de Lleida en la geografia, en l'economia i en la cultura catalanes* (Barcelona: Centre Comarcal Lleidatà de Barcelona, 1971)

49 —, "Lleida o la marginació", *CAU*, 39 (1976), p. 28-93

sobre aquest bloc temàtic, característica probablement hereva del pensament tecnòcrata, la qual a més, presenta una voluntat constructiva encomiable.

Va haver de passar més d'una dècada per a que la dinàmica d'observació crítica de la realitat lleidatana rebés un nou impuls. L'any 1984, Miquel Pueyo signava un magnífic assaig i retrat sobre la ciutat de Lleida —especialment pel que fa a la vessant cívica i cultural, sense oblidar les seves relacions internes i externes— de finals de la postguerra i de la transició que beu, com reconeix el mateix autor, del valuós *Nosaltres els valencians* de Jaume Fuster.<sup>50</sup> Amb aquest esperit com a guia, Pueyo fa un pas endavant sobre la base dels treballs que l'han precedit, atorga el paper protagonista al pensament crític i engrana arguments amb una clarividència que aixecà algunes ampolles, però que en tot cas resultava necessària ja en temps democràtics.

Sembla que a partir de la publicació de Pueyo, l'interès al voltant del lleidatanisme com a opció local per aprehendre una realitat marcada pel binomi centre-perifèria es va relaxar notablement, fins al punt d'esvair-se pràcticament per complet. Tanmateix, la literatura sobre la ciutat de Lleida i els seus particularismes no acaba aquí, sinó que —ja als anys noranta— és d'obligada menció la que fou la tesi de llicenciatura de Joan Ganau.<sup>51</sup> Des de l'òptica de la geografia històrica i cultural, Ganau reprèn l'esperit més científista i crític que hem anat dibuixant, amb la clara voluntat de superar les temptacions localistes i treballar a favor d'un treball local de qualitat, que trenqui anquilosaments i esvaeixi antics fantasmes.

## **Estat de la qüestió: antecedents i revisió bibliogràfica**

És evident que no som uns pioners pel que fa a la temàtica de la nostra recerca: han estat molts els que, amb major o menor fortuna, ens han precedit amb els seus treballs. Aquestes primeres incursions intenten posar en ordre els fragments més visibles, més prominents, d'un coneixement des de sempre caracteritzat per la seva dispersió i irregularitat.

### **UNA HISTORIOGRAFIA DE L'ART A LLEIDA**

Els estudis i publicacions sobre l'art localitzat —molt especialment— a la ciutat de Lleida es remunten fins i tot al segle XIX, amb especial i lògica predilecció per tractar temes vinculats a l'arqueologia i a l'art medieval. Quan parlem però, d'estudis sobre l'art desenvolupat a partir del darrer quart del segle XIX, el panorama que se'ns obre

<sup>50</sup> Miquel Pueyo, *Lleida: ni blancs ni negres, però espanyols* (Barcelona: Edicions 62, 1984)

<sup>51</sup> Joan Ganau, *La idea de ciutat a Lleida (segles XVIII-XX)* (Lleida: Pagès, 1992), especialment el capítol 3 i sobretot a partir de la pàgina 79.

és força diferent i està marcat, evidentment, per la pràctica absència de textos fins als anys 50-60 del segle xx. No estem parlant d'un desert absolut, però el corpus anterior a aquesta època es concentra principalment a la dècada dels anys 30 i és constituït en gran mesura per degotalls en forma de catàlegs d'exposició i articles d'una primigènia crítica artística. Sembla clar que no hi havia ni prou perspectiva històrica ni un bagatge formatiu o crític suficients per aspirar a trobar-nos amb una situació diferent.

Observant el conjunt d'antecedents de la nostra recerca, podem establir una certa categorització de les diverses aportacions: en primer lloc, aquelles realitzades des del món de l'erudició de caire més aviat amateur i de visió fonamentalment local; seguidament podem identificar aquelles aportacions sorgides de l'impuls de diverses institucions, principalment d'àmbit local, a favor de la difusió de la tasca investigadora duta a terme en l'àmbit geogràfic que els competeix; i finalment, la resta d'antecedents identificats encaixarien amb certa comoditat en la categoria formada per les produccions sorgides del treball —habitualment a tall individual— d'investigadors sorgits sovint del món acadèmic que dirigeixen la seva recerca, sovint doctoral, vers sectors d'aquest àmbit.

## La tasca erudita

Així doncs, el treball erudit sobre l'art de Lleida té un nom: Juan Manuel Nadal Gaya, llur *Pintura y pintores leridanos del siglo xx* el situa a la categoria d'antecedent indiscutible de l'actual historiografia de l'art lleidatà contemporani.<sup>52</sup> Aquest estudi fou el primer i únic treball disponible durant molt temps sobre aquesta matèria i, tant per la seva condició de pioner com per cronologia, val a dir que el text és fill del seu temps. El discurs s'inicia en la figura de Jaume Morera i s'acaba amb la que l'autor anomena la "generació de 1960", i es recolza en els girs lingüístics i passió localista pròpia de l'època amb la intenció de fer un repàs de la major exhaustivitat possible del panorama pictòric lleidatà dels dos primers terços del segle xx tot construint la que es podria considerar com la primera ordenació de la història de l'art contemporani local. L'autor l'elaborà a partir de la localització de diversos punts d'inflexió històrica —l'exposició de 1912, les exposicions-concurs de la Paeria de 1934 i 1935, entre d'altres— i de la definició amb major o menor precisió d'una sèrie de generacions —la generació realista, la generació de 1936, la ja mencionada generació de 1960, etc.—. Aquesta ordenació es complementa amb la voluntat de l'autor d'encaixar els representants de la pintura local dins les ordenacions convencionals de la història de l'art pel que fa a moviments o tendències artístiques, i és per això que apareixen termes com "generación realista", "Gili Roig, primer impresionista", "Samarra y la pintura *fauve*" o "Gosé y el modernismo", per citar-ne alguns.

---

52 Juan Manuel Nadal Gaya, *Pintura y pintores leridanos del siglo xx* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1968)



Nadal Gaya té el mèrit d'ésser el primer en presentar un treball d'aquesta magnitud i de voluntat enciclopèdica alhora. Després d'aquesta publicació el seu focus de treball es va desplaçar cap a altres períodes, amb incursions de caràcter més aviat puntual en l'art lleidatà més recent. Tanmateix, cal destacar una de les seves darreres publicacions de caràcter més ambiciós, el *Diccionari de pintors, escultors, gravadors i dibuixants*.<sup>53</sup> Lògicament més canònica que el seu antecessor, aquesta és una obra de referència imprescindible en qualsevol biblioteca sobre art lleidatà del segle xx, on també cal fer menció dels dos articles introductoris: al primer, Nadal Gaya neutralitza, afina i completa fins al temps present el discurs iniciat al *Pintura y pintores...*; mentre que al segon, Jesús Navarro aporta un extens repàs a la historiografia de l'art de Lleida del segle xx.

Encara que Nadal Gaya ocupi un lloc preferencial dins la historiografia de l'art de Lleida no ens podem estar de mencionar, per bé que no pertanyin estrictament dins la disciplina que ens ocupa, altres personatges destacats entre el grup d'historiadors de caràcter més aviat erudit informal, moguts principalment per la voluntat de conèixer i divulgar aspectes particulars de la història local, sobretot sobre la ciutat de Lleida. Ens referim, pel que fa concretament a la producció en matèria històrica, molt especialment a Josep Lladonosa i al tàndem format per Romà Sol i Carme Torres, llur tasca a favor del coneixement local i la vàlua tant de les fites establertes com dels llegats deixats per a futurs projectes són innegables.<sup>54</sup> Una altra figura a remarcar és la del recentment traspasat Miquel Roig Nadal, artista reconegut i també amant de la ciutat de Lleida, a la qual dedicà grans esforços en tasques de documentació sobre diversos aspectes de la cultura i de la vida quotidiana.<sup>55</sup> Finalment, per bé que fora del que seria el grup estricte d'historiadors locals, també considerem dignes de menció Antoni Bergós i Víctor Torres, testimonis privilegiats de grans esdeveniments tant de la història de Lleida com de Catalunya o d'Espanya, plasmats en les respectives memòries i publicacions de caràcter similar.<sup>56</sup>

53 Juan Manuel Nadal Gaya, *Diccionari de pintors, escultors, gravadors i dibuixants. L'art a la Lleida del segle xx* (Lleida: Pagès, 2003)

54 La seva producció ha estat terriblement prolífica, i a tall d'exemple i sense ànim d'ésser exhaustius podem assenyalar Josep Lladonosa, *Historia de la Diputación Provincial de Lérida* (Lleida: Diputació de Lleida, 1974); Josep Lladonosa, *Història de la ciutat de Lleida* (Lleida: Curial, 1980); Josep Lladonosa, *Els carrers i places de Lleida a través de la història* (Lleida: Universitat de Lleida, Ajuntament de Lleida, 2007 [1961-1978]); Romà Sol Clot i Carme Torres Graell (1978); Romà Sol Clot i Carme Torres Graell, *Juventut Republicana: 80 anys al servei de Lleida, notes per a una història* (Lleida: 1982) o Romà Sol Clot i Carme Torres Graell (1989).

55 Miquel Roig Nadal, *50 anys de galeries i sales d'art: Lleida, 1943-1993* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 1993), Miquel Roig Nadal, *La Festa Major de Lleida, cartells i fotografies 1863-1997* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 1998) o Miquel Roig Nadal, *Mil mots, motius, renoms, malnoms i pseudònims de Lleida i voltants: segles XIX, XX i XXI* (Lleida: Pagès, 2005), per exemple. En relació a Miquel Roig Nadal i el seu context, cal mencionar el treball que Josep Varela dedicà a la família Roig. Vegeu Josep Varela i Serra, *El Temps dels Roig: tres generacions d'una família de la plaça de Sant Joan de Lleida* (Lleida: Pagès, 2014).

56 Antoni Bergós, *Memòries d'Antoni Bergós* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 1990); Víctor Torres Perenya, *Memòries polítiques i familiars* (Lleida: Pagès, 1994)

Si ens desplaçem a les comarques veïnes, la tasca duta a terme en marcs no formals es resumeix en un alt percentatge de publicacions de l'àmbit de la història, acompanyades —no sempre— de petites seccions dedicades a l'àmbit artístic o cultural. En el cas de la Noguera, els primers antecedents en història local ens traslladen a principis del segle xx, quan dos treballs històrics sobre la ciutat de Balaguer foren premiats als Jocs Florals de la localitat celebrats l'any 1912.<sup>57</sup> Cal entendre ambdós textos sense perdre la perspectiva del moment i l'ocasió en que foren concebuts, i aquesta és una de les raons per les quals tota menció a l'art del temps present és inexistent, desplaçada a favor de la descripció de monuments, béns arqueològics o esdeveniments amb una alta càrrega de folklore i tradició.

L'any 1930 féu aparició la primera publicació de Fra Pere Sanahuja,<sup>58</sup> completament centrada en la història medieval de Balaguer, la qual es veié notablement enriquida amb l'obra —pòstuma— *Història de la ciutat de Balaguer*, recentment reeditada per segona vegada.<sup>59</sup> Per bé que en aquesta ocasió el relat històric arriba fins el temps de la Guerra Civil, les al·lusions a aspectes relacionats amb l'art o la cultura artística local més recent són inexistent.

De factura més recent però dirigides a la difusió generalista de la història local, redactades amb un llenguatge planer i sense aparell crític són les publicacions de Josep Aznar i Joan Farré.<sup>60</sup> Malauradament no aporten nou coneixement sobre la història local ni dades de cap mena en matèria artística, i sembla que els discursos en aquesta direcció s'extingeixen amb aquestes aportacions. Ara bé, no hem d'interpretar aquest fet com l'esgotament absolut de la recerca al voltant de la ciutat de Balaguer o la Noguera, ja que no es poden passar per alt els treballs sobre Antoni Samarra signats per Jordi Vidal Sordé, que mencionarem més endavant, en el marc de les produccions aixoplugades pel Museu d'Art Jaume Morera.<sup>61</sup> De fet, podríem dir que el text de Vidal és l'únic estudi de caire monogràfic en matèria artística encaixable dins el marc cronològic i territorial que ens ocupa.

Traslladant-nos ja a l'Urgell, especialment a Tàrraga, observem que la tasca erudita guiada per la passió de caràcter localista a Tàrraga té un nom: Josep M. Segarra Malla. Durant el darrer quart del segle xx, Segarra va dedicar bona part dels seus esforços a aplegar notícies sobre els esdeveniments que van marcar la història de la

---

57 Manuel Jiménez Catalán, *Apuntes para la historia de Balaguer* (Balaguer: El Pallaresa, 1912); José Ma. Pou Martí, *Història de la ciutat de Balaguer* (Manresa: Impremta i Encuadernació de Sant Josep, 1913)

58 Pere Sanahuja, *L'antiga ciutat de balaguer* (Lleida: s.n., 1930)

59 El volum consultat correspon a la primera redició, a càrrec de l'ajuntament de Balaguer [Pere Sanahuja, *Història de la ciutat de Balaguer* (Balaguer: Ajuntament de Balaguer, 1984)]. L'edició més recent fou duta a terme per l'editorial Pagès l'any 2009, mentre que la primera tirada s'elaborà a Barcelona, per l'editorial Seràfica, l'any 1965.

60 Josep Aznar Solé, *Història de Balaguer* (Balaguer: s.n., 1989); Joan Farré Viladrich, *Balaguer: recorregut històric* (Balaguer: Ajuntament de Balaguer, 1986)

61 Vegeu l'apartat titulat "La tasca dels museus", unes pàgines més endavant.

ciutat, sobretot a partir de la premsa escrita i amb un caràcter merament narratiu dels fets, sense aprofundir en l'anàlisi i sense recolzar-se en un aparell crític consistent. Tanmateix, Segarra destaca per la seva condició de pioner —amb el permís de Valeri Serra, llur descripció de Tàrrega i el seu entorn destaca per la menció del museu i col·lecció arqueològica i paleontològica local—,<sup>62</sup> i amb aquesta òptica cal prendre el seu primer treball i la voluminosa obra que es publicà entre 1984 i 2005, dedicada a la història de Tàrrega.<sup>63</sup> Ordenada a partir dels canvis en el sistema polític espanyol, Segarra presenta la història de la localitat com un enfilall de fets, aturant-se momentàniament a presentar diversos aspectes de temàtica artística o cultural. Malgrat la voluntat exhaustiva que pot presentar aquesta obra, es troba a faltar certa intenció d'anàlisi, o d'encaix dels assumptes presentats en el marc del discurs històric català, per exemple.

## **Les institucions locals i el suport a la historiografia de l'art de Lleida**

Tornant a Nadal Gaya, ens trobem davant d'un clar exemple de filantrop que ha rebut el suport d'una institució profundament arrelada en l'imaginari col·lectiu: pel que fa a la ciutat de Lleida, la major part de la recerca erudita i de caire local es canalitza a partir de les iniciatives de l'Institut d'Estudis Ilerdencs (IEI). Tot i l'abundància de treballs més o menys rigorosos —que no s'han de desvincular del context en què es van gestar, són majoritàriament treballs pioners en la matèria, que tan aviat poden aportar nou coneixement com generar vicis i confusions de difícil correcció— apareguts al llarg de la postguerra i la transició, cal no girar-se d'esquena al treball que encara avui duu a terme dins l'antic hospital de Santa Maria, ja que més enllà de donar suport a la tasca investigadora —amb alguns exemples ben vàlids en els darrers anys— també cal mencionar el treball desenvolupat pels seus diversos serveis, entre els quals destaquen l'hemeroteca i molt especialment l'arxiu, veritables dipòsits d'història local.

En plena postguerra, l'IEI va endegar la publicació de la revista *Ilerda*, la qual s'allargà —en dues èpoques— mig segle (1943-1986, 1990-1998) per tal de donar veu als múltiples estudiosos locals que tenien recerques i noves aportacions a difondre sobre diversos aspectes de les terres de Lleida. Inicialment de caire essencialment històric, arqueològic i filològic, amb el pas dels anys la revista es va obrir a tota mena de disciplines, i a partir de 1990, el tradicional volum anual —llur freqüència es veié compromesa a partir de llavors— es va haver de dividir en dos per tal de donar cabuda a tots els col·laboradors, distribuïts per disciplines.

<sup>62</sup> Valeri Serra Boldú, *Tàrrega* (Barcelona: Libreria de Francisco Puig, 1932)

<sup>63</sup> Josep M. Segarra Malla, *Recull d'episodis d'història targarina des del segle XI al XX* (Tàrrega: Camps Calmet, 1973); Josep M. Segarra Malla, *Història de Tàrrega amb els seus costums i tradicions* (Tàrrega: Museu Comarcal de l'Urgell, 1984-2005)

Gràcies a aquesta publicació van començar a resultar coneguts alguns dels noms que han esdevingut habituals entre les referències a antecedents de recerques de tota mena. Ens referim a membres de l'elit cultural del moment, de la talla de Josep Alfons Tarragó Pleyan —primer director de la revista—, o del fotògraf i estudiós del patrimoni arqueològic Manuel Herrera i Ges, dels historiadors —sobretot arqueòlegs— Fernando Razquin, Fra Pere Sanahuja, Rodrigo Pita, Luis Díez-Coronel, Federico Lara Peinado, Prim Bertran o Joan Ramon González. Cronistes com Josep Pleyan de Porta o Josep Lladonosa també eren habituals de les pàgines d'*Ilerda*, i figures com el filòleg Samuel Gili Gaya o l'alcalde Ramon Areny també van participar de la iniciativa.

Per bé que les participacions des de la història de l'art contemporani són sensiblement minses en el conjunt de la publicació, no ens podem estar de mencionar quatre articles —els únics sobre aquesta matèria apareguts al llarg dels més de cinquanta anys de vida de la revista— que, tenint en compte la conjuntura que els emmarca i els seus efectes sobre els textos, cal tenir en ment com a precedents del nostre treball.

És Josep A. Tarragó Pleyan qui obre el foc l'any 1960 amb una modesta aportació de noves dades sobre la producció de Jaume Morera al número 24 de la revista, editat l'any següent en forma de separata.<sup>64</sup> No resulta agosarat qualificar aquesta primera incursió de la història de l'art entre els articles d'*Ilerda* de terriblement modesta, ja que senzillament es tracta de la presentació de tres pintures de Jaume Morera desconegudes fins llavors, aparegudes a la llum pública gràcies a una oferta de venda arribada a l'Institut d'Estudis Ilerdencs el mateix 1960. En el breu text introductori, Tarragó apunta la necessitat de disposar del catàleg de l'obra de Morera, però aquest, encara avui, resta pendent d'execució.<sup>65</sup>

Si seguim un discurs cronològic i contemplem la possibilitat d'incloure, per bé que no encaixin pròpiament en la disciplina que ens ocupa, els treballs en matèria d'història de la música, el recompte de participacions destacables dins la revista *Ilerda* s'eleva fins a set gràcies a les aportacions de Juan Riera. Aquest és un estudiós que ocuparia una parcel·la veïna a la de Nadal Gaya, car es tracta d'un dels pioners en

---

64 José Tarragó Pleyan, *Historia del arte leridano. Pinturas desconocidas de Jaime Morera i Galicia* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1961), publicat com a separata de l'article aparegut a *Ilerda* 24 (1961).

65 Val a dir, però, que l'any 1987 es va publicar un primer catàleg provisional que, ara per ara, és l'únic que existeix. Vegeu M. del Carmen Pena López, "Jaime Morera y Galicia. Catálogo de sus pinturas", *Archivo Español de Arte*, 238 (1987), p. 179-199

la recerca de les principals figures de la història de la música de Lleida, com Enric Granados,<sup>66</sup> Ricard Viñes<sup>67</sup> o Emili Pujol.<sup>68</sup>

Retornant al marc de la història de les arts plàstiques, el següent article sobre art contemporani publicat a *Ilerda* ens trasllada ja fins l'any 1977, quan Ramon Borràs Perelló presenta succintes biografies de dos artistes coetanis de Jaume Morera, qui sembla ostentar el privilegi d'assenyalar l'inici de la pintura lleidatana contemporània.<sup>69</sup> L'autor es limita a presentar breument les figures de Ramon Mestre Vidal i Josep Plana Castillo amb un text essencialment biogràfic, amb aturades testimonials a mencions de la seva obra o esdeveniments determinants per a l'esdevenidor de la història de l'art lleidatà.

El tercer article d'*Ilerda* a destacar fou elaborat a quatre mans per M. Pilar i Federico Lara Peinado, i pot resultar en certa mesura sorprenent, car per les seves altres publicacions, M. Pilar Lara sembla més aviat inclinada a treballar aspectes relacionats amb les fonts documentals o la filologia; mentre que Federico Lara és especialista en l'època antiga i civilitzacions del Pròxim Orient. Malgrat que les seves aportacions s'emmarquen majoritàriament en l'àmbit de l'arqueologia, durant la seva etapa al capdavant de l'arxiu de la Diputació de Lleida, Lara va dirigir part dels seus esforços vers la història de l'art. D'aquesta manera efectuà els primers passos per inventariar les col·leccions dels museus locals, i aportà noves dades pel que fa al coneixement de la figura i obra d'artistes destacats en el panorama de l'art contemporani lleidatà, com Leandre Cristòfol —que ressenyarem més endavant— o Baldomer Gili Roig. Aquest últim és el protagonista de l'article col·laboratiu en qüestió,<sup>70</sup> el qual presenta una breu semblança de l'artista seguida —detall força novel·lós entre la historiografia de l'art lleidatà contemporani apareguda fins aquell moment— d'un intent de descripció i anàlisi de la seva tècnica pictòrica, acompanyat també d'una temptativa poc afortunada d'encaix dins la història de l'art català i, finalment, de la descripció de les pintures més importants custodiades al Museu Morera i de la catalogació d'aquestes, ordenades per tècnica. Aquesta secció resulta especialment curiosa, i en destaquen per igual la total absència de datació de les

66 Juan Riera, *Enrique Granados: estudio* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1967), separata de l'article aparegut a *Ilerda* 29 (1966), p. 65-117

67 Juan Riera, *Ricardo Viñes. Evocación* (Lleida: Impr. Escuela Provincial, 1968), separata de l'article publicat a *Ilerda* 29 (1966), p. 119-197

68 Juan Riera, *Emilio Pujol* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1974). Aquest estudi fou reeditat l'any 2005 en motiu del 25è aniversari de la mort de l'artista. Vegeu Juan Riera, *Emili Pujol: una vida consagrada a l'ennobliment de la guitarra a través de l'estudi, el concert, l'ensenyament, la investigació històrica i la composició* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2005)

69 Ramon Borràs Vilaplana, "Dos artistas locales coetáneos de Jaime Morera: Ramon Mestre Vidal y José Plana Castillo", *Ilerda*, 39 (1978), p. 53-56

70 Federico Lara Peinado i María Pilar Lara Peinado, "Obras del pintor Baldomero Gili i Roig (1873-1926) en el Museo de Arte "Jaume Morera" de Lérida", *Ilerda*, 41 (1980), p. 137-149

obres com la presència de breus descripcions de les peces, de les quals tan sols se'n menciona el títol, les mesures i el número d'inventari del museu. L'article es clou amb una succinta selecció de transcripcions de crítiques aparegudes en diverses publicacions periòdiques entre 1899 i 1927 i amb un breu apèndix bibliogràfic. Malgrat les mancances que sembla que ens haguem esforçat en remarcar, aquest article mereix ésser inclòs en aquesta revisió bibliogràfica, car la seva condició de pioner —l'any 1980!— és un aval especialment destacable, i més si es té en compte la voluntat d'exhaustivitat que traspua el text.

L'última aportació a considerar dins el marc de la nostra recerca ens trasllada a l'any 1990, ja a la segona època de la revista. Val a dir que la relació en aquest cas és tangencial però suficient, ja que per bé que es tracta d'un article que a priori es podria considerar d'anàlisi literari, el fet que versí sobre la revista *Art* el trasllada directament dins el nostre àmbit d'interès.<sup>71</sup> El text el signa M. Pilar Hernández Agelet i és el primer anàlisi literari que es realitza sobre aquesta revista, després del número de "La Banqueta" dedicat a *Art* que es va publicar tot just tres anys abans.<sup>72</sup> En aquest cas, l'autora descompon els deu números de la revista en la tasca de cercar mostres d'actitud surrealista canònica, bretoniana. Un cop localitzats, aquests exemples d'esperit surrealista lleidatà es posen cara a cara amb les tesis del surrealisme espanyol per tal de determinar fins a quin punt *Art* pot ser entesa com una iniciativa amb gran influència i participació del pensament surrealista. Malgrat que l'enfocament del discurs ens traslladi a una nova disciplina, les tesis que presenta són prou interessants i suficientment fundades en el text analitzat com per valorar molt positivament aquesta aportació, amb un aire notablement diferent al dels altres tres articles d'*l'lerda* que hem ressenyat més amunt.

A banda de la revista pròpia de la institució, la major part de les publicacions aparegudes amb el suport de l'IEI corresponen sobretot a treballs en el marc de l'arqueologia i la història local, entre els quals s'intercalen obres filològiques, de temàtica religiosa i fins i tot hi ha espai per a estudis de biologia, botànica o geologia. Val a dir, però, que una part important d'aquestes publicacions són separades de la mateixa *l'lerda* i, pel que fa a la història de l'art, si deixem de banda les publicacions de temàtica medieval i les dedicades a artistes musicals, el terreny esdevé força irregular i l'elenc de publicacions es resumeix en un grup d'obres centrades en figures que hom ja pot considerar tremendament previsibles i habituals. Leandre Cristòfol és, amb diferència, l'artista que ha despertat més interès, tot i que bona part de les publicacions que ressenyarem a continuació van aparèixer al llarg d'una etapa que difícilment va més enllà dels anys de la Transició.

---

71 M. Pilar Hernández Agelet de Saracibar, "Art i l'esperit surrealista", *l'lerda*, 48 (1990), p. 217-227

72 Josep Miquel Garcia i Dolors Sistac, *Art o l'avantguarda a Lleida, anys 1933-1934* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 1987)

Els primers treballs que cal ressenyar són els dedicats als fons dels museus locals, els quals realment esdevenen punts de partida sensiblement importants per a investigacions posteriors, encaminades a esbrinar la història de la formació d'aquestes col·leccions. Federico Lara Peinado publicà, per aquest ordre, una primera aproximació al fons del museu arqueològic provincial l'any 1970,<sup>73</sup> a la qual va succeir l'any 1974 una publicació més extensa sobre la mateixa col·lecció, amb els esforços concentrats en dibuixar el seu recorregut històric i en presentar un bon gruix de reproduccions de les peces més destacades, el coneixement de les quals ja havia estat aprofundit en estudis anteriors del mateix autor.<sup>74</sup> Finalment, la sèrie d'estudis sobre les col·leccions dels museus locals es va finalitzar l'any 1977, amb la publicació —junt amb M. Pilar Lara Peinado— de la *Guía del Museo de Arte "Jaime Morera"*,<sup>75</sup> una de les primeres publicacions monogràfiques sobre el Museu Morera aparegudes després de la primera catalogació d'aquest fons, que veié la llum l'any 1975 de la mà del llavors president de la institució, Juan Casimiro de Sangeris Corriá.<sup>76</sup>

Tornant als treballs de Lara Peinado i malgrat la sorpresa que pugui suposar l'entrada en el món de l'art contemporani per part d'un especialista en món antic i Pròxim Orient, cal entendre aquest historiador com un dels primers estudiosos de Leandre Cristòfol a les terres de Lleida. Entre 1975 i 1985 publicà tres monografies sobre l'escultor, encapçalades per un estudi dels "Crucificats",<sup>77</sup> una secció de l'obra de Cristòfol que desperta especial interès pel contrast que suposa amb els treballs més afins a l'avantguarda, el qual fou acompanyat per una publicació essencialment de caire documental sobre la seva producció i una biografia.<sup>78</sup> Certament concisa, la importància d'aquest text rau tant en que es tracta d'una de les primeres semblances de l'artista d'Os de Balaguer en veure la llum com en l'evidència que és fruit d'un intens treball de recerca sobre les fonts.

73 Federico Lara Peinado, *Historia del Museo Arqueologico de Lerida. Con el estudio de sus piezas más importantes* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1970). Aquest text també va publicar-se al volum de la revista *Ilerda* apareguda aquell mateix any.

74 Federico Lara Peinado, *Museo Arqueológico I.E.I.* (Lleida: Dilagro, 1974). Cal mencionar que la tesi de llicenciatura de Lara Peinado versa sobre la col·lecció arqueològica provincial. Vegeu Federico Lara Peinado, *La Colección Arqueológica Provincial del Museo de Lérida* (Tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1965)

75 Federico Lara Peinado i María Pilar Lara Peinado, *Guía del Museo de Arte "Jaime Morera" de Lérida* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1977)

76 Juan C. de Sangeris Corriá, *Catálogo del Museo de arte Jaime Morera de Lérida* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1975)

77 Federico Lara Peinado, *Els «crucificats» de Leandre Cristòfol* (Lleida: Institut d'estudis ilerdencs, 1975). Aquesta publicació, amb un aparell gràfic molt lloable, acompanyà l'exposició homònima que se celebrà aquell mateix any a l'Institut d'Estudis Ilerdencs.

78 Federico Lara Peinado, *Leandre Cristòfol. Notes de premsa a la seva obra plàstica* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1977); Federico Lara Peinado, *Leandre Cristòfol. Assaig bio-bibliogràfic* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1985)

Si exceptuem la breu monografia sobre Baldomer Gili Roig apareguda l'any 1980 de la mà de Joaquim Gili,<sup>79</sup> un parell de treballs dedicats a Ricard Viñes<sup>80</sup> i el catàleg de l'exposició commemorativa del centenari del naixement d'Antoni Samarra,<sup>81</sup> la publicació en temàtica artística que ha aparegut més recentment amb el suport de l'IEI ens trasllada fins als anys 90, quan s'endegà la col·lecció "Mestres de Ponent", que consistí en la publicació de quatre monografies dedicades a alguns dels artistes més brillants de la segona meitat del segle xx a Lleida i que ja queden absolutament fora del nostre àmbit d'interès, com són Joaquín Ureña, Víctor Pérez Pallarés, Lluís Trepà i Ernest Ibàñez.<sup>82</sup> Després d'aquestes aportacions, cal esperar a trobar novetats dins del nostre àmbit d'interès fins l'any 2008 —centenari del naixement de Leandre Cristòfol—, per bé que se situen a l'òrbita més pròpia dels treballs d'homenatge, de difusió general, que no pas de recerca.<sup>83</sup> La publicació, acompanyant exquisit de l'exposició-homenatge a l'espai i detalls del ja desaparegut taller de Leandre Cristòfol, celebrada al mateix IEI, és un altre dels elements que conformaren un 2008 copat d'actes de reconeixement a uns dels artistes de les terres de Lleida més destacats del segle xx. Paral·lelament i encara dins aquesta dinàmica aparegué la biografia que publicàrem en motiu del centenari del naixement d'Enric Crous-Vidal,<sup>84</sup> la qual pren el testimoni deixat l'any 1995 per Valeri Mallol, que dugué a terme un exhaustiu i interessantíssim estudi sobre la revista *Art*, una publicació que uní Crous, Cristòfol i altres en el treball per la causa avantguardista.<sup>85</sup>

Encara dins les publicacions aparegudes gràcies al suport d'institucions locals, en l'àmbit de la ciutat de Lleida són d'obligada menció els quaderns de la col·lecció de divulgació ciutadana "La Banqueta". Jaume Magre, llavors regidor de cultura de la Paeria, va impulsar la creació d'aquesta col·lecció de publicacions de petit format, que tracten de manera senzilla i breu diversos aspectes de la vida cultural lleidatana, sobretot del segle xx. Malgrat presentar un ritme de publicació irregular, aquesta col·lecció encara és viva, i habitualment ha estat la plataforma de divulgació de treballs sensiblement extensos —fins i tot tesis de llicenciatura o tesis doctorals!— elaborats per investigadors lleidatans. El ventall de lectors potencials als quals s'adrecen aquests quaderns és significativament ampli, i és per aquest motiu que

---

79 Joaquim Gili Moros, *Baldomer Gili i Roig* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1980)

80 Pere Vallribera, *Séverac i Viñes: breus comentaris sobre aquestes personalitats* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1985); Nina Gubisch-Viñes (ed.), *El diari inèdit de Ricard Viñes* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1986)

81 Josep Miquel Garcia (ed.), *Centenari Samarra* (Lleida: Diputació de Lleida, 1986)

82 Josep Maria Cadena, *Joaquín Ureña* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1992); Juan Manuel Nadal Gaya, *Víctor P. Pallarés* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1994); Roser Trepà i Ribé, *Lluís Trepà* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1995); Jesús Navarro Guitart, *Ernest Ibàñez Neach* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996).

83 —, *Leandre, paísatge darrer* (Lleida: Diputació de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2008)

84 Esther Solé i Martí, *Enric Crous-Vidal, enfant terrible (1908-1987)* (Lleida: Edicions de la Clamor, 2008)

85 Valeri Mallol Agulló, *La revista "Art" de Lleida* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1995)



poden resultar interessants en tant que aproximacions a temes d'interès per a la nostra recerca, però sovint caldrà remetre's a altres publicacions del mateix autor per obtenir dades i visions en profunditat del tema tractat.

Tot i això, la iniciativa de “La Banqueta” és una proposta molt interessant i digna de menció, ja que malgrat les limitacions que pugui presentar, situa els focus sobre un conjunt d'especialistes i investigadors, sovint força joves en el moment de publicar el quadern del qual s'encarreguen. D'aquesta manera, aquesta col·lecció presenta dues clares bondats: per una banda, la difusió del coneixement local entre la població; per l'altra, la possibilitat de donar veu al treball realitzat per les elits culturals locals, ja majoritàriament desvinculades del treball localista i amateur.

Sense oblidar que tot just presenten la punta de l'iceberg del tema que tracten, força exemplars de la quarantena que a hores d'ara constitueixen la col·lecció de “La Banqueta” formen part del corpus d'antecedents a la nostra recerca. Sense anar més lluny, ja el primer número,<sup>86</sup> sublimació de la tesi de llicenciatura de Frederic Vilà sobre l'arquitecte Francesc Morera,<sup>87</sup> és un antecedent important en la nostra recerca. Tot i la brevetat d'aquesta obra, s'entreveu com Vilà no només féu una meritòria tasca biogràfica i de buidat documental, sinó que revisà la producció de Morera des d'un punt de vista crític, que posa de relleu l'ambivalència estètica de l'arquitecte, a qui lleva, sense desmerèixer, la condició d'arquitecte modernista per definició.<sup>88</sup>

El tercer número de “La Banqueta” el signa Esther Ratés,<sup>89</sup> qui de manera semblant a Vilà, posa a disposició del públic general l'essència del treball exposat en la seva tesi de llicenciatura<sup>90</sup> i en la que fou la seva tesi doctoral,<sup>91</sup> ambdues centrades en la descripció del panorama artístic de la ciutat de Lleida entre 1930 i 1980. Ja en aquesta publicació, Ratés posa l'accent en la manca de documentació i bibliografia disponible en matèria d'historiografia de l'art a Ponent i, succintament, fa una

86 Frederic Vilà Tornos, *Morera: arquitecte modernista?* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 1982)

87 Frederic Vilà Tornos, *Francesc de P. Morera i Gatell, un arquitecte a Lleida* (Tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, Barcelona, [1975])

88 Val a dir que cal esperar fins l'any 2001 per tornar a trobar un exemplar de “La Banqueta” dedicat a un arquitecte, en aquest cas Celestí Campmany. La publicació és un repàs força complet dels projectes de Campmany, majoritàriament executats a Lleida, i esdevé una aportació de gran importància en tant que és l'única publicació disponible sobre aquest arquitecte, artífex de projectes amb un clar impacte en el desenvolupament urbanístic de la ciutat de Lleida. Vegeu Antoni Twose Sánchez, *L'Arquitecte Celestí Campmany a Lleida: 1847-1914: context històric, vida i obra* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 2001)

89 Esther Ratés Brufau, *Pintura contemporània a Lleida, 1930-1980* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 1983)

90 Esther Ratés Brufau, *Pintura contemporània a Lleida, 1930-1940* (Tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1981)

91 Esther Ratés Brufau, *Pintura contemporània a Lleida, 1940-1980* (Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1990)

revisió de caire biogràfic del panorama pictòric lleidatà del darrer mig segle. L'autora realitza un itinerari cronològic, i realitza una senzilla ordenació del corpus d'artistes tot diferenciant per una banda els que ells anomena "pioners" (Morera, Gili Roig, Gosé, Viladrich, etc.) dels representants de la incipient avantguarda de preguerra; i per l'altra, identifica clarament el Grup Cogul com un element diferenciat en l'art del temps de la postguerra i la transició. El recorregut, lineal i focalitzat exclusivament en la ciutat de Lleida, dedica bona part del text a presentar biografies dels artistes protagonistes, a més d'un recull de les obres i dels esdeveniments més importants.

A diferència dels citats anteriorment, el següent quadern de "La Banqueta" que destaquem no és una condensació de textos de recerca previs, sinó que és un quadern escrit a quatre mans, entre Josep Miquel Garcia i Dolors Sistac, on la voluntat de reconeixement i homenatge als artífexs de l'avantguarda lleidatana dels anys 30 és especialment visible. Publicat l'any 1987, *Art o l'avantguarda a Lleida* destaca especialment per la seva condició pionera en tant que estudi de caràcter monogràfic al voltant de la revista *Art* i el fenomen generat al seu voltant.<sup>92</sup> Cadascun dels autors s'encarrega d'una secció diferenciada del text, d'acord amb la disciplina que cultiva: d'aquesta manera, Garcia és qui signa la descripció cronològica de la vida de l'avantguarda lleidatana des del 1930 fins l'esclat de la Guerra Civil, amb abundant aparell gràfic per acompanyar i donar consistència a les explicacions del text; mentre que Sistac rubrica un text de caire assagístic, que cerca mostres de surrealisme a la Lleida de preguerra, basant-se sobretot en l'anàlisi de la revista *Art*, especialment a nivell de continguts i llenguatge, però sense oblidar l'interessant treball a nivell formal i gràfic que presentava la publicació.

L'any 1990, "La Banqueta" apropà a la ciutadania una institució que, malgrat tenir més de 75 anys d'història, havia anat desapareixent de bona part de l'imaginari popular.<sup>93</sup> És precisament perquè l'objectiu era tornar a apropar el Museu Morera a la població en general, de facilitar-ne la seva redescoberta tot viatjant a les circumstàncies que propiciaren la seva fundació i recorrent la seva història que el text s'imprimí en un quadern d'aquesta col·lecció. Val a dir que no només es tracta d'un repàs històric de la vida del Museu, sinó que és la primera monografia sobre aquest que veu la llum que, malgrat no ser exhaustiva ni definitiva, respon a una tasca de documentació important i esdevé una base sòlida per a futurs estudis sobre les vicissituds d'aquesta institució al llarg de la seva història.<sup>94</sup>

---

92 Josep Miquel Garcia i Dolors Sistac (1987)

93 Esperança Porta i Jesús Navarro, *Història del Museu Morera: 1915-1990* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 1990)

94 Vegeu alguns precedents a aquesta publicació a les notes 75 i 76.

Un parell d'anys després del quadern dedicat a Ricard Viñes, signat per Montserrat Bergadà, Màrius Bernadó i Nina Gubisch-Viñes,<sup>95</sup> ens trobem finalment amb el primer quadern de “La Banqueta” que tracta exclusivament sobre un artista plàstic. Es tracta del 23è volum, un treball de Josep Miquel Garcia dedicat a Xavier Gosé.<sup>96</sup> De caràcter biogràfic, el text repassa el trajecte de la vida de Gosé, des dels seus primers passos a Llotja, marcats per la seva relació amb membres de la Colla del Safrà i per les vetllades a Els Quatre Gats, fins l'exposició pòstuma celebrada en homenatge a l'artista l'any 1915, aproximadament un any després de la seva mort. La manca de datació de bona part de l'obra de Gosé dificulta enormement la tasca d'ubicar-la al llarg de la seva vida i d'entendre aquesta a partir de la seva producció artística, de tal manera que en aquest quadern es va optar per ordenar el discurs a través dels llocs per on va passar l'artista (Lleida, Barcelona, París, Madrid...) i, sobretot, a través de les exposicions individuals més destacades que va protagonitzar. No per això es deixa de banda tot el treball que Gosé va realitzar per a la premsa, la moda i la publicitat, i la publicació es complementa amb una notable reproducció de la seva obra més detacada en aquest àmbit.

Finalment, un dels exemplars d'aquesta col·lecció que han resultat més importants per al conjunt de la nostra recerca és precisament el darrer, publicat a principis de 2011 com a obra pòstuma de l'artista Miquel Roig Nadal.<sup>97</sup> Com és ben sabut, Roig Nadal no només es dedicava al dibuix i la pintura, sinó que la dansa era una de les seves passions, com també ho foren la recerca i l'acumulació de documentació sobre els aspectes més diversos de la història i la vida cultural de la ciutat de Lleida, a la qual professava un amor del qual en queden ja pocs representants. El darrer número de “La Banqueta” respon a aquesta última faceta de Roig Nadal, una veu més que autoritzada per presentar i elaborar la primera descripció i història del Xop-Bot, un cenacle artístic i filantròpic que rebrà el merescut tractament en profunditat més endavant.

## La tasca dels museus

Centrant-nos ara en les aportacions sorgides del treball desenvolupat per institucions de caràcter cultural i d'òrbita sovint local, cal que parlem sobretot de la tasca duta a terme pel Museu d'Art Jaume Morera. Sense oblidar que bona part dels esforços de tota institució museística estan dirigits molt especialment a la conservació i ampliació de les col·leccions que custodia, és també als museus on es desenvolupa bona part

95 Montserrat Bergadà, Màrius Bernadó i Nina Gubisch-Viñes, *Ricard Viñes i Roda (1875-1943) testimoni d'un temps* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 1994). Val a dir que aquesta publicació va estar precedida d'algunes aportacions gens desdenyables. Vegeu Gubisch-Viñes (ed. 1986) i Suzy Levy (ed.), *Journal inédit de Ricardo Viñes. Odilon Redon et le milieu occultiste (1897-1915)* (Paris: Aux amateurs de livres, 1987)

96 Josep Miquel Garcia, *Xavier Gosé, 1876-1915* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 1996)

97 Miquel Roig Nadal, *Xop-Bot* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 2011)

de la recerca i —evidentment— de la difusió de nou coneixement de la historiografia artística. En el cas concret de la ciutat de Lleida i de l'art del tombant del segle xx, cal dirigir la mirada cap al Museu d'Art Jaume Morera, institució centenària encara avui —tot i que afortunadament ara ja per poc temps— ancorada en una ubicació provisional i poc apta per a la pràctica museogràfica. Bona part de la bibliografia avui disponible sobre l'art i els artistes de Ponent és fruit dels projectes expositius d'aquest museu, els quals lògicament s'acompanyen de tasques de recerca i documentació al voltant de les figures tractades, la seva obra i el seu context, les quals molt sovint han esdevingut els primers treballs seriosos, que han establert unes primeres fites pràcticament inexcusables per a treballs posteriors.

D'aquesta manera, sense oblidar el catàleg del fons del museu, publicat l'any 1991<sup>98</sup> i una escueta publicació en motiu de l'exposició de part del llegat de Nicolás Martínez Lage, Niko, cedit al Museu per part dels hereus de l'artista,<sup>99</sup> en primer lloc podem destacar els catàlegs de les exposicions dedicades a Leandre Cristòfol, publicats els anys 1995 i 2008.<sup>100</sup> El catàleg de l'exposició de 1995 és el fruit d'una de les iniciatives de major magnitud empreses pel museu fins aquell moment, la de catalogar l'obra de Leandre Cristòfol tot aprofitant una doble avinentesa: l'atorgament de la Medalla Morera de l'any 1990 a l'escultor d'Os de Balaguer i la donació d'obra a la Paeria efectuada pel mateix artista aquell mateix any. Especialistes de vàlua contrastada ressegueixen i analitzen la producció de Cristòfol, i els seus textos acompanyen la catalogació de les peces donades a l'ajuntament, la qual és complementada pel treball de recerca i l'assaig de catalogació de l'obra completa de Leandre Cristòfol. És per aquest motiu que aquesta publicació és una obra de referència obligada quan es tracta de parlar d'aquest escultor.

Des del Museu d'Art Jaume Morera cal avançar fins l'any 2008 per tornar a trobar una publicació centrada en Leandre Cristòfol. Durant aquell any es va celebrar una doble efemèride en el camp artístic: el centenari del naixement d'Enric Crous-Vidal i de Leandre Cristòfol i, pel que fa al darrer, el Museu va acollir entre l'estiu i la tardor una mostra antològica de la seva producció que va anar acompanyada del corresponent catàleg. Iniciativa encapçalada per Daniel Giralt-Miracle, se serveix de col·laboracions de figures consagrades dins la historiografia de l'art català i espanyol per plasmar opinions i impressions sobre l'artista i les seves creacions, ara ja amb la voluntat de gravar a foc el valor i el reconeixement que aquest escultor mereix.

---

98 —, *Catàleg del Museu Morera* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 1991)

99 Museu d'Art Jaume Morera (ed.), *Carigrafies. Niko* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 1994)

100 Museu d'Art Jaume Morera (ed.), *Leandre Cristòfol* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 1995); Daniel Giralt-Miracle i Jesús Navarro (ed.), *Leandre Cristòfol. De l'aire a l'aire* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 2008)

Una altra de les fites sorgides de la iniciativa d'aquest equipament és la que fa referència a Antoni Garcia Lamolla. L'any 1998, el Museu acollí la primera exposició individual que dedicava a aquest artista i es presentà el corresponent catàleg.<sup>101</sup> De voluntat antològica i màxima serietat, aquesta iniciativa pot entendre's com el punt culminant de la dinàmica generada per treballs previs sobre l'artista —que detallarem més endavant—, ja que a partir d'aquell moment pràcticament no es va tornar a tenir notícies (públiques, s'entén) sobre Lamolla fins als actes commemoratius del centenari del seu naixement, a finals de 2010.

En aquesta ocasió se celebrà una exposició d'homenatge, que posa l'accent en la seva producció de postguerra i exili, a més de presentar les seves relacions i amistats artístiques anteriors a la Guerra Civil tant pel que fa a la incipient avantguarda lleidatana (Crous, Viola i Cristòfol, principalment) com a les grans figures del moment amb les que Lamolla va mantenir intensos contactes a nivell estatal (Miró, Ferrant, etc.). Aquesta exposició ha estat acompanyada del pertinent catàleg,<sup>102</sup> el qual conté aportacions realment novedoses pel que fa al coneixement d'una part de la producció artística de Lamolla freqüentment oblidada, a més d'incorporar un punt de vista novedós i terriblement valuós en el panorama de la historiografia de l'art lleidatà: el seguiment de la vida i obra dels artistes lleidatans a l'exili, tradicionalment deixat de banda i abocat a l'oblit com una seqüela més de la guerra civil espanyola.

El següent artista lleidatà destacat entre les publicacions i exposicions organitzades pel Museu Morera és Xavier Gosé, de qui el catàleg de la mostra que se li va consagrar la tardor de 1999 és també la culminació de diversos treballs previs realitzats per altres institucions o investigadors i crítics a tall individual.<sup>103</sup> Aquesta publicació acompanyà la primera exposició dedicada a aquest artista gràfic acollida pel Museu d'art Jaume Morera. De caràcter evidentment antològic, pesos pesants de la talla de Francesc Fontbona o Eliseu Trenc analitzen la producció de Gosé i creen una altra referència imprescindible en el marc de la bibliografia sobre art i artistes lleidatans de principis del segle xx. Tanmateix i en el marc del Museu, cal esperar fins l'any 2009 per tornar a tenir notícies d'activitat relacionada amb Xavier Gosé. Aquesta consistí en *Xavier Gosé (1876-1915). De la Barcelona dels Quatre Gats al París elegant*, una mostra que va itinerar per diversos indrets de Catalunya i Espanya però que no s'acompanyà de cap publicació amb noves aportacions al respecte. Aquest front restà somort fins l'any 2015, centenari del naixement de l'artista, quan s'endegaren diverses iniciatives aprofitant l'efemèride. La més destacada és l'organització d'una mostra antològica a quatre mans entre

101 Lucía García de Carpi (ed.), *El pintor Lamolla* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 1998)

102 Lucía García de Carpi i Jesús Navarro (ed.), *Lamolla, mirall d'una època* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 2010)

103 Museu d'Art Jaume Morera (ed.), *Xavier Gosé. El París de la Belle Époque* (Lleida: Museu Morera, 1999)

el Museu Nacional d'Art de Catalunya i el Museu d'Art Jaume Morera, que anirà acompanyada del respectiu estudi i revisió de la seva obra.<sup>104</sup>

Continuant amb la revisió cronològica de la bibliografia remarcable sorgida del Museu d'Art Jaume Morera, cal mencionar el catàleg dedicat precisament a Jaume Morera, que veié la llum l'estiu de 1999.<sup>105</sup> Encara avui, aquest catàleg —i el ja mencionat article de *Archivo Español de Arte*— és una de les poques fonts de referència de què es disposa sobre el paisatgista lleidatà, si no l'única amb certa voluntat exhaustiva pel que fa a la seva biografia i amb intenció d'ubicar Morera i la seva producció en l'òrbita del paisatgisme vuitcentista espanyol.

Enric Crous-Vidal és un dels artistes als quals el Museu ha dedicat —mirant-ho en perspectiva— una major proporció d'exposicions i publicacions, tanmateix força recents si les comparem amb les mencions anteriors i possiblement de menor densitat. D'aquesta manera, la primera publicació aparegué tot acompanyant l'exposició produïda l'any 2007 gràcies a la complicitat entre el Museu d'Art Jaume Morera i l'IVAM Centre Julio González de València.<sup>106</sup> En aquella ocasió els esforços se centraren en retratar la faceta d'Enric Crous en tant que grafista i sense menystenir la seva etapa de joventut, durant la qual es perfilà com un artista de gran potencial i afí als moviments d'avantguarda. Cal lloar el treball de síntesi que presenta aquesta publicació, però tan sols vuit anys després, en el marc dels actes de celebració del centenari del naixement d'Enric Crous, la maquinària per produir una nova exposició i la conseqüent publicació tornà a funcionar, amb uns resultats ben interessants.

Fou així com se celebrà una nova exposició dedicada a l'artista, pensada des de l'òptica del disseny gràfic i centrada exclusivament en l'anàlisi i la difusió de les propostes d'Enric Crous respecte a la grafia llatina. La publicació que acompanya l'exposició potser passà desapercibuda, però realment és un estudi molt interessant i acreditat a nivell de tipografia i de disseny gràfic de la producció de l'Enric Crous com a grafista professional un cop establert a França després del seu exili.<sup>107</sup> Així doncs, no resulta gens forassenyat considerar aquesta aportació com un referent a tenir molt en compte per comprendre la que a hores d'ara potser és la faceta més estudiada de l'artista lleidatà i la que, al cap i a la fi, li donà un major reconeixement general.

---

<sup>104</sup> Està previst que l'exposició obri portes al MNAC a principis de desembre de 2015 i que itineri al Museu d'Art Jaume Morera a partir del març de l'any següent.

<sup>105</sup> Museu d'Art Jaume Morera (ed.), *Jaume Morera i Galícia* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 1999)

<sup>106</sup> Patricia Molins i Esther Ratés Brufau (ed.), *Enric Crous-Vidal. De la publicitat a la tipografia* (València, Lleida: IVAM Centre Julio González, Museu d'Art Jaume Morera, 2000)

<sup>107</sup> Raquel Pelta (ed.), *Crous Vidal i la grafia llatina* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 2008)

Ja entrats al segle XXI, la següent publicació sorgida del Museu d'art Jaume Morera que convé destacar és la dedicada a Antoni Samarra, apareguda l'any 2004 tot complementant l'exposició corresponent.<sup>108</sup> En aquest cas, ens trobem amb una situació similar a la comentada amb la publicació dedicada a Jaume Morera, ja que aquesta es la publicació més recent sobre l'artista de Ponts, marcada per una voluntat de profunditat i de seriositat que transcendeixen amb escreix els —escassos— treballs que la precedeixen.<sup>109</sup>

Canviant completament de registre, cal mencionar ni que sigui breument la monografia sobre Ricard Viñes, apareguda paral·lelament a l'exposició que l'any 2007 es va consagrar a l'anomenat “pianista de les avantguardes”.<sup>110</sup> Tot i que aquest és un àmbit lleugerament apartat del focus del nostre treball, aquesta publicació és d'obligada menció tant per la seva profunditat com per la densitat de les noves dades aportades sobre Ricard Viñes i el seu entorn, especialment francès. Aquell mateix any es va celebrar una exposició memorable que permeté veure de prop —entre d'altres— un grux important de les obres de Miquel Viladrich custodiades a la Hispanic Society de Nova York. La mostra es va acompanyar d'una extensa publicació que, a més d'ésser la primera a tractar en profunditat tant la vida com l'obra i l'entorn del pintor, també incorpora una quantitat notable de fonts que tracten sobre l'artista, uns elements que fan d'aquest catàleg una referència cabdal pel que fa a Miquel Viladrich.<sup>111</sup>

Seguidament, cal mencionar la publicació dedicada a Baldomer Gili Roig que veié la llum l'any 2008, quan es va celebrar una exposició antològica memorable, la primera sobre aquest pintor acollida pel Museu d'Art Jaume Morera i una veritable fita de la historiografia recent de l'art lleidatà. Tant l'exposició com sobretot el seu catàleg, altre cop construït a partir de la col·laboració de veus de vàlua contrastada, van aconseguir incardinar la producció de Gili Roig en la història de l'art català tot

108 Jordi Vidal Sordé (ed.), *Antoni Samarra Tugues (1886-1914)* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 2004)

109 De fet, només són remarcables dues publicacions de petit format, totes dues elaborades fora de l'òrbita del Museu d'Art Jaume Morera però que considerem convenient mencionar en aquest punt. La primera la signa Jordi Vidal i Sordé, *Antoni Samarra i Tugues, l'home i l'artista (1886-1914)* (Ponts: Portaveu de la comarca del Mig Segre, 1982), inclou una biografia de l'artista prou completa, per bé que filla del seu temps també pel que fa a l'ús del llenguatge, i també presenta la primera catalogació de la seva obra de la qual tenim constància. La segona publicació veié la llum en motiu del centenari del naixement de l'artista: Garcia (ed.), *Centenari Samarra* (Lleida: Diputació de Lleida, 1986) i, tot i ser força similar a la de 1982 inclou alguns fragments remarcables sobre les relacions de Samarra amb artistes del Cercle Obrer de Barcelona.

110 Màrius Bernadó (ed.), *Ricard Viñes, el pianista de les avantguardes* (Lleida: IMAC — Museu d'art Jaume Morera, Fundació Caixa Catalunya, 2007)

111 Concha Lomba i Chus Tudelilla, *Viladrich, primitiu i perdurable - Viladrich, primitivo y perdurable* (Fraga, Barcelona: Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, 2007)

adoptant una nova perspectiva.<sup>112</sup> Finalment, només resta per mencionar l'aportació que férem l'any 2012 en motiu del centenari de la celebració de l'exposició d'artistes lleidatans,<sup>113</sup> la qual ens permeté aprofundir en les circumstàncies en què es desenvolupà aquest esdeveniment i les seves conseqüències pel que feia a les estructures de difusió artística a la ciutat de Lleida.

Tot i que la producció científica impulsada pel Museu pot resultar a priori força densa, cal no oblidar la tasca duta a terme per la resta de museus d'art del marc geogràfic que ens ocupa, ja que sovint rau en la seva iniciativa el desenvolupament de la recerca i la difusió al voltant de persones, esdeveniments o fins i tot institucions clau pel que fa a la temàtica que tractem en aquesta tesi. Així doncs, tot i no estar dedicats exclusivament a l'art, són d'obligada menció tant el Museu Comarcal de la Noguera com el Museu Comarcal de l'Urgell, ja que no es pot obviar la vàlua del fons artístic que custodien respecte al nostre projecte, i les publicacions sorgides de la seva iniciativa són obres de referència obligada per tot aquell que tracti l'art i els artistes de Ponent del tombant del segle xx.

El fons del Museu Comarcal de la Noguera és majoritàriament arqueològic, i en tant que el fons artístic és redueix pràcticament a la col·lecció pictòrica de Francesc Borràs, cal mencionar el catàleg d'una exposició sobre el mateix artista celebrada l'any 1985, de la mà de Josep Miquel Garcia.<sup>114</sup> Malgrat acusar el pas dels anys, aquest continua essent un treball força digne sobre Borràs i, de fet, és l'únic de què es disposa i és l'únic catàleg en matèria artística —exceptuant els continguts d'aquesta disciplina que apareixen a la guia del Museu—<sup>115</sup> publicat per la mencionada institució comarcal. A més, s'ha detectat una relativa poca activitat de recerca en l'àmbit de la història de l'art contemporani en el conjunt de la comarca

---

112 Montserrat Pagès (ed.), *Baldomer Gili Roig (1873-1926). L'objectiu del pinzell* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 2008). Una nova aportació sobre l'obra de Gili i Roig s'esdevingué amb la recuperació d'*Abisme*, un plafó decoratiu sobre tela de grans dimensions del qual s'havia perdut el rastre fins que fou localitzat a l'antic palau Novella i donat a la col·lecció del Museu d'Art Jaume Morera per la comunitat budista actualment instal·lada a l'indret. L'obra es presentà públicament l'any 2012, i el procés de recuperació es documentà a Imma Bové, ««Abisme», de Baldomer Gili Roig. Memòria d'una intervenció al monestir budista tibetà del Garraf», *Arts: revista del Cercle de Belles Arts de Lleida*, 33 (2010), p. 77-81. Finalment, cal destacar la publicació que va acompanyar la presentació pública del fons de fotografies sobre plaques de vidre del mateix Baldomer Gili i Roig l'any 2013, a càrrec d'Oriol Bosch Bausà, *Baldomer Gili i Roig i la fotografia* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 2013). Tant l'exposició com l'estudi citat brindaren una nova perspectiva sobre l'artista i el seu mètode de treball, que capgiraren per complet concepcions ben arrelades al respecte i ambdues iniciatives esdevenen una referència cabdal sobre l'ús de la fotografia tant en el terreny artístic com personal al tombant del segle xx.

113 Esther Solé i Martí, *Lleida 1912. Memòria d'una exposició d'art* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 2012)

114 Josep Miquel Garcia, *Francesc Borràs, 1891-1968* (Balaguer: Diputació de Lleida, Ajuntament de Balaguer, 1985)

115 Museu de la Noguera i Manuel Gómez, *Guia del Museu de la Noguera* (Balaguer: Museu de la Noguera, 1999)



de la Noguera. Els fons i el patrimoni disponible dibuixen unes condicions poc favorables, que no conviden a endegar projectes en aquest sentit, però tanmateix el coneixement disponible més enllà del referit a Francesc Borràs era pràcticament nul en el moment d'iniciar la nostra recerca, i sembla que no existeix un corpus d'investigadors amb certa relació amb la comarca prou interessats en aprofundir vers aquesta direcció. Lamentablement, en aquest sentit no sonarà exagerat qualificar el panorama descrit en aquestes línies de desert.

D'altra banda, l'horitzó que dibuixa el Museu Comarcal de l'Urgell no resulta tan desolador, per bé que a la seva col·lecció també hi predominen el material arqueològic i d'època medieval. El museu custodia el llegat de l'escultor Antoni Alsina Amils, exposat permanentment en una de les seves sales, i l'any 2005 va publicar l'única biografia disponible de l'artista, signada per Albert Balcells.<sup>116</sup> Realment, aquesta monografia és una ampliació del text publicat anteriorment pel mateix Balcells al Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi,<sup>117</sup> enriquit amb una gran quantitat de fotografies i amb la corresponent catalogació de les obres tant d'Antoni Alsina Amils com del seu germà Ramon que es conserven al museu. La importància d'aquesta publicació és d'elevada magnitud, ja que és l'únic estudi existent sobre Antoni Alsina Amils fins al temps present. Sobre el seu germà, el pintor Ramon Alsina Amils, tota la feina —més enllà d'una brevíssima nota biogràfica a la revista *Urtx*—<sup>118</sup> encara resta pendent.

Malgrat les limitacions del fons artístic custodiat pel Museu Comarcal de l'Urgell, cal mencionar una segona iniciativa expositiva d'aquesta institució, endegada amb la intenció de difondre tant el coneixement sobre la figura com sobre la d'un artista targarí força desconegut per bona part de la població, de qui la majoria de la seva obra es troba en col·leccions privades. Es tracta de l'exposició sobre Francesc Marsà celebrada entre els mesos de maig i juny de l'any 2000, la qual s'acompanyà del catàleg corresponent, que evidencia un important treball de documentació i de reconstrucció de la figura del popularment conegut com "pintor Marsà".<sup>119</sup>

Ara bé, el Museu Comarcal de l'Urgell ha aconseguit fer-se un lloc en el panorama investigador tant comarcal com fins i tot provincial gràcies a l'impuls i consolidació de la revista *Urtx*, una publicació anual que aplega participacions majoritàriament provinents del món de la història —evidentment local— i de l'arqueologia, sense negar l'espai a altres recerques de qualitat dutes a terme a la comarca de l'Urgell o

116 Albert Balcells, *Antoni Alsina Amils: un artista entre dos segles (1863-1948)* (Tàrraga: Ajuntament de Tàrraga, Museu Comarcal de l'Urgell, 2005)

117 Albert Balcells, "Antoni Alsina i Amils: un artista entre dos segles (1863-1948)", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, 13 (1999), p. 11-67

118 Camil·la Minguell Cardeñes i Núria Petit Bordes, "El patrimoni pictòric i escultòric de l'Urgell", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 10 (1997), p. 107-131

119 —, *Centenari Francesc Marsà i Figueras (1900-1969)* (Tàrraga: Ajuntament de Tàrraga, Museu Comarcal de l'Urgell, 2000)

territoris veïns de la mà d'investigadors que tot sovint han treballat a títol individual. Al llarg dels 29 números publicats entre 1989 i 2015 podem identificar els principals protagonistes de la recerca local a l'àmbit urgellenc, i pel que fa a la disciplina i a l'àmbit temàtic i cronològic que ens ocupa, principalment cal destacar dos noms: Jaume Espinagosa i Ramon Novell.

Jaume Espinagosa és l'actual director del Museu Comarcal de l'Urgell, i és un dels millors coneixedors no només de la historiografia artística recent d'aquest territori, sinó també de la història o del patrimoni industrial targarins. Bons exemples d'això són fàcilment localitzables entre les seves publicacions, la majoria aparegudes amb el suport del Museu Comarcal de l'Urgell, o entre les seves participacions a *Urtx*, essent aquestes darreres les dedicades a diversos aspectes de la historiografia de l'art targarí o urgellenc que són del nostre interès.

Així doncs cal mencionar la primera —i de moment, l'única— biografia de Magí Serés,<sup>120</sup> elaborada a quatre mans amb Gener Gonzalvo, una altra de les figures destacades entre el corpus d'estudiosos i investigadors de la zona, especialment pel que fa a arxivística i fons documentals, car fins fa pocs anys dirigí l'arxiu comarcal de l'Urgell i bona part del treball realitzat durant el seu pas per aquesta institució s'ha plasmat en diversos articles a la mateixa *Urtx*. L'article biogràfic que acabem de citar esbossa alguns dels esdeveniments que marcaren la Tàrrega dels anys 30, i reivindica la vàlua —no només artística— d'un personatge que també serà tractat en els propers capítols. També són dignes de menció els brevíssims articles dedicats als fotògrafs targarins Miquel Martí Florensa<sup>121</sup> i Timoteu Pomés,<sup>122</sup> tots dos signats conjuntament amb Gener Gonzalvo, que tot just permeten posar sobre la taula l'existència d'aquests dos fotògrafs i presentar una succinta selecció de la seva producció.

Espinagosa i Novell destaquen tant per la seva freqüència d'aparició entre les pàgines d'*Urtx* com per la qualitat del coneixement que proporcionen. Tanmateix, també brillen amb especial força alguns articles de col·laboradors esporàdics de la mateixa publicació, com el de M. Àngels Roca,<sup>123</sup> una autèntica fita pel que fa al coneixement disponible sobre l'arquitectura targarina. Ara bé, un article aparegut en aquesta revista que pràcticament ha esdevingut una referència fonamental per tal

---

120 Jaume Espinagosa Marsà i Gener Gonzalvo Bou, "Magí Serés i Roca (1898-1969). Apunts biogràfics", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 9 (1996), p. 263-274

121 Jaume Espinagosa Marsà i Gener Gonzalvo Bou, "Miquel Martí Florensa, fotògraf", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 11 (1998), p. 219-249

122 Jaume Espinagosa Marsà i Gener Gonzalvo Bou, "Timoteu Pomés, fotògraf", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 15 (2002), p. 321-348

123 M. Àngels Roca Patau, "Una mostra d'arquitectura modernista a Tàrrega: aproximació a la seva història", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 2 (1990), p. 219-237

d'orientar la nostra recerca és evidentment el que signà Josep Borrell l'any 2001.<sup>124</sup> L'autor dibuixa una primera panoràmica precisament del mateix horitzó que captiva els nostres interessos: l'activitat cultural que es donà a les terres de Ponent des dels inicis del segle xx fins l'esclat de la Guerra Civil, plasmant les inquietuds i principals propostes de les elits culturals, especialment en referència a la ciutat de Lleida. Finalment, i per bé que queda fora del marc cronològic que ens interessa, no podem obviar l'article que signen Alberto Velasco i Joan Yeguas sobre l'escola de dibuix que la Societat Econòmica d'Amics del País de Tàrraga establí en aquesta localitat a finals del segle xviii.<sup>125</sup> L'article resulta especialment interessant perquè tracta una de les primeres escoles formals de dibuix de les quals es té constància a Ponent i la posa en relació amb les escoles gratuïtes de dibuix d'arreu de Catalunya, com la de Barcelona (Llotja) o la d'Olot. A més, i servint-se de les fonts conservades a l'Arxiu Comarcal de l'Urgell, en descriu el funcionament i proporciona dades com el número d'alumnes o detalls a nivell de la metodologia emprada per formar els infants que hi assistien.

## El fruit de la recerca

Passant ja a presentar els membres que conformen el tercer i últim bloc d'antecedents a la nostra recerca, és el moment de comentar els treballs sorgits d'iniciatives principalment de caire individual, tot i que també reservarem un espai per mencionar algunes publicacions nascudes del treball de col·lectius, institucions i associacions de caràcter privat.

En aquest registre també s'observa que la productivitat a nivell d'historiografia de l'art és sensiblement major en els treballs sorgits o centrats a l'entorn de la ciutat de Lleida; mentre que a la resta del territori els estudis i publicacions en matèria local acostumen a cenyir-se al treball exclusivament històric, dedicant tan sols petits espais a epígrafs amb títols genèrics referents a l'art i a la cultura. D'aquesta realitat se'n destil·la que la tasca realitzada no és suficient, i que per bé que la disponibilitat de les fonts no juga al nostre favor, encara queden punts on dirigir l'esforç investigador per ampliar el coneixement disponible des de l'òptica de la nostra disciplina.

La visió de conjunt del corpus d'autors que han dedicat el seu temps a executar tasques de recerca en el marc geogràfic i cronològic que ens ocupa palesa que la historiografia de l'art lleidatà és un fenomen altament endogen. La majoria —si no la totalitat— dels autors que ressenyarem mantenen uns vincles amb el territori

<sup>124</sup> Josep Borrell Figuera, "La cultura a les terres de Lleida de 1900 a 1936", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 14 (2001), p. 225-236

<sup>125</sup> Alberto Velasco González i Joan Yeguas Gassó, "L'Escola de Dibuix de la Societat Econòmica d'Amics del País a Tàrraga (1777-1781)", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 26 (2012), p. 167-179

que van més enllà del pur interès investigador, ja que molts són nascuts en aquesta zona i els més joves ja han pogut rebre formació universitària en aquest mateix indret. Les aportacions exògenes al coneixement de la història de l'art del pla de Lleida són veritables rareses.

Pel que fa al treball d'investigadors a mena d'iniciativa individual, bona part de la bibliografia disponible és formada per tesis de llicenciatura, treballs de suficiència investigadora i tesis doctorals. Així doncs, la ja mencionada tesi de llicenciatura de Frederic Vilà ens situa als anys 70 del segle xx i assenjala el punt de partida pel que fa a la recerca i la historiografia de l'art lleidatà elaborada amb esperit rigorós i voluntat científica. A partir d'aquell moment, un —feble, val a dir— degotall de recerques anaren proliferant, i és així com veuen la llum les tesis de llicenciatura i doctorat d'Esther Ratés, ressenyades més amunt, o —ja entrats als anys 90— la tesi de llicenciatura de Sandro Machetti,<sup>126</sup> posada a disposició de la població en general en un llibre que és un autèntic referent per comprendre l'arribada del cinema a les terres de Lleida.<sup>127</sup>

La dècada dels 90 va experimentar un cert repunt en la freqüència de treballs d'introducció a la recerca per part de joves lleidatans, ja que d'aquesta època daten les tesis de llicenciatura i doctorat de Lluís-Marc Herrera.<sup>128</sup> Per bé que no s'adeqüen completament a la nostra disciplina, ambdues tesis mereixen ésser mencionades en tant que antecedents a la recerca que hem dut a terme i en tant que estudis sobre un aspecte tan concret de la vida artística i cultural lleidatana com és la història de la música del segle xix. També dins aquesta etapa cronològica convindria mencionar un treball que roman inèdit i que és fruit d'una de les incursions d'Alberto Velasco —dedicat a l'art medieval— en la recerca sobre art contemporani.<sup>129</sup> El text, malgrat presentar les limitacions pròpies d'un treball de curs universitari, és el resultat d'un repàs exhaustiu de les fonts, i fins fa pocs anys era l'única recerca monogràfica dedicada a un fenomen crucial per a la història de l'art lleidatà recent, l'exposició d'artistes lleidatans de la festa major de 1912.<sup>130</sup> Pel que fa a la recerca duta a terme

126 Sandro Machetti, *Antecedentes y aparición del cinematógrafo en Lleida a través de la prensa local: diversiones y espectáculos precinematográficos y populares y su público entre 1845 y 1896* (Tesi de llicenciatura, Universitat de Lleida, Lleida, 1992)

127 Sandro Machetti, *El pre-cinema a Lleida (cultura i espectacles pre-cinematogràfics i el seu públic entre 1845 i 1896)* (Lleida: Pagès, 1995)

128 Lluís-Marc Herrera i Llop, *Aproximació a la música teatral a Lleida: 1860-1908* (Tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1994), Lluís-Marc Herrera i Llop, *Cosme Ribera i el seu temps, un estudi sobre la vida musical a la Lleida de la segona meitat del segle xix* (Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1996). Aquest darrer text fou publicat l'any 2000 al número 28 dels quaderns de "La Banqueta". Vegeu Lluís-Marc Herrera i Llop, *Cosme Ribera i Miró, 1842-1928* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 2000).

129 Alberto Velasco González, "Algunes notes sobre l'exposició d'art de Lleida de 1912" (Treball de curs, art català contemporani, Universitat de Lleida, 1998). Un resum del treball es va publicar l'any 2000 a la revista del Cercle de Belles Arts de Lleida. Vegeu Alberto Velasco González, "L'exposició d'artistes lleidatans de 1912", *Arts*, 14 (2000), p. 44-49.

130 Vegeu nota 113.

en els darrers anys, cal fer menció a dos treballs que, tot i no estar directament relacionats amb la nostra disciplina, inclouen nombrosos indicadors dels quals ens fem ressò. En primer lloc, cal mencionar la publicació de la tesi doctoral de Meritxell Botargues,<sup>131</sup> que introdueix la idea de l'estudi del consum cultural a l'àrea de Lleida. Per bé que s'escapa del marc cronològic que ens interessa, l'aportació de Botargues ens resulta interessant perquè realitza una aproximació transversal al consum cultural a partir dels inventaris localitzats, fet que li permet elaborar un retrat que palesa la convivència d'actituds tradicionals amb aires de modernitat, aliniats amb el canvi cultural que s'esdevingué a Lleida en aquella època. Específicament, ens han resultat d'interès la valoració que fa de la presència d'obres d'art als habitatges (essencialment estampes o pintures, imatgeria religiosa, fet que l'autora interpreta com un dels motius que força l'emigració dels artistes d'aquella època, que elaboraven propostes artístiques escassament acceptades pels seus conciutadans, un plantejament que aquesta tesi ens servirà per posar en un pla de discussió) i el repàs a la incipient activitat expositiva de la ciutat. En segon lloc, volem citar una de les publicacions més recents de Quintí Casals,<sup>132</sup> que presenta una panoràmica cultural de la ciutat de Lleida al llarg dels tres primers quarts del segle XIX. Aquest treball resulta remarcable en tant que és la primera aportació que discuteix els discursos tradicionals sobre la Renaixença a Lleida, i perquè efectua un repàs a les principals institucions i entorns de sociabilitat lligats a la revolució liberal lleidatana.

Sembla que el compendi de treballs sorgits del món acadèmic acaba aquí, però això no significa l'extinció dels precedents a la nostra recerca, ja que un gruix considerable s'ha desenvolupat fora d'aquest àmbit. Tret del doble volum dedicat a Nicolás Martínez Lage —Niko— que dirigí Enric Castells,<sup>133</sup> el panorama en certa mesura es troba dominat per les publicacions sorgides del treball del tàndem format per Josep Miquel Garcia i Esther Ratés, llurs produccions arrenquen a principis de la dècada dels anys vuitanta i els mantingueren durant força temps com a referents destacats de la historiografia de l'art lleidatà contemporani.

Per bé que —especialment en el cas de Garcia— no es dediquen exclusivament a l'art lleidatà, la proporció de publicacions en aquest àmbit és notable, tot i que bona part dels textos que referenciem a continuació s'emmarca més fàcilment en l'àmbit de la difusió —en forma de catàlegs d'exposició o articles en premsa periòdica— que en el de recerca estricta. Malgrat això, en molts casos ambdues facetes caminen necessàriament de bracet pel simple fet que es tracta de treballs pioners o perquè els catàlegs d'exposició inclouen fruits de la recerca directa. Aquesta fou elaborada en gran mesura durant els anys 80, durant els quals Garcia i Ratés feren un destacat treball de fons tot accedint a un enorme capital de fonts relacionades

131 Meritxell Botargues i Palasí, *Consumo cultural en la ciudad de Lleida (1808-1874)* (Lleida: Universitat de Lleida, Pagès Editors, 2000)

132 Quintí Casals Bergés, *Modernització i Renaixença a la Lleida del segle XIX* (Lleida: Pagès Editors, Universitat de Lleida, 2013)

133 Enric Castells Granés, *Nicolás Martínez Lage. L'art de la carigrafia* (Lleida: Artis, 1994)

amb els artistes locals actius al llarg del segle xx. La informació recaptada ha anat degotant a la llum pública fins als nostres dies sota la forma de diversos projectes, els quals presenten un resultat certament desigual.

Durant els anys 80 i part dels 90, les publicacions d'ambdós autors —ja fos a títol individual o conjunt— que resulten interessants per a la nostra recerca foren majoritàriament catàlegs d'exposicions acollides per ens de caràcter privat. No fou fins als anys 90 i sobretot a les darreries de la primera dècada dels 2000 que aquestes presentaren un canvi formal notable, mentre que part dels continguts semblen atrapats en una certa reiteració.

A principis de 1982, la sala d'exposicions de l'obra social de la Caixa de Barcelona acollí una exposició íntimament relacionada tant amb la recerca que Ratés havia realitzat per a la seva tesi de llicenciatura com amb el seu projecte de tesi doctoral. La iniciativa es va acompanyar del respectiu catàleg que, malgrat la seva concisió, obria una esclatxa que aportaria nombrosos resultats en els anys següents.<sup>134</sup> L'any 1984, per exemple, Garcia es va encarregar de coordinar l'exposició inaugural de la sala d'exposicions de la Caixa de Pensions de Lleida amb una mostra sobre Xavier Gosé. El mateix Garcia també va participar de la publicació respectiva, on es donà veu a historiadors de l'art de la talla d'Enric Jardí o Eliseu Trenc per presentar diversos aspectes del context on es va desenvolupar l'obra de Gosé.<sup>135</sup> La mateixa sala va acollir, l'any 1985, la primera exposició que la ciutat de Lleida dedicava exclusivament a Jaume Morera. Coordinada per Garcia, la mostra presentava una selecció dels paisatges més destacats del pintor, i l'acompanyà la conseqüent publicació, la qual inclou la primera aproximació amb voluntat científica a la producció artística de Jaume Morera, emmarcant-la en el panorama paisatgístic català i espanyol, signada per Frederic Vilà.<sup>136</sup> Finalment, i encara a la sala d'exposicions de la Caixa de Pensions, l'any 1986 veieren la llum una exposició —comissariada per Garcia— i el corresponent catàleg sobre l'obra de Baldomer Gili Roig, amb la participació de Ratés a l'aproximació biogràfica al pintor i amb un breu estudi de la seva obra, de la mà de Francesc Fontbona.

Després d'un hiat considerable, durant el qual els esforços de Garcia i Ratés van dirigir-se vers àmbits força allunyats del nostre objecte d'estudi, l'interès i el treball d'ambdós es reorientà cap a les terres de Lleida l'any 1993, en motiu de la celebració d'una exposició d'homenatge a Antoni Garcia Lamolla al Col·legi d'Arquitectes Tècnics. Garcia signà l'article del catàleg de la mostra, una aproximació biogràfica a Lamolla que dedica força espai a presentar les seves relacions amb grans figures

---

134 Esther Ratés Brufau i Josep Miquel Garcia, *Pintura contemporània a Lleida, 1930-1980* (Lleida: Caixa de Barcelona, 1981)

135 —, *Xavier Gosé, 1876-1915* (Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1984)

136 —, *Jaume Morera i Galícia, 1854-1927* (Lleida: Fundació Caixa de Pensions, 1985)

del surrealisme de l'època i que acaba aigualint-se a partir del moment que l'artista emprèn el camí de l'exili.<sup>137</sup>

Un nou període de set anys —tan sols interromput per la publicació de l'exemplar de *La Banqueta* dedicat a Xavier Gosé l'any 1996— assenyala un altre hiat important en l'enfilall de publicacions d'ambdós autors, que s'interromp l'any 2008 amb l'adveniment d'una nova exposició comissariada per Garcia i dedicada a fer un repàs dels artistes lleidatans més destacats del segle xx, qualificat per a l'ocasió amb l'epítet *de Cristòfol*. La publicació paral·lela a l'exposició és un compendi planer de les biografies dels artistes mostrats salpebrat amb un aparell gràfic llaminer, però que no aporta novetats al coneixement disponible.<sup>138</sup>

Exceptuant la recopilació antològica d'articles de crítica d'art publicats per Josep Miquel Garcia al diari *Segre*,<sup>139</sup> el treball d'ambdós autors no es tornà a centrar en l'art lleidatà fins l'any 2007, quan van prendre embranzida els preparatius per a la commemoració del centenari del naixement de Leandre Cristòfol i Enric Crous. Amb el suport de l'editorial Mediterrània, Garcia i Ratés van participar en dues publicacions: la primera, dedicada a Leandre Cristòfol, és una biografia explicada des del punt de vista de Garcia qui, com també Ratés, mantingué una estreta relació amb l'artista;<sup>140</sup> la segona fou una edició —censurada i autocensurada— de les memòries d'Enric Crous, publicades a cura de Garcia i acompanyades d'un breu article al voltant de la figura de l'artista signat per Ratés.<sup>141</sup> Finalment, l'última publicació a remarcar ens trasllada fins l'any 2009, temps de commemoració del centenari del naixement d'un altre dels artistes clau per entendre l'avantguarda a la Lleida de preguerra, Antoni Garcia Lamolla.<sup>142</sup> En aquest cas es revisa la vida de Lamolla, dedicant especial atenció per una banda als contactes que va establir amb artistes de gran calibre, sobretot en l'etapa immediatament anterior a l'esclat de la Guerra Civil, i posant un major èmfasi en una etapa poc estudiada de la seva vida, la desenvolupada a l'exili, on continuà produint obra artística des d'una perspectiva fidel al pensament d'avantguarda en el qual s'havia format.

La de Ratés i Garcia és una cursa de fons que els ha propulsat vers una posició que es podria qualificar fàcilment de dominant dins el panorama de la historiografia de l'art contemporani a Lleida. Tanmateix, en el marc dels investigadors que a tall individual han dirigit el seu esforç vers aquest territori i marc cronològic cal

137 Josep Miquel Garcia, *Antoni Garcia Lamolla. L'espectre de les tres gràcies* (Lleida: Col·legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Lleida, 1993)

138 —, *El segle de Cristòfol: obres mestres de l'art lleidatà del segle xx* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Fundació La Caixa, 2000)

139 Josep Miquel Garcia, *Les mans fèrtils* (Barcelona: Mediterrània, 2005)

140 Josep Miquel Garcia, *Leandre Cristòfol* (Barcelona: Mediterrània, 2007)

141 Josep Miquel Garcia (ed.), *Enric Crous. Memòries* (Barcelona: Mediterrània, 2007)

142 Josep Miquel Garcia i Esther Ratés Brufau, *Vida del pintor Lamolla* (Barcelona: Mediterrània, 2009)

mencionar també la biografia d'Antoni Garcia Lamolla publicada per Jesús Navarro l'any 2011,<sup>143</sup> llurs aportacions sobre la trajectòria de l'artista anterior a l'esclat de la Guerra Civil ens han resultat de gran utilitat.

Els antecedents a la nostra recerca sorgits d'iniciatives de caràcter individual s'extingeixen en aquest punt, però no podem oblidar la tasca realitzada a proposta d'agrupacions o institucions de caràcter privat. Ja hem mencionat les exposicions acollides per l'obra social de les principals entitats financeres de la ciutat, però també cal destacar la revista *Arts*, publicada pel Cercle de Belles Arts des de 1990.

Habitualment dedicada a presentar notícies i articles d'opinió sobre la matèria artística local més recent, també hi ha espai per a la reflexió i la recerca d'aspectes més propers al nostre àmbit d'estudi. La majoria dels signants dels articles no resulta estranya, però cal apreciar en la justa mesura la vàlua d'aquesta iniciativa, l'única dedicada exclusivament a l'art de caire més aviat local fins la darrera dècada, quan féu un pas a favor de la miscel·lània sense perdre, però, l'àrea de Lleida de vista. Val a dir que també s'han publicat les revistes *Llei d'Art* i *Transversal*,<sup>144</sup> afins a la temàtica artística, però el fet que afrontin els continguts des d'una òptica més àmplia i polièdrica les allunya del camp que ens ocupa.

Val a dir també, que la qualitat dels articles publicats a *Arts* presenta desigualtats notables, especialment en els primers anys, però això no implica que en aquell moment no hi haguessin aportacions interessants, com les sorgides de les entrevistes a Josep Miquel Garcia,<sup>145</sup> o el dossier del número 9 (1995), dedicat a l'estat i perspectives de futur dels museus locals.<sup>146</sup>

Els articles més propers al nostre àmbit d'estudi, tret de dues aportacions —molt primerenques, qualificables de pioneres, que han estat a bastament esmenades per treballs posteriors— de Romà Sol i Joan Crous,<sup>147</sup> no apareixen fins que la publicació ja és una iniciativa absolutament consolidada en el panorama lleidatà, pràcticament una dècada després de l'aparició del primer número. Aquestes aportacions es poden organitzar fàcilment en dos blocs: per una banda, el conjunt de textos al voltant de la idea de la passió localista, de la condició perifèrica, excèntrica, extrema... no només d'un territori, sinó també de les persones; mentre que per l'altra identifiquem

---

143 Jesús Navarro, *Antoni Garcia Lamolla. Biografia d'un pintor* (Lleida: Alfazeta, 2011)

144 *Transversal* es va deixar de publicar l'any 2007; mentre que *Llei d'art* precisament veié la llum aquell mateix any, i encara avui continua publicant números.

145 Roser Perera, "Josep Miquel Garcia. Coordinador del Servei d'Arts Plàstiques del Departament de Cultura de la Generalitat", *Arts*, 1 (1990), p. 8-9; Imma Dadón Paz i Camil·la Minguell Cardenes, "Entrevista a Josep Miquel Garcia", *Arts*, 9 (1995), p. 6-10

146 Immaculada Lorés Otzet, "Els museus a Lleida", *Arts*, 9 (1995), p. 12-13; Joan Ramon González Pérez, "Panorama dels museus a les comarques de Lleida", *Arts*, 9 (1995), p. 14-17

147 Joan Crous Vidal, "Nicolau Martínez Lage, «Niko»", *Arts*, 2 (1990), p. 8-9; Romà Sol Clot, "L'intent frustrat de la Revista «Art»", *Arts*, 3 (1990), p. 11



el bloc d'articles de caràcter monogràfic redactats sobre diversos artistes lleidatans en actiu durant el període anterior a la Guerra Civil.

En el primer grup s'hi inclouen textos com el d'Arnau Martell, que obre el foc i posa damunt la taula la idea del lleidatanisme, tema que havia aparegut habitualment en moltes de les descripcions de la ciutat.<sup>148</sup> Carles Hac Mor recollí el testimoni quatre anys després, des d'un punt de vista més personal però no per això menys digne de consideració,<sup>149</sup> i un retrat de la ciutat des d'una òptica marcada per la llunyania i per la disciplina de la geografia completaren una nova incursió d'*Arts* vers aquesta matèria.<sup>150</sup> Aquesta temàtica no es va tornar a tractar de manera extensa fins l'any 2007, quan bona part del número 27 es va tornar a dedicar a reflexionar al voltant de la idea de perifèria, excentricitat o diferència. De les quatre aportacions que referenciem, les dues primeres (d'Alberto Velasco i Matías López)<sup>151</sup> serveixen per ubicar la temàtica tractada i reflexionar a un nivell més general, més teòric; en canvi, les dues darreres (a càrrec de Joan Yeguas i Josep Tort)<sup>152</sup> s'inclinen per tocar aquest fenomen des d'un punt de vista més proper tant a l'art com a la geografia local.

El segon grup d'articles sembla palesar un gir en la dinàmica de la publicació a favor de la difusió de la història de l'art lleidatà, sovint tot reforçant el discurs —i aprofitant l'impuls— de les exposicions de major calibre acollides per diverses institucions de la ciutat, habitualment el Museu d'Art Jaume Morera. El primer exemple, que precisament no encaixa a la perfecció amb la descripció donada però que és fill de la voluntat de realitzar aportacions a la historiografia de l'art lleidatà pròpies d'una revista com aquesta, és l'article d'Alberto Velasco sobre l'exposició d'artistes lleidatans de 1912 ja mencionat anteriorment.<sup>153</sup> D'aquesta manera ens trobem amb diversos articles que encaixen plenament amb l'etapa que ha emmarcat la nostra recerca, com el dedicat a Miquel Viladrich en motiu de l'exposició *Viladrich. Primitiu i perdurable*,<sup>154</sup> o l'interessant treball del ja referit Alberto Velasco al voltant de la figura de Xavier Gosé en motiu de l'exposició itinerant mencionada unes pàgines

---

148 Arnau Martell, "Les Lleides de Lleida", *Arts*, 12 (1998), p. 16-19

149 Carles Hac Mor, "Ja se'ns ha despertat Ponent!", *Arts*, 18 (2002), p. 16-19

150 Isidre Domenjó, Josep A. Chauvell i Ramon Queralt, "La ciutat des de les comarques", *Arts*, 18 (2002), p. 34-43

151 Alberto Velasco González, "Excèntrics", *Arts*, 27 (2007), p. 13; Matías López, "Centrifugs", *Arts*, 27 (2007), p. 14-16

152 Joan Yeguas, "Ser 'diferent' és un problema?", *Arts*, 27 (2007), p. 17-20; Josep Tort, "Carrinclons: excentricitat a la lleidatana?", *Arts*, 27 (2007), p. 28-31

153 Vegeu nota 129.

154 Josep Mesalles Vilanova, "Viladrich. Primitiu i perdurable", *Arts*, 28 (2007), p. 37-39

enrere.<sup>155</sup> Tampoc podem oblidar l'aportació d'aquesta publicació a la commemoració del naixement de Leandre Cristòfol, de la sempre crítica —però no per això menys fonamentada— mà de Francesc Gabarrell,<sup>156</sup> o el nostre escuet repàs a la vida d'Enric Crous en motiu també de la commemoració del seu centenari, una senzilla síntesi de tot el que es coneixia sobre l'artista fins aquell moment.<sup>157</sup>

Passant ja a comentar la producció dels investigadors de la Noguera que no tenen una afiliació institucional directa, cal fer menció a dues publicacions lleugerament allunyades del nostre àmbit, publicades ja ben entrat el segle XXI. La primera és un volum dedicat al centre excursionista de Balaguer, elaborat en motiu del 75è aniversari de l'entitat.<sup>158</sup> Sota una aparença enganyosa, el text ofereix un recorregut històric força complet de l'entitat, abocant molta llum precisament al període que ens ocupa, sobretot en relació a les actuacions del centre com a ens dinamitzador de la vida cultural de Balaguer. Finalment, la publicació més recent ha estat a càrrec de Jaume Barbosa qui, també sota una aparença que convida a la confusió, aporta força informació sobre la història de l'urbanisme i les infraestructures de la ciutat de Balaguer, acompanyada d'un aparell gràfic força interessant.<sup>159</sup> Malauradament, no encaixa dins la nostra disciplina, però és un dels exemples més recents de treball metòdic i de recerca apareguts a l'àrea de la Noguera.

Finalment, de l'àmbit d'aquesta comarca resta per mencionar el treball dut a terme pel centre d'estudis de la Noguera, especialment durant la segona meitat dels anys 80. L'entitat, que s'ajusta a la tendència pròpia de les darreres dècades d'unir els agents de la recerca local en institucions de caràcter comarcal, va endegar una col·lecció titulada "Estudis", on es presentaven els fruits de la recerca —molt especialment arqueològica— duta a terme a la Noguera. La pràctica totalitat dels estudis presentats en aquesta publicació queda fora dels nostres límits de treball, però cal mencionar l'article de Joan Farré sobre l'associacionisme a Balaguer des del darrer terç del segle XIX fins l'any 1936.<sup>160</sup> Malgrat l'escassa disponibilitat de les fonts, lamentada pel mateix autor, el caràcter exhaustiu del buidat d'entitats balaguerines de l'època ha esdevingut un bon punt de partida per orientar la recerca

---

155 Alberto Velasco González, "(...) no és pas d'aquells als qui podem considerar nostres. Reflexions al voltant de l'obra de Xavier Gosé", *Arts*, 29 (2008), p. 37-43. Més recentment, la figura de Xavier Gosé també ha estat tractada per Cristina Mongay, que ha aprofundit en els processos de patrimonialització local tant de l'artista com la seva obra. Vegeu Cristina Mongay Batlle, "Xavier Gosé, paradigma de la construcció de patrimoni cultural a la ciutat de Lleida", *Arts: revista del Cercle de Belles Arts de Lleida*, 39 (2014), p. 32-35 i Cristina Mongay Batlle, *Xavier Gosé. D'observador de la «belle époque» a mite lleidatà* (Lleida: Edicions de la Clamor, 2015)

156 Francesc Gabarrell, "Centenari Cristòfol (1908-2008)", *Arts*, 29 (2008), p. 45-48

157 Esther Solé i Martí, "Enric Crous-Vidal: Lleida-París", *Arts*, 30-31 (2009), p. 51-53

158 Francesc Guillaumet i Pijuan, *Història del Centre Excursionista de Balaguer 1929-2004* (Balaguer: Centre Excursionista de Balaguer, 2004)

159 Jaume Barbosa, *Balaguer: un llarg camí* (Lleida: Alfazeta, 2009)

160 Joan Farré Viladrich, "La vida associativa a Balaguer", *Estudis*, 3 (1989), p. 27-56

i la reflexió sobre la vida artística i cultural de Balaguer i, per extensió, de tota la comarca.

Pel que fa a l'Urgell, una referència de capçalera és l'extens estudi sobre Tàrrega que Joaquim Capdevila publicà l'any 2008.<sup>161</sup> Probablement aquest és l'estudi més complet que es disposa de Tàrrega al tombant del segle xx, i és el fruit del treball de fons que Capdevila ha estat desenvolupant en aquest territori des de principis dels anys 90. Per bé que majoritàriament inclinat vers aspectes més propers a la filologia o el folklore, Capdevila sempre ha procurat establir connexions amb el discurs històric, i una gran mostra és aquesta publicació, autèntica obra de capçalera de la historiografia targarina i autèntic pal de paller de la tasca d'emmarcar la nostra recerca gràcies a la visió que ofereix de la dialèctica Tàrrega-Lleida i al detall amb que tracta els principals actors del moment.

En aquesta dinàmica també cal mencionar la recerca —de tall divulgatiu, però no per això menyspreable— a quatre mans entre Jaume Espinagosa i Josep M. Planes, la qual presenta la història targarina des del seu nomenament de ciutat fins la fi de la Guerra Civil a partir de la informació continguda a les actes municipals.<sup>162</sup> Tampoc hem d'oblidar la que fou la tesi de llicenciatura de Glòria Coma, posteriorment publicada dins la col·lecció "Seminari", bona reserva de la recerca històrica sobre Ponent. En el cas de Coma, el seu treball permet ubicar-nos amb claredat i concisió en l'escenari històric i polític on discorren i s'incardinen part dels esdeveniments del nostre interès, essent tant el treball d'Espinagosa i Planes com la publicació de Coma altres exemples d'obres a tenir en consideració en tant que punts de partida per a la nostra recerca.<sup>163</sup>

Encara entre les aportacions realitzades per investigadors a tall individual, hem de recuperar aquí un dels pocs treballs signats per Josep Miquel Garcia i Esther Ratés centrats fora de la ciutat de Lleida, quasi una raresa dins la seva producció.<sup>164</sup> Amb l'avinentsa de la celebració de l'exposició sobre un segle de pintura a la localitat veié la llum aquesta publicació que inclou, entre altres, una aproximació a la pintura targarina de l'època que ens ocupa, tot ressenguint els personatges i esdeveniments més importants. Malgrat la seva brevetat, aquest és un treball pioner, que posa les bases de la idea d'una escola targarina de pintura, i val a dir que transcorregueren força anys abans no es fessin públiques noves aportacions al respecte.

Finalment, no podem passar per alt la tasca duta a terme pel Grup de Recerques de les Terres de Ponent. Sovint marcada per la voluntat erudita i en ocasions

161 Joaquim Capdevila Capdevila (2008)

162 Jaume Espinagosa Marsà i Josep M. Planes, *Tàrrega: aproximació a la història dels seus ajuntaments entre 1884-1939* (Lleida: Diputació de Lleida, 1988)

163 Glòria Coma Torres, *Tàrrega a la Segona República* (Lleida: Pagès Editors, 1992)

164 Esther Ratés Brufau i Josep Miquel Garcia, *Aproximació a l'escola targarina de pintura* (Tàrrega: Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artístics, 1985)

acompanyada de mancances importants a nivell de metodologia, l'actuació del Grup de Recerques sempre s'ha ubicat més en l'àmbit de la història i l'arqueologia, però curiosament una de les aportacions mereixedores de cert ressò precisament s'emmarca dins la historiografia de l'art. Ens referim a la publicació sorgida de la xxxii jornada de treball del grup, dedicada al modernisme a l'Urgell i a la Segarra, a més del pas de Jujol per aquest territori.<sup>165</sup>

## Hipòtesi de treball

Tal com hem anat apuntant al llarg d'aquesta introducció, la hipòtesi de treball que ha orientat la nostra recerca es pot formular en els següents termes: el pla de Lleida —i molt especialment Lleida ciutat— no era un territori absolutament erm pel que feia a la vida i l'activitat artística entre 1875 i 1936, en tant que es disposa d'evidències d'incipients mecanismes i estructures que possibiliten tant la creació com la difusió artística en l'àmbit local.

Aquests elements presenten una relació íntima, tal com les baules d'una cadena: en primer lloc, es té constància de la impartició de classes de dibuix; en segon lloc, es tenen notícies d'organitzacions d'artistes —o de persones amb clara voluntat d'incidir en l'àmbit artístic local— i, finalment, es disposa d'evidències tant d'una activitat expositiva primerenca, acompanyada d'una certa crítica d'art en premsa i d'una demanda que evidencia un consum de béns artístics. La relativa poca complexitat d'aquestes realitats posa de manifest la incipiència de l'entramat sobre el qual descansava el fet artístic a Ponent al tombant del segle xx, i és en aquest període quan sembla que tot plegat pren embranzida i es desenvolupa de tal manera que el pols de l'activitat artística local serà cada cop més fort i estable, propiciant que els protagonistes de la vida artística d'un indret llavors tan perifèric com les terres de Ponent ja puguin fer-se un lloc en aquest panorama sense haver-se de desplaçar per consagrar-se als centres que assenyalaven els meridians artístics del moment, generalment definits per l'eix Barcelona-París o l'eix Madrid-Roma. Metafòricament, aquest augment de massa muscular de l'entramat que acabem de mencionar és on arrela el dinamisme artístic i creatiu de Ponent de la dècada dels anys 30, un moment d'efervescència que difícilment s'esdevindria en un territori absolutament mancat d'un sistema previ de mecanismes, estructures i escenaris de creació i difusió artística, necessàriament bastit durant el període que ens ocupa i tradicionalment obviat pel discurs de la historiografia de l'art a les terres de Lleida.

---

165 Miquel Torres (ed.), *Modernisme a l'Urgell i a la Segarra; Jujol, artista cristià* (s.n.: s.n., 2000)

## Capítol 2. La condició perifèrica i els seus efectes en la vida artística

*Catalunya ha patit molt de l'absorció, de la suggestió, natural d'altra banda, de Barcelona. Els homes destacats de tots els indrets de Catalunya han d'anar a raure-hi, a part l'encís de la urbs, perquè hi troben camp per a les activitats respectives. Això ha creat el problema de la macrocefàlia catalana: es condensa la vida a la capital mentre s'empobreixen de gent i de capacitats les comarques.*<sup>166</sup>

### El pla de Lleida, el sentiment perifèric i la realitat viscuda

Com ja s'ha fet palès a la revisió dels antecedents de la nostra recerca, considerem que la tasca investigadora més recent sobre Lleida i el seu entorn presenta un estat de salut prou bo, tant a nivell quantitatiu com qualitatiu. Molts són els treballs realitzats i múltiples les facetes observades,<sup>167</sup> i per aquesta raó i evidentment perquè no és l'objectiu d'aquesta tesi, ens limitarem a aportar petites fites que permetin contextualitzar ràpidament el pla de Lleida i aconseguir fer més comprensibles les observacions que, sobre la condició perifèrica d'aquest indret i els seus efectes a nivell de pensament i opinió local, enfilarem als apartats següents.

Els mots que el cronista Muntaner va emprar al segle XIV per definir Lleida són encara avui un recurs terriblement fàcil per a referir-s'hi: “axi com Barcelona es cap de Cathalunya en la marina, e en la terra ferma Lleyda.”<sup>168</sup> Evidentment, cal tenir en compte més aspectes dels observats per Muntaner: una major concreció és —i ja al segle XXI més que mai— essencial per tal de disposar d'un observatori el més moblat possible des d'on poder analitzar el fenomen artístic del tombant del segle XX amb les millors garanties.

Ja hem mencionat que, a les portes del segle XX, en una època en què el país intentava pujar al carro de la modernització a tots els nivells malgrat l'elevat grau de contradiccions internes, Lleida era la quarta ciutat de Catalunya en nombre d'habitants i estava en disposició de prendre posicions per a consolidar-se com

<sup>166</sup> —, “La Catalunya-ciutat”, *Acció Comarcal*, 93 (1933), p. [5]

<sup>167</sup> Vegeu estat de la qüestió al capítol anterior.

<sup>168</sup> Ramon Muntaner, *Crònica (1325-1328)* (Barcelona: Edicions 62, 1979), capítol CCXIV. Disponible en línia a [http://ca.wikisource.org/wiki/Crònica\\_de\\_Ramon\\_Muntaner](http://ca.wikisource.org/wiki/Crònica_de_Ramon_Muntaner) (consulta: 7 juny 2015)

la “capital interior” que ja evocava la crònica de Muntaner. Per aconseguir-ho, s'explotaven les possibilitats que la seva localització avantatjosa li oferia i s'apostava per la mecanització de l'agricultura, la proliferació de la indústria i la millora de les infraestructures i serveis urbans. Aquest escenari de bonança aparent estava amenaçat—com també ja s'ha posat de manifest—tant per un caciquisme implacable com per una taxa d'analfabetisme considerable, dos factors indubtablement tòxics que, afegits al ritme de creixement menor propiciat pels desequilibris territorials i les successives crisis històriques que ja menciona Manel Lladonosa,<sup>169</sup> col·laboraren a precipitar Lleida cap a una posició perifèrica en el marc català, també a nivell artístic.

Lleida continua essent la petita capital provinciana i enfonsada que feia estremir l'afligit Màrius Torres i que, sense cap angúnia, podríem descriure amb les mateixes dures paraules que [...] Ricardo Macías Picavea, aplicava l'any 1899, a les petites ciutats espanyoles: “lugarones atrasados y sin vida, ruinas y cadáveres de la antigua decadencia [...] que vegetan tristemente al lado de sus borrosos recuerdos históricos y de la inopia presente [...]”<sup>170</sup>

Malgrat tot, especialment en temps republicans, val a dir que la ciutat experimentà un cert dinamisme, liderat i desenvolupat en la seva major part pels principals integrants de les elits polítiques i culturals del moment. Les seves característiques i particularitats en relació al fenomen artístic, com ja s'ha comentat, s'analitzaran en les següents seccions.

L'any 1860, el tren uní Lleida i Tàrraga, un indret estratègic que ha esdevingut un pol d'especial importància per a la nostra recerca. Avui dia, l'actual capital de l'Urgell ha aconseguit posicionar-se amb determinació com un referent urbà, econòmic i cultural capaç de disputar el protagonisme que Lleida havia ostentat durant dècades. Tanmateix, al tombant del segle xx, Tàrraga comptava amb poc menys de 5.000 habitants, que s'incrementaren en un miler fins poc abans de l'esclat de la Guerra Civil. Malgrat les diferències a nivell de demografia, Tàrraga era el segon municipi de la província pel que feia a població i, salvant les distàncies, el panorama general que es respirava al voltant de 1900 no diferia especialment del de Lleida. Un punt d'inflexió interessant es podria localitzar l'any 1884, quan Tàrraga rebé el títol de ciutat. La concessió d'aquesta denominació fou un adveniment que esperonà la transformació urbana, obrint les portes a la modernitat i la modernització d'infraestructures i organitzacions, tot propiciant un creixement i una millora de la ciutat a tots els nivells, incloent el desenvolupament d'un cert orgull local,<sup>171</sup> especialment en referència al desenvolupament de la vida cultural.

169 Manel Lladonosa, F. Porta, S. Miquel, Josep Vallverdú i J. Gabernet (1967), p. 13-60.

170 Miquel Pueyo (1984), p. 78.

171 Vegeu les reflexions de Jaume Espinagosa al voltant de la idea d'un cert orgull targari a Jaume Espinagosa Marsà, “Tàrraga vital o el caràcter targari”, *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 2 (1990), p. 203-217.

Sense deixar el desenvolupament de les infraestructures ferroviàries de banda, l'any 1924 es va inaugurar el tram de la línia que unia Lleida i Balaguer, bastit amb la intenció d'obrir una nova via de desplaçament de béns i persones a través dels Pirineus. Als peus del Montsec i amb tot just 5.000 habitants al voltant de 1900, Balaguer encarna un tercer pol de la nostra recerca, per bé que la seva ressonància aviat quedà enrere respecte la dialèctica que s'entaulà entre Lleida i Tàrraga. Algunes raons al respecte es troben en un ritme de creixement menor malgrat el desenvolupament de l'activitat industrial i la millora de les comunicacions, amanits també amb un analfabetisme important i una certa manca d'inquietud a nivell local, que semblà abocar aquesta població ràpidament a un segon pla, a un rol d'observador i depenent alhora, que acostumava a estar a l'expectativa de les iniciatives supramunicipals encapçalades per la Diputació de Lleida o de l'acompliment dels dictàmens elaborats des del govern central.

La condició perifèrica d'aquests tres nuclis de població i de tota l'àrea del pla de Lleida en general és evident. Ara bé, aquesta circumstància no implica un tracte o un sentiment vexatori: l'actitud és la pedra de toc del dinamisme i el desenvolupament d'indrets marcats per la perifèria. En aquesta època Lleida és, en bona part, perifèrica. Perifèrica tant a nivell català, doncs ningú posa en dubte el rol capdavanter de Barcelona; com és perifèrica a nivell estatal, car així ho propicià l'administració centralitzada del país, amb un elevat contingut d'arbitrarietat, quan efectuà la divisió territorial en províncies l'any 1833.

En aquest teixit, cal considerar un factor ja apuntat per Francesc Porta: la soledat de Lleida.<sup>172</sup> Unida a la llunyania física i espiritual de Barcelona, Lleida esdevingué una ciutat que actuava com una capital, com a centre de recepció d'una quantitat important de població i com a punt de referència gràcies a una destacable concentració de serveis. Ara bé, aquest paper era desenvolupat des d'una posició marginal i solitària alhora. Evidentment, les particularitats tant de la mateixa ciutat de Lleida com dels seus encontorns no resultaven propícies per a que es generés un sistema d'influències ni es teixís una trama de relacions de caràcter satel·lital —fins i tot simbiòtic— com el que s'observa en altres indrets, essent-ne l'exemple paradigmàtic el cas de Barcelona i la seva àrea d'influència.

En el cas de Lleida, la manca d'un nucli veí que s'erigís com un autèntic competidor, fins i tot que fos vist des de la capital com una amenaça —comercial, econòmica, de fluxos de població—, sumada a un context provincial tan minvat d'estímuls varen propiciar la gestació d'un ambient plagat de conformisme, on el fet de sentir-se perdedor esdevingué perillosament habitual i on el compàs de la vida quotidiana es densificà, essent fins i tot corretjós en ocasions puntuals.

---

172 Manel Lladonosa, F. Porta, S. Miquel, Josep Vallverdú i J. Gabernet (1967), esp. p. 65-72.

La rivalitat entre Reus i Tarragona —desencadenada al segle XVIII— és ben present a l'imaginari popular, i pot considerar-se el paradigma català de la dialèctica entre dues localitats properes. És ben sabut que gràcies a aquesta pugna pel liderat del litoral tarragoní ambdues ciutats experimentaren un creixement notable, inconcebible en un context de soledat o calma absoluta. Ara bé, cal no oblidar que aquesta competència està marcada pel profund convenciment i assimilació del paper central, protagonista, per part de Reus, i el conseqüent envalentiment de la població per disputar la capitalitat a Tarragona amb la màxima rivalitat. A l'altra cara de la moneda trobem, però, Tortosa, un indret marginal que visqué una situació equiparable a molts nivells a la de Lleida.<sup>173</sup>

Un dels resultats previsibles d'aquesta conjuntura és la gestació d'una frustració terriblement pregona, encaixada pel col·lectiu lleidatà amb un important grau d'irracionalitat. La catarsi d'aquest sentiment va prendre moltes formes, entre elles la seva projecció vers Barcelona. La dialèctica fou veritablement quixotesca, i la principal conseqüència fou l'accentuació de la marginalitat de Lleida respecte un cap-i-casal indolent, que ja pensava més en termes de Catalunya-ciutat que en considerar les proclames d'una ciutat més ocupada en llepar-se les ferides que en intentar canviar els signes dels temps. Un parell d'articles apareguts a la mateixa *Vida Lleidatana* s'erigeixen com les excepcions que confirmen el panorama descrit: aliniats amb les postures que intenten espolsar l'apatia imperant entre la ciutadania local, són dels pocs exemples anteriors als temps republicans on no es cerca l'autocompassió ni es pren Barcelona com un boc expiatori, sinó que per una banda es fa palesa la necessitat que la pròpia ciutadania s'esforci en no perdre més oportunitats i, per l'altra, es deixa entreveure que la soledat de Lleida és un factor d'especial importància en l'equació del seu desenvolupament:

Temps era temps en què arreu de la nostra ciutat es parlava en forma gens seriosa d'una Barcelona absorbent, i temps era temps [...] en què l'amor a nostra ciutat era objecte d'entusiasmes que no per fugissers deixaven d'ésser del tot malaltissos. Lleida, [...] amb una més ampla visió es preocupa afanyosa de la Gran Ciutat i en segueix el seu

---

173 Un episodi curiós relacionat amb la condició marginal i perifèrica tant de Tortosa com de Lleida dins el conjunt de Catalunya el trobem a l'article que signa Elies Serra al número 69 de *Vida Lleidatana* (1929), p. 146-148. Per sorpresa nostra, als anys 20 es va iniciar un debat sobre la catalanitat d'ambdues ciutats i el seu territori respectiu, en base a arguments geogràfics i històrics. La polèmica va perdre magnitud ràpidament i va quedar reduïda a un intercanvi de raons més o menys objectives. Tanmateix, posa de relleu, per bé que mínimament, l'interès del centre tant per les àrees més exteriors de Catalunya com per la unitat d'aquest territori. D'altra banda, tampoc no és casual trobar una lloança a les virtuts de Reus, reblada amb un "¡Honorabile ciudad de Reus, yo te admiro!". Vegeu J. Cassadó Salsench, "La ciudad de Reus", *Lo Pregoner*, 226 (1930), p. 5-6. En aquesta línia, convé destacar una aportació molt recent sobre el tortosinisme, una manera d'aprehendre la realitat de Tortosa en aquesta mateixa època amb clars punts de contacte amb el lleidatanisme. Vegeu Agustí Agramunt Bayerri, "Els mites del tortosinisme", a Arnabat i Gavalrà (ed.), *Història local. Recorreguts pel liberalisme i el carlisme. Homenatge al doctor Pere Anguera (I)* (Catarroja, Barcelona: Afers, 2012), p. 79-94



ritme [...] i veu en la ciutat Cap i Casal la llar on el prestigi i la vida de Catalunya es forgen [...].<sup>174</sup>

Que Lleida acabi d'ésser poble i passi a esdevenir gran ciutat, per tal que contraresti en el possible els grossos inconvenients que ofereix, junt amb innombrables avantatges, el tenir una germana de la puixança i de l'empenta de la nostra estimada Barcelona.<sup>175</sup>

Exemples puntuals com aquests contrasten amb el gruix de projeccions d'aquesta frustració, normalment irreflexives i de poca volada. Malgrat que habitualment — com és comprensible — es picava ferro fred, en comptades ocasions sí que hi hagué un cert ressò de les reivindicacions lleidatanes des de la Ciutat Comtal. Un exemple digne de menció és l'especial que *La Publicitat* va dedicar a Lleida el 19 d'agost de 1926, majoritàriament signat per autors lleidatans, on “es parla i s'estudia el progrés cultural de Lleida, [...] resulta un número molt atractiu”;<sup>176</sup> de la mateixa manera que no ens podem estar de citar l'exhortació que Feliu Elies es permet desgranar a *Vida Lleidatana* amb la ploma de Joan Sacs, tot rasant puntualment l'excés de passió en un intent de contagiar la inflamació d'esperits:

Els temps ja no són d'indiferència ni d'estultícia; els esperits són avui dia més desperts i ambiciosos [...]. Cal obrar prestament i sense defallir [...]. La més gran per als lleidatans és la grandesa de Lleida [...]. Que la idea de la possible pèrdua total d'aquella Lleida poderosa i resplendent sigui una idea terrorífica per a tots els lleidatans, particularment per a la elita. Que la seva conservació sigui per als lleidatans i per a tots els catalans una indeleble idea, [...] que no ens deixi en palla ni en pols.<sup>177</sup>

Habitualment, la frustració davant la inòpia local prenia tints d'impotència i la crítica es dirigia vers el centralisme barceloní. Paradoxalment, les exigències cercaven una major consideració pels territoris més allunyats de la capital, a la vegada que reclamaven un paternalisme equànime per part de Barcelona, entenent que entre les seves suposades obligacions en tant que capital hi havia la de vetllar per la resta del país. En un marc de pensament cada cop més banyat per les propostes de la Catalunya-ciutat, la intervenció de Barcelona en la vida local era vista com una autèntica panacea, com la condició única i necessària que n'afavoriria el desenvolupament, tal com dona a entendre aquest text anònim publicat a *Vida Lleidatana* l'any 1927:

[...] cal preguntar encara: és que la ciutat Cap i Casal que tenim per nostra, ha realitzat prop de les altres viles catalanes les quals un lleidatà digué serien carrers de la gran Barcelona, l'altra missió que per l'afecte de tots li està encomanada? [...] fem possible, tots plegats, que el cor barceloní estengui sa patriarcal bonesa i regularitzi la circulació

174 —, “Vers la Catalunya-Ciutat”, *Vida Lleidatana*, 11 (1926), p. 161

175 Antoni Bergós, “El que ens cal”, *Vida Lleidatana*, 58 (1928), p. 334-335

176 Carles Soldevila, “La Publicitat’ a Lleida”, *Vida Lleidatana*, 9 (1926), p. 140

177 Joan Sacs, “La grandesa de Lleida”, *Vida Lleidatana*, 16 (1926), p. 241-243

de la cultura per tota la terra catalana, ja que cap altra almoïna és avui tan necessitada.<sup>178</sup>

Amb el temps, aquestes observacions experimentaren un gir cap a una tèbia crítica de la macrocefàlia catalana, la qual s'endurí progressivament a mesura que ens endinsem en l'època republicana. D'aquesta manera, d'una concepció de Barcelona com una metonímia de Catalunya, orgull de la població i receptacle dels perills potencials d'una centralització excessiva alhora,<sup>179</sup> es va passar a la constatació que una Catalunya macrocefàlica era disfuncional, per bé que inicialment no s'aportaren solucions més enllà de l'observació que aquesta desigualtat naixia i s'alimentava del distanciament entre territoris.<sup>180</sup>

Finalment, per bé que pot resultar sorprenent, no es pot passar per alt la transformació que la lectura crítica d'aquesta situació va experimentar ja ben entrats als anys 30. Es tracta, ni més ni menys, de l'aposta entusiasta pel desenvolupament local, amb la mirada plenament enfocada vers la construcció de la Catalunya-ciutat.

És natural, fins a cert punt, que Barcelona hagi estat fins ara [...] el "Cap-i-Casal" [...]. Ni Barcelona podria seguir vivint en assimilació constant ni les comarques catalanes conformar-s'hi. [...] Ni la base de Barcelona és tan ampla per aguantar tota una Catalunya políticament activa ni les comarques han d'anul·lar-se fins a integrar-se espiritualment a la capital. Convé trobar un equilibri [...], convé intensificar a fons, fins a fer-les ben visibles i concretes, les característiques peculiars de cada comarca [...]. Tant com l'ample catalanisme, convé que prengui relleu el comarcalisme i àdhuc, en el bon sentit del vocable, el localisme.

Això té perills [...] sobretot del petit feude [...]. I aleshores, viva la personalitat de les comarques en el conjunt nacional [...] s'aconseguirà l'autèntica unitat indestructible de la pàtria catalana [...].<sup>181</sup>

[...] la Catalunya-ciutat [...] coincidia amb els nostres dalers per harmonitzar la dificultat de no viure en una gran urbs i la necessitat espiritual de trobar a la vora sisquera algun dels avantatges que, en aquest ordre de coses, la vida a ciutat comporta. [...] crear la Catalunya-ciutat ha continuat essent obra dels que en sentien fretura fora de les capitals.

---

178 —, "De les viles adormides... parlem-ne", *Vida Lleidatana*, 10 (15 setembre 1926), p. 329

179 "[...] la ciutat Cap i Casal és en veritat la mateixa Catalunya [...] perquè la mentalitat barcelonina ve a ésser la síntesi de la mentalitat catalana [...] Barcelona absorbeix excessivament i el pendent en què es troba fa creure estem tots plegats assistint a una ficció de la qual en pot sortir com a víctima tota Catalunya [...] i el perill d'aquest créixer sense mesura de Barcelona [...] no ens satisfà totalment [...]" Vegeu —, "El present extraordinari", *Vida Lleidatana*, 77-78 (1 setembre 1929), p. 285-287.

180 "El centralisme de Barcelona és un fet que no pot negar ningú [...], la culpa no la té ningú. [...] On és doncs el remei? [...] El que cal és un acostament, una major compenetració entre Barcelona i la resta de Catalunya." Josep Elies i Viles, "Barcelona i el centralisme", *Crònica targarina*, 616 (17 juny 1933), p. 3-4

181 Josep M. Masip, "L'equilibri necessari entre Barcelona i les comarques", *La Ciutat*, 1 (11 maig 1933), p. 2

Serà excessiu dir que a Tàrrrega hem arribat a satisfer [...] l'aspiració als beneficis d'una ciutat d'alguna categoria? [...] els d'ací enyorem menys les ciutats més grans; [...] els de fora hi vénen a gust. [...]

Cal que l'esperit que ha orientat aquesta tasca no defalleixi. És un deure de tots [...] dels que situats en els grans centres urbans tenen la missió de vetllar perquè la cultura i el nivell d'educació del poble no sigui concentrat [...] a les capitals.<sup>182</sup>

Val a dir, però, que aquesta metamorfosi no respon a un moviment generalitzat, sinó que s'ha observat com un fenomen amb especial ressò entre les elits culturals de Tàrrrega. A més, aquest fenomen coincidí amb un període d'intens dinamisme urbà a l'actual capital de l'Urgell; mentre que a Lleida l'agitació resultà menys vigorosa i aquestes tesis sobre la construcció de la Catalunya-ciutat arrelaren amb moltes més reserves. La ciutat de Lleida era un terreny sembrat de lleidatanisme.

## El lleidatanisme

El lleidatanisme és una postura que despertà força interès en l'època de la transició democràtica, quan hi hagué un increment dels estudis sobre la Lleida de postguerra, per bé que les primeres manifestacions del lleidatanisme s'observen al primer terç del segle xx.<sup>183</sup> La seva vinculació amb la mentalitat provinciana, sorgida al seu torn de l'artificiosa divisió territorial que suposà l'ordenació d'Espanya segons la divisió territorial de 1833 —el provincialisme, segons Josep Vallverdú— és prou clara.

A conseqüència d'una determinada quadriculació administrativa, [...] es produeix la mentalitat de "província", [...] la buidor crítica [...] per tal com manca d'horitzons amplis i redueix el món a una petita franja de terreny i al joc de virregnats en situacions provincials i municipals. El mateix s'esdevé amb la cultura [...].<sup>184</sup>

És evident que la condició provinciana de Lleida i la realitat de caràcter perifèric que s'experimentà en aquestes contrades estan estretament vinculades. Ara bé, aquesta situació no és quelcom exclusiu d'aquest àmbit territorial, sinó que en altres indrets de la Península s'han observat correlacions similars, essent el cas més evident el que Joan Fuster descriví magistralment a *Nosaltres, els valencians*.<sup>185</sup> El retrat del provincianisme valencià, el ressentiment i, sobretot, la frustració observada a través de la mirada crítica i severa de Fuster ens resulten clarament familiars i molts són els punts de contacte, per bé que les diferències amb el lleidatanisme també són visibles.

---

182 —, 1933, p. [5]

183 —, "Encoratjament", *Vida Lleidatana*, 21 (1 març 1927), p. 345

184 Josep Vallverdú, 1964, p. 17-19

185 Joan Fuster, *Nosaltres, els valencians* (Barcelona: Edicions 62, 1990 [1962]), esp. p. 203-219

Una de les diferències més importants la trobem en la tipologia del joc dialèctic: el provincianisme valencià arrela en la relació de dependència exclusivament mantinguda amb Madrid d'ençà de la decadència del Regne de València; mentre que en el cas que ens ocupa, ens resulta oportú matisar les descripcions de Josep Vallverdú sobre aquesta faceta del pensament provincià. L'escriptor lleidatà defineix l'existència del lleidatanisme "sempre enfront de Barcelona. És a dir, el lleidatanisme es produeix, en les seves formes més virulentes, perquè existeix Barcelona, i només per aquest motiu."<sup>186</sup>

[provincianisme] aquest mot despectiu que sovint tenen als llavis la gairebé majoria dels valors (?) literaris i plàstics de Barcelona i Madrid "capitals" [...] no eren altra cosa que l'erupció violenta provocada per la pedanteria, incapacitat i petulància [...].

En aquestes capitals [...] l'ambient també és podrit [...].

Si indeterminat positiu valor reconegut internacionalment repercuteix el seu nom per aquestes tertúlis, no falla!, és degut a l'atribució que la gent de *regadiu* justifiquen en el "bluff", i és curiosíssim, generalment aquest privilegiat prové del *secà*, per terrible ironia. Quan esclata una fuetada frapant projectada des d'un *llogarret* qualsevol, per més documentada i calçada que vagi, immediatament rep el baptisme d'"snobisme provincià".<sup>187</sup>

Tant Josep Vallverdú com l'artista gràfic Enric Crous-Vidal consideren que el lleidatanisme es comprèn essencialment en relació a la ciutat comtal, però la situació no és tan maniquea com podria semblar, i cal entendre el de Lleida com un provincianisme de caràcter multifocal.<sup>188</sup> Per bé que Barcelona n'és l'interlocutor principal, no es pot obviar que el provincianisme lleidatà també mirava cap a Madrid, en el que es podria considerar una versió de l'estrabisme moral que definí Fuster: mentre un ull mira a Barcelona i es deixa enlluernar, l'altre procura controlar els moviments d'altres localitats destacades en l'òrbita de Barcelona i es continua parant l'orella a les instruccions que, a través de la Diputació provincial, podien arribar des de Madrid. Aquesta multiplicitat de punts d'atenció col·labora en la definició dels trets distintius de la relació entre Lleida i els seus principals centres d'influència, la qual esdevé més volàtil, menys orbitant i directament dependent o sucursalista que la que s'observa en el cas valencià. A més, cal mencionar que Fuster considera tot el País Valencià com un territori perifèric, sotmès a ulls clucs a la voluntat de Madrid; mentre que pràcticament totes les observacions sobre el lleidatanisme coincideixen que difícilment es pot observar aquesta actitud fora del que seria la ciutat de Lleida. El lleidatanisme és quelcom molt particular on també hi juga un paper destacable el factor de la distància —física i espiritual— respecte

186 Josep Vallverdú, "Lleida i Barcelona", citat per Miquel Miquel Pueyo (1984), p. 97. Malauradament no hem pogut recuperar l'article en qüestió per disposar del conjunt de reflexions de Vallverdú, però malgrat tot, la seva postura al respecte és prou clara.

187 Enric Crous-Vidal, "Provincianisme", *Art*, 9 ([1933]), p. s.n.

188 "No Lleida-Barcelona sinó cosmos, però, dins del cosmos: Lleida - Barcelona." Enric Crous-Vidal, "Presentació", *Art*, 1 (1933), p. s.n.

els principals pols, que col·labora en la definció d'un fenomen essencialment local malgrat s'hagin pogut observar mostres puntuals d'inquietuds equiparables fins a certa instància al lleidatanisme.

Ara bé, una cosa sí és clara: ambdós posicionaments semblen engegats per la frustració que suposa la incapacitat de superar la inèrcia dominant dels seus centres d'influència, en un cercle viciós difícil d'estroncar. La resposta no és altra que la gestació esporàdica de reaccions anticentralistes combinades amb episodis de passió localista, de caràcter eminentment folklòric i de poca volada, tant per la poca qualitat intrínseca com per la seva condició d'acte poc reflexiu. En el cas valencià, aquesta postura no ha cristal·litzat o no s'ha considerat com quelcom amb una certa unitat o consciència d'actuació, situació que sí que s'ha esdevingut en el cas lleidatà.

Heus aquí el lleidatanisme, l'exudació del desassossec que proporciona la visió de la ciutat carrinclonament estimada, el prisma a través del qual s'aprehèn la condició perifèrica de Lleida i s'intenta despertar consciències, per bé que sovint és eclipsat pel discurs autocomplaent. Entenem aquesta actitud com un catalitzador de la realitat local lleidatana fins el primer franquisme, quan el procés es pervingut fins al grotesc i se'n destil·là quelcom sensiblement diferent amb el que no ens hem de confondre, el *leridanismo*.

El lleidatanisme no és una postura programàtica, ni homogènia, ni generalitzada, de la mateixa manera que no té un desplegament sistemàtic. La seva construcció i militància foren a càrrec d'unes elits locals, que se serviren de la premsa com a mecanisme d'amplificació dels seus pensaments, sempre a cavall de l'actualitat local. Tot i la diversitat observada, la revisió de la premsa periòdica local ens ha permès diferenciar diverses faccions dins del discurs lleidatanista, tenint en compte específicament en aquelles manifestacions relacionades directament amb la temàtica cultural i sene oblidar les postures crítiques amb la macrocefàlia catalana i el centralisme barceloní, ja presentades uns paràgrafs enrere.

En primer lloc, és de justícia mencionar que el lleidatanisme, en tant que discurs no programàtic, tampoc és un fenomen que aparegui explícitament a les fonts, sinó que —a diferència del *leridanismo*— generalment es troba implícit en els textos. Malgrat tot, s'han observat algunes mostres explícites d'aquest posicionament, principalment crítiques amb el panorama lleidatà però fent palpable la il·lusió i la fe dipositada en l'arrencada del desenvolupament de la ciutat.

No es podrà dir que a Lleida hagi fet mancança l'estol d'idealistes que han anat empenyent l'embalum d'incultura i de pocs afectes a les coses de la ciutat nostrada, i s'hagin mostrat plenament partidaris de l'actuació més fonamentalment assenyada, com és la de fer cultura pel pur plaer de fer-ne; com tampoc el de què hagi estat aquesta activitat

mancada d'un lleidatanisme que es reflecta en les conferències, en els comunicats, en els discursos i en tot [...].<sup>189</sup>

El lleidatanisme, o significa amor per la ciutat, o és un mot buit que cal no respectar. [...] Diguem, però, que el lleidatanisme és feble, puix que el sacrifici que amor suposa no deu existir o deu ésser tan fragmentat i poc exigent, que els fruits no es veuen [...].<sup>190</sup>

Els posicionaments lleidatanistes es poden definir en base a l'actitud —optimista o pessimista— que traspuen, i dins de cadascun d'aquests grups, es pot observar una certa gradació pel que fa a la seva intensitat. En relació a la premsa consultada, no s'ha observat cap publicació —amb l'excepció de la revista *Art*— que es pugui considerar l'òrgan d'una facció determinada, essent *Lleida* i *Vida Lleidatana* les fonts on previsiblement s'han trobat més mostres d'aquesta actitud. Aquest fet reforça el nostre argument de la inexistència de lideratges dins el lleidatanisme, i que el seu desenvolupament roman a mercè de les reflexions individuals de les elits amb veu a les publicacions periòdiques. En aquest cas, sí que hem observat que generalment els autors es mantenen fermes en els seus punts de vista, i que els més influents gaudeixen d'una major presència als mitjans, tant a nivell d'espai a les pàgines com de freqüència de publicació.

Així doncs, partint de les postures més optimistes, que traspuen una passió localista més intensa per arribar a les mostres més crítiques i més desesperançades sobre la realitat cultural lleidatana, hem observat que el paladí del lleidatanisme més apassionat és Manuel Herrera i Ges. La seva trajectòria d'activista cultural local concorda plenament amb la passió que traspuen molts dels seus articles d'opinió, els quals tenien per clar objectiu sacsejar la consciència dels lectors per tal d'engrescar-los a ells també en la seva croada particular.

Lleida!... la meua Lleida estimada [...] té l'ànima morta [...] per aixó impera aquest individualisme, aquesta pasivitat, aquesta indiferència [...]; falta carinyo [...], falta que no'ns diguem solzament catalans sino [...] que ho obrem com a catalans [...] com a lleidatans de veritat, si coneixém Lleida [...] amb aquest coneixement vindrà el carinyo [...] i d'entre'ls dos s'alsará ferm i potent l'ideal nostre d'una catalanitat lleidatana [...].<sup>191</sup>

Herrera és probablement una de les veus més visibles d'aquest lleidatanisme tremendament passional, però no l'única. Els textos que apel·len a l'estimació del propi territori se succeeixen amb gran freqüència a la premsa escrita, on hi trobem des de simples textos carregats d'estimació carrinclona i de ben poca volada fins a algun discurs més elaborat, normalment signat per plomes que ens resulten habituals i amb postures força més moderades i matisades.

---

189 —, 1927, p. 345

190 —, "Pòrtic", *Camins*, 3 (1934), p. 3

191 Manuel Herrera i Ges, "Coses de Lleida", *Catalunya. Periòdic català*, 4 (1916), p. 1

Aquest és el cas on trobem alguns dels integrants de les elits culturals i polítiques de Lleida, destacant-ne especialment Antoni Bergós i Felip Solé i Olivé. Ambdós —Bergós més a tall d'opinió fonamentada; Solé i Olivé amb aportacions de caràcter fins i tot assagístic— formen part del sector lleidatanista que més clarament s'allunya del lament curt de mires i intenten col·laborar en l'arrencada cultural de la ciutat. Les manifestacions fetes des d'aquest punt de vista normalment incideixen en la letargia i en la inòpia d'esperit en la qual sembla estar immersa la vida —especialment la cultural— de Lleida, presenten una major habilitat per enfilars els arguments i són més elaborades, per bé que evidentment també es troben exemples de menor volada, però cal entendre que s'incardinen i depenen en gran mesura de les fites ideològiques que van establert aquestes elits.

Y sent lleidatans de cor [...] com no havia de ser l'art de Lleyda aquell a qui dediquéssim totes les nostres forces? [...] Sols volem [...] desterrar tot lo groller, lo barroer y lo antiartistich, traure de l'apatia els esperits débils ajudar [...] al desvetllament, cultura y renaixement de nostra aymada Lleyda [...].<sup>192</sup>

[...] no deu ésser equivocat l'afirmar que la seva vida [de Lleida] es cada dia més próspera com cada dia devé més interessant [...]. La ciutat de Lleyda necessitava certament que gent desinteressada es preocupés de la cultura per tal d'evitar [...] la fallida de l'espiritualitat [...]. S'havia arribat a Lleyda en un estat en el que [...] li era del tot indiferent sorgissin artistes o no d'entre sos fills.<sup>193</sup>

¿I com ens trobem avui [...] en matèria de cultura? [...] necessitem crear i enfocar tota una cultura que tot i tenint els seus caires propis, no desentoni de la dels pobles peninsulars i que estigui encaixada perfectament amb la que porta el suau oreig i la salabor de les aigües mediterrànies [...]. La feixuga tasca de crear les valors espirituals que són l'*estratus* on descansa la cultura, no correspon pas a un sol estament social, sinó que és la resultant de les energies emprades per tots els sectors.<sup>194</sup>

Seguint la gradació de l'optimisme més fervent fins al pessimisme més plúmbic, ubiquem en aquesta àrea de crítica amb una notable càrrega de desencís la majoria de les mostres d'estrabisme moral lleidatà que hem localitzat. Com és de suposar, la majoria de mirades estràbiques de la Lleida perifèrica i deprimida es dirigien cap a Tàrraga, en un exercici de comparació —sempre des del ressentiment i l'enveja provinciana— que sols té per objectiu traure a rel·luir exemples de mala gestió i desídia. Aquesta constatació d'una certa relació entre Lleida i Tàrraga ja és un indicador prou revelador del rol secundari reservat per a la ciutat de Balaguer en totes aquestes polèmiques, on acaba esdevenint un mer convidat de pedra.

192 —, "Qui som y qué volem", *Ilerda. Revista artística il·lustrada*, 1 (1909), p. 2

193 Antoni Bergós, "Carta oberta del Sr. President al Sr. Director de la Revista Lleida", *Lleida*, 16 (1925), p. 148-149

194 Felip Solé i Olivé, "Lleida, ciutat i cultura", *Vida Lleidatana*, 17 (1 gener 1927), p. 290-292. Vegeu també Felip Solé i Olivé, "Lleida, ciutat i cultura", *Vida Lleidatana*, 16 (15 desembre 1926), p. 245-246.

Tàrrega, amb [...] un Ajuntament amb majoria retrògrada i per tant atrassat [...] té anunciat [...] un concert [...]. Lleida, [...] manada per una majoria de *jabal·ls* avençats, progressistes [...] no ha pogut aconseguir que vingués a Lleida una tal manifestació d'art [...].<sup>195</sup>

Un cop ultrapassades les manifestacions afins a l'estrabisme moral lleidatà, la mà del pessimisme capgira violentament el mitjà del punt de vista, i el lleidatanisme sembla posicionar-se just a l'altra banda del mirall. L'energia i la passió transmesa per les proclames lleidatanistes més abrandades canvia de signe, i l'esperança en un possible desvetllament de la ciutat i la seva posterior arrencada són pràcticament nul·les. Sense oblidar que continuem cenyits al primer terç del segle xx, també dins les faccions lleidatanistes menys engrescades s'observa una certa gradació, un increment de la desil·lusió que arriba al seu punt àlgid al voltant dels anys 30, tant de la mà de certes signatures influents com d'aquell corpuscle incendiari —que requereix ésser mencionat a part— que fou la revista *Art*.

En aquesta publicació, l'escalada des dels sospirs de perfil més baix fins a les crítiques més amargues i estructurades és relativament ràpida. Així doncs, dels simples anhels sense desenllaç favorable a la vista,<sup>196</sup> aviat ens trobem amb pensaments com els de Pau Guimet:

Lleida no ha avançat lo que podia i calia que avancés. [...] la seva causa, dolorosament, avui que no tenim cap dels greus motius que raonen l'endormiscament que patien els lleidatans d'antany, haurem de buscar-la en una mena de crisi del sentit de ciutadania, si no en les lluites polítiques [...]. A Lleida [...] s'ha perdut el temps lamentablement en qüestions banals [...].<sup>197</sup>

La nostra ciutat és eminentment pagesa, [...] Lleida és poble de pagesos i menestrals i res més. Voler fer-la senyora com si es tractés d'aplicar-li un sinapisme és una empresa que no reeixirà [...] ¿No trobeu més encertat que en lloc d'una senyoria que no sentim i ens pot venir gran juntem el nostre treball a procurar una més forta agudització i educació del nostre caràcter col·lectiu?<sup>198</sup>

L'amargor que es desprèn de la majoria de les crítiques arrela en un element comú, que es podria caracteritzar com una certa apatia, una manca de tensió ciutadana que es retroalimenta amb la relativa escassetat d'iniciatives de caràcter cultural,

---

195 —, “Nota de l'art que belluga”, *Toca Ferro*, 62 (1933), p. 3

196 “Jo voldria una Lleida ideal, gran, noble [...] jo voldria que Lleida s'encarrilés pel camí de les grans millores que fa molts anys aspira.” Joan Llorens, “Somni plaent”, *Lérida Anuario*, s.n. (1916), p. s.n.

197 Pau Guimet, “Per la grandesa de Lleida”, *Vida Lleidatana*, 58 (1928), p. 345-347

198 Pau Guimet, “Buscant tema”, *Vida Lleidatana*, 70-71 (1928), p. 200-201



tot generant un cercle viciós molt difícil de trencar.<sup>199</sup> Entre les respostes a aquesta dinàmica tan tòxica, un grup de joves va considerar que la millor opció era no deixar cap canya dreta. La seva actuació no fou ben bé la d'un foc purificador, doncs cal mesurar la dimensió del ressò de la seva iniciativa —més destructiva que constructiva—, amb una voluntat revulsiva i crítica més que clara. Aquest grup de joves foren les ments responsables de la revista *Art*, una bafarada de pensament revulsiu incondicionalment alineat amb l'avantguarda que cavalcava pels grans centres artístics del moment, la qual irrumpí en un entorn marcat per la mediocritat i l'astènia amb força estrèpit però amb un ressò a llarg termini més aviat discret.

A la revisió de la bibliografia ja s'han mencionat els estudis més destacats sobre aquesta publicació,<sup>200</sup> un martell crític i desvetllador de consciències que va actuar de manera implacable durant la seva curta vida. Des del primer número es pot observar com el lleidatanisme que la impulsa no és equiparable a les actituds anteriorment mencionades, tant pel llenguatge utilitzat com pel calibre de la crítica. Especialment significatiu és el “cop d'ull a través de l'estimativa”, signat per Antoni Bonet al número 2 de la revista, on constata que “El panorama intel·lectual d'aquestes latituds apareix confús, vague [...]”,<sup>201</sup> i on aprofita per fer una crítica demolidora i en gran mesura indiscriminada, envestint contra tot i tothom amb arguments com a mínim discutibles, però que certament revelen una certa formació i un coneixement ampli de la realitat artística i cultural lleidatana.

Enric Crous-Vidal fou el cap més visible del neguit que embolcallava la revista *Art*. Impulsiu, d'esperit i llengua fàcilment inflamables, molts dels articles que apareixen a la publicació són seus, i habitualment orbiten al voltant dels mateixos temes, essent la carrincloneria i la mentalitat provinciana de la Lleida dels anys 30 els més habituals. Crous també va arremetre sense miraments al conjunt de la societat lleidatana des de la palestra que li oferia la revista, esgrimint arguments comprensibles en el fons, graciosos —des del punt de vista actual— en la forma i discutibles fins a cert punt en el contingut. Ja s'ha mencionat, però el corpuscle de la primitiva avantguarda lleidatana va abraçar els preceptes d'aquest moviment a ulls clucs i sovint la lectura que es pot fer als articles de la revista *Art* porta a pensar que són crítiques sense cap mena d'objectiu al darrere, senzillament amb caràcter destructiu. Tanmateix, si no es perd de vista el fenomen del lleidatanisme, considerem que *Art* també arrenca d'aquest sentiment tan pregon, que certs aspectes propis d'aquesta actitud també es fan visibles malgrat l'ús d'un llenguatge tan inflammat, fins i tot violent. El que pretén es despertar consciències i trencar el cercle viciós en el que Lleida semblava estar atrapada. Considerem que *Art* és una de les apostes més destacades per

---

199 “Malauradament, a Lleida —i aquesta és una cosa que de tan dir-la i repetir-la, comença a minvar ja en la seva importància— estem mancats del més elemental caliu, ja sigui en el ordre cultural o artístic”. Vegeu Iruix, “Després d'un any”, *Nostre cant. Portantveu de l'Orfeó Lleidatà*, 7 (1933), p. 1

200 Vegeu nota 85.

201 Antoni Bonet, “Cop d'ull a través de l'estimativa”, *Art*, 2 ([1933]), p. s.n.

superar el lleidatanisme més ranci, tot insuflant nous aires en un ambient enrarit i poc receptiu als canvis:

[...] s'han acabat els encensers, les digníssimes acatamentes, reverències, i el servilisme estúpid. [...] Lleida és el camp d'atterratge dels *chantagistes*, i de les nul·litats superhumanitzades.<sup>202</sup>

Malauradament, hom coneix el desenllaç de l'aventura d'Art, tancat amb una crítica tremendament visceral —però no per això menys encertada— al pensament provincià que dificultà l'arrencada de qualsevol iniciativa sorgida en el si d'aquest grup de joves. Malgrat la gran càrrega subjectiva i el ressentiment gairebé indiscriminat que l'impulsa, també la “Justificació i acusació personal” d'Enric Crous es pot llegir en clau lleidatanista. El desencís és màxim, i el convenciment que la ciutat mai obrirà els ulls a les propostes més novedoses a nivell artístic i cultural ens permeten alinear les paraules d'aquest article amb les postures lleidatanistes de caràcter més profundament negatiu, esdevenint una clara mostra tant de la multifocalitat d'aquesta postura intel·lectual com de les característiques i efectes que tant la mentalitat provinciana de Lleida com els intents de rescatar la ciutat d'aquest endormiscament tingueren sobre el desenvolupament de la vida cultural a les terres de Ponent.

La meva convicció íntima [...] era fruit d'uns neguits renovadors en temperament *provincià* iniciat en una província aïllada i plena de beatífica carrincloneria com és Lleida [...].

Manta vegades, i per demostrar que no eren productes del *esnobisme* els assaigs aquí a Lleida bastits, foren presentats oficialment en Concursos i Exposicions a Madrid i a Barcelona indistintament, i mai! el resultat no fou estèril [...], el pedant que és el signant aquest, vol tenir la petulància encara, en subratllar que ha sabut iniciar i impulsar, a casa nostra, els moviments actuals [...] i saber confeccionar una revista digna de les tendències contemporànies que ací eren ignorades.

[...] Estàvem per antuvi tranquils i despreocupats, de no caure en la sensibleria del ridícul provincià en què caigueren els fulls parroquials de “Vida Lleidatana” i “Lleida” [...].

Ací, [...] precisava una neteja de gent estúpida i de coses mortes que nosaltres denunciàrem [...].

En l'ambient podrit que respirava Lleida, hi hagué una necessitat urgent d'acusar, el que ací molta gent encara hi creia, en “capelletes de ràdio de galena”. [...]

Les nostres *rebertades* que tant “indignaren” [...] foren en tot moment justificades amb la contundència esclatant de l'argumentació i dades gràfiques [...]: Enutja, i és dolorós haver-ho de dir; però, avui com avui, és la realitat aquesta: Lleida (a) *llerdà* és una MERDA!<sup>203</sup>

202 Enric Crous-Vidal, “Posició i forma”, *Art*, 3 ([1933]), p. s.n.. Cal mencionar que aquest és un article on destaca la voluntat constructiva, car no només es critica, sinó que s'intenten aportar alguns arguments més o menys discutibles sobre una polèmica esdevinguda a la Lleida dels anys 30, al voltant de la construcció d'un teatre municipal.

203 Enric Crous-Vidal, “Justificació i acusació personal”, *Art*, 0 ([1933]), p. s.n.

## **Un altre punt de vista: el pla de Lleida des de la teoria dels camps de poder i la teoria dels polisistemes**

En un principi, vam considerar que la lògica de relacions centre-perifèria era el model idoni per explicar i comprendre l'objecte d'estudi que ens ocupa, per bé que l'adopció d'aquesta perspectiva no havia estat una opció gaire freqüent en la nostra disciplina. El convenciment de la validesa d'aquesta aposta fou tal que durant molt temps es va obviar l'existència de propostes alternatives que, sorprenentment, han acabat resultant més òptimes pel nostre propòsit que no pas l'elecció inicial, obligant-nos a realitzar nombrosos replantejaments a nivell discursiu.<sup>204</sup>

Un cop vam constatar que calia considerar seriosament les propostes alternatives a la tradicional dicotomia centre-perifèria, aquesta perspectiva va experimentar una pèrdua gradual de força a favor dels nous punts de vista, en tant que l'aproximació que es realitzava a la realitat artística resultava mancada d'uns matisos que, en el nostre cas particular, esdevenien limitacions poc satisfactòries. A més, quan es realitzaven observacions i s'intentava elaborar el discurs des de la perifèria, la riquesa dialèctica s'esquerdava i el model resultava, en definitiva i malgrat no voler-ho reconèixer en primera instància, insuficient.

Aquesta necessitat d'una lògica més complexa, que anés més enllà d'un diàleg en termes de centre i perifèria, s'ha vist satisfeta amb —novament— l'adopció d'uns plantejaments teòrics nascuts en el si d'altres disciplines, més allunyades de la història de l'art però potser amb més punts de contacte amb aquesta que no pas la història o la història del disseny. En aquesta ocasió hem anat a raure en teories elaborades en el marc de la teoria de la literatura i els estudis culturals i de traducció, uns plantejaments amb un caire sociològic i estructural més integral que ens ha resultat de gran utilitat i ens ha permès fer-ne una aplicació sorprenentment natural a l'àmbit de la història de l'art. Ens referim, com ja s'anuncia al títol d'aquest apartat, a la teoria dels camps de poder i la teoria dels polisistemes, definides per Pierre Bourdieu i Itamar Even-Zohar respectivament.

Abans de passar a tractar ambdues propostes, però, convé fer un pas enrere i mencionar, ni que sigui de passada, l'itinerari seguit per arribar a valorar aquestes dues teories. L'aportació d'Iván Rega a les preactes del congrés espanyol d'història de l'art celebrat a Barcelona l'any 2008,<sup>205</sup> tot i tractar-se d'un text preliminar inicialment motivat per la cerca de nous punts de vista per a l'estudi del retaule espanyol d'època moderna, és la que ens va obrir la porta a considerar la viabilitat d'una lectura alternativa per afrontar i comprendre el nostre objecte d'estudi i el seu

---

204 Agraïm especialment l'orientació i els consells d'Iván Rega Castro en l'elaboració d'aquest apartat.

205 Iván Rega Castro, "A vueltas con la historia de la cultura: problemas y reflexiones sobre el uso del modelo polisistémico en la historia del arte", *XVII Congreso Nacional d'Història de l'Art (CEHA): Art i Memòria* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008), p. 251-253

funcionament. En aquest text, Rega proposa que la història de l'art pot servir-se de metodologies útils en altres disciplines per tal de construir un discurs més complet, on l'obra artística deixi de ser una simple font històrica per permetre comprendre la cultura des d'una òptica més general.

Rega considera que incorporar plantejaments propis de la teoria dels polisistemes a la metodologia de la història de l'art pot resultar de gran utilitat per efectuar una lectura més integral de la història de l'art dins la història de la cultura. L'autor basa la seva proposta en el fet que la teoria dels polisistemes inclou diversos plantejaments —l'heterogeneïtat, els factors implicats en els fenòmens culturals (productors, consumidors, repertoris, mercats), la noció mateixa de polisistema, etc— que permeten realitzar aproximacions molt focalitzades a la fenomenologia artística, de tal manera que l'anàlisi dels repertoris i les relacions entre diversos posicionaments estètics esdevé una escomesa molt més manejable. Així doncs, segons Rega, una aproximació polisistèmica a la història de l'art permetria oferir una explicació més satisfactòria al fenomen de la pervivència dels cànons estètics, una de les grans qüestions de la disciplina que les lògiques tradicionals sempre s'han vist amb dificultats per afrontar. Des del punt de vista polisistèmic —bo i sense renunciar a altres metodologies—, aquest assumpte es podria resoldre considerant la possibilitat de l'existència d'interferències entre sistemes adjacents, una proposta amb un potencial més atractiu que no pas aquelles que fonamenten exclusivament el seu raonament respecte els canvis dels cànons i repertoris a partir del resultat de les relacions de dominació entre diverses opcions, posicionaments hereus de la teoria dels camps de poder de Bourdieu. Així doncs, una combinació equilibrada entre les propostes de Bourdieu sobre els camps de poder i la teoria dels polisistemes d'Even-Zohar ens semblà una via interessant a explorar.

## LA TEORIA DELS CAMPS DE PODER

Pierre Bourdieu és un dels clàssics de la sociologia francesa del darrer quart del segle xx, amb una influència que es deixa notar encara avui i que en el seu moment va eixamplar de manera substancial les possibilitats de la sociologia de la cultura. En el nostre cas, Bourdieu ens ha resultat especialment interessant per la definició i posteriors esmenes i aportacions a la teoria dels camps de poder. No és aquest el lloc on desgranar-la fil per randa,<sup>206</sup> però sí que és necessari remarcar quins

---

206 La literatura sobre els camps de poder és extensa, però considerem essencials les aportacions realitzades a Pierre Bourdieu, "Campo intelectual, campo de poder y habitus de clase", a Altamirano i Soto (ed.), *Campo de poder y campo intelectual* (s.n.: Folios ediciones, 1983 [1971]), p. 11-35; Pierre Bourdieu, "The field of cultural production, or: The economic world reversed", *Poetics*, 4-5 (1983), p. 311-356; Pierre Bourdieu, "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método", *Criterios*, 25-28 (1989-1990), p. 20-42; Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995 [1992]) i Pierre Bourdieu, "Algunas propiedades de los campos", a — (ed.), *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* ([Tucumán]: Montessor, 2002), p. 119-126.

aspectes d'aquesta proposta ens resulten més interessants per afrontar el nostre objecte d'estudi.

Evidentment, la noció de camp i els seus elements fonamentals són essencials pel nostre propòsit, i a priori podria semblar que qualsevol lògica de relacions pot formular-se en termes d'estructura i efecte de camp, ja que aquesta concepció permet fer delimitacions molt convenientes dels objectes d'estudi tot evitant reduccionismes. Un altre aspecte que ens ha resultat especialment interessant és la noció d'autonomia i heteronomia del camp, dos conceptes estretament relacionats amb el fenomen de legitimació tant del camp i de les produccions que s'hi generen com dels processos de control del capital específic que permeten que s'esdevinguin situacions d'aquesta mena.<sup>207</sup> A més, la noció d'*habitus* i els seus efectes sobre la presa de posicions d'un agent i la proposta de Bourdieu d'invertir el procés d'anàlisi de la producció artística —optant per identificar els condicionants inherents a l'entorn d'un agent i com aquests s'expressen en la seva producció— també ens proporcionen eines per encarar la situació del pla de Lleida al tombant del segle xx des d'una nova perspectiva, defugint finalismes de caire més ingenu i superant anàlisis principalment fonamentats en oposicions binàries.<sup>208</sup> Connectada amb la idea d'*habitus*, Bourdieu també posa sobre la taula la necessitat d'un codi compartit entre tots els agents del camp per tal que la lluita pel capital específic i el fenomen cultural s'esdevinguin en tota la seva dimensió,<sup>209</sup> una proposta que ha fet fortuna més enllà de l'àmbit de la teoria de la literatura, disciplina on l'autor va desplegar els seus plantejaments. Fins i tot algunes lectures apunten que en l'elaboració de la teoria dels camps de poder Bourdieu féu una transferència de conceptes propis de la topologia algebraica a la sociologia,<sup>210</sup> una decisió al nostre entendre prou encertada en tant que els plantejaments de la topologia semblen encaixar a la perfecció amb la proposta d'ordenació de la societat a partir de camps de poder definida per Bourdieu. De fet, la teoria dels camps de poder és un model plenament escalable, i precisament aquesta particularitat, sumada a la proliferació de lectures realitzades des d'aquest punt de vista tant en disciplines de tota mena com en diversos àmbits geogràfics en reforcen la validesa.

En aquesta línia volem destacar les aportacions de Víctor Rivas Morente i Ana Teresa Martínez.<sup>211</sup> El cas de Rivas és un bon exemple de l'aplicabilitat de la teoria dels

---

207 Pierre Bourdieu, 1989-1990, p. 20-42, p. 40-42 i Pierre Bourdieu, 1983, p. 311-356, p. 319-321.

208 Pierre Bourdieu, 1989-1990, p. 20-42, esp. p. 30-34 i 42-45

209 Pierre Bourdieu, "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", a — (ed.), *Sociología del arte* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1971), p. 45-80

210 Ana Teresa Martínez, "Una indagación sociológica sobre el campo literario. Las Reglas del arte, según Pierre Bourdieu", *Trabajo y sociedad*, 10 (2008), p. s.n., esp. p. [6-11]

211 Víctor Rivas Morente, "El concepto de campo cinematográfico", *zer*, 32 (2012), p. 209-220 i Ana Teresa Martínez, "Para estudiar campos periféricos. Un ensayo sobre las condiciones de utilización fecunda de la teoría del campo de Pierre Bourdieu", *Trabajo y sociedad*, 9 (2007), p. s.n.

camps de poder a altres disciplines, ja que gràcies a una aproximació basada en la teoria dels camps de poder l'autor conclou que efectivament, el camp cinematogràfic existeix com a tal i gaudeix d'una certa autonomia dins del camp artístic. Rivas constata que aquest plantejament és pioner en el seu àmbit de coneixement, i que sembla respondre favorablement a les mancances detectades en les lectures institucionals o sistèmiques del fet cinematogràfic basades en mètodes purament sociològics. No obstant això, l'autor també expressa les dificultats que comporta aplicar els plantejaments de Bourdieu —considerats altament eteris pel mateix Rivas— en una dimensió més tangible i propera a l'investigador que no pas l'àmbit purament teòric en què es formulen.

Pel que fa a l'aportació de Martínez, aquesta també ens ha resultat interessant en diversos aspectes. No es pot negar l'atracció que va suposar la inclusió al títol de l'article de dos termes tan candents per a la nostra recerca com són “camps” i “perifèrics”, però la curiositat esdevingué interès veritable en constatar que teníem entre mans un treball aliè a la visió excessivament eurocentrista que podia amenaçar la viabilitat de la teoria dels camps de poder. L'article en qüestió realitza dues aportacions principals: en primer lloc, analitza la primera aplicació de la teoria dels camps de poder en un entorn que la mateixa autora qualifica de perifèria dins la perifèria, l'àmbit literari del tombant del segle xx a Santiago del Estero (Argentina).<sup>212</sup> Seguidament, l'autora recupera una investigació duta a terme per ella mateixa entre 1998 i 2001 per tal d'oferir-ne una lectura basada en la teoria dels camps de poder.<sup>213</sup>

La primera d'aquestes dues aportacions posa el focus en una de les esquerdes més profundes del plantejament de Bourdieu: la seva concepció implícita de la teoria dels camps de poder com una formulació eurocentrista i metropolitana en tant que presenta certs desajustaments quan s'ataca una realitat tan perifèrica com és la producció literària d'un país llatinoamericà. La definició del camp literari, la seva estructura i la doxa que els aglutina presenten una afectació —una relació de dependència, fins i tot— per la metròpoli que n'altera el resultat de tal manera que el camp literari de la perifèria és certament autònom però no es pot comprendre absolutament sense unes vinculacions al camp literari central. No obstant això, l'aplicació de la teoria dels camps de poder en l'àmbit literari argentí permeté que els autors d'aquesta proposta pionera trenquessin amb el discurs tradicional d'entendre les tendències literàries argentines com una pura mimesi de les esdevingudes a Europa i efectuessin una lectura en clau de mostres d'originalitat artística.

La segona aportació es proposa comprendre, en termes de camp de poder, la situació esdevinguda entre els anys 20 i 30 del segle xx arran de la publicació d'uns

---

212 Carlos Altamirano i Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, *Hispanamérica: Revista de literatura*, 25-26 (1980), p. 33-60

213 Ana Teresa Martínez, *Los hermanos Wagner, entre ciencia, mito y poesía: arqueología, campo arqueológico nacional y construcción de identidad en Santiago del Estero, 1920-1940* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2011)

resultats fabulosos d'unes excavacions arqueològiques realitzades amb el suport d'una venerable institució cultural i literària de Santiago del Estero, anomenada "La Brasa". L'assumpte resultà ésser un frau de grans proporcions i es resolgué amb l'expulsió dels seus responsables del camp de l'arqueologia científica argentina. L'autora es va proposar analitzar aquests esdeveniments segons la teoria dels camps de poder i així comprendre les característiques de l'espai social i dels agents implicats en aquest afer. Novament, a priori es podia entendre l'escenari on es desenvolupà (i es legitimà) aquesta activitat fraudulenta com un emplaçament subsidiari d'un centre intel·lectual que marcava el compàs cultural del país. Ara bé, tot i emprar les mateixes formes i processos que al centre, a la perifèria aquests no es revelaven de la mateixa manera. Aquesta constatació podia tenir diverses lectures, especialment si es tenien en compte les particularitats socials de l'entorn d'actuació d'aquesta institució, marcat per la ruralitat, la distància física de la capital i l'analfabetisme.

El rol que desenvolupà "La Brasa" al llarg de la seva existència, així com les seves relacions amb agents legitimadors de les seves produccions, duia a pensar en l'existència d'un camp intel·lectual amb diversos nivells d'autonomia, però aquesta unitat aparent —i per extensió els seus sistemes de legitimació— es veieren qüestionats per l'alta fragmentació de la intel·lectualitat argentina de principis del segle xx. S'iniciava, doncs, un període de lluites pel control del capital específic i els sistemes de legitimació que, en el cas de "La Brasa" i Santiago del Estero es veia agreujat perquè aparentment els membres d'aquesta institució no s'erigien com una reacció vers una classe dominant que controlava el capital específic, ja que aquesta, en aquell context, no existia. Altre cop, l'habitus tenia un paper essencial en aquesta equació.

L'autora va optar per fer un exercici de reconstrucció del panorama social del moment per comprendre tant els processos de construcció del camp de poder local com l'efecte que la posició dels membres de "La Brasa" —homòloga a la de les elits de la capital però establerta en un entorn sensiblement diferent— tenia sobre les seves accions. D'aquesta manera constatà el rol de les elits socials com a monopolitzadores inicials del capital específic i principal oposició a la classe política en la lluita pel control del camp. L'autora també constata que el capital pel qual es pugna és un element de múltiples facetes que es desvinculen arran de l'aparició progressiva de nous grups socials, amb funcions i estratègies diferenciades propiciats per una alfabetització creixent a la zona, de tal manera que la generació de camps específics s'esdevingué d'una manera fluïda, gairebé natural i estretament relacionada amb la transformació social viscuda a Santiago del Estero durant les primeres dècades del segle xx. Així doncs, segons Martínez, el fenomen de "La Brasa" i el seu rol com a dinamitzador cultural suposà la concreció d'un espai específic per a la cultura en un indret perifèric, el detonant d'un procés transformador que es fa plenament visible quan el fenomen és analitzat des de l'òptica de la teoria dels camps de poder i es transcendeix la pura anàlisi literària.

Arribats a aquest punt, l'impuls per replicar la tipologia d'anàlisi que es desprèn dels textos de Rivas i —sobretot— Martínez a l'escenari social i cultural lleidatà del tombant del segle xx és gairebé irrefrenable. Ara bé, val a dir que els postulats de Bourdieu no estan exempts de crítiques. En aquest sentit cal mencionar els arguments de Bernard Lahire,<sup>214</sup> qui considera que els plantejaments de Bourdieu no són aplicables de manera universal, sinó que la seva utilitat a l'hora d'aprehendre els processos de diferenciació social es fa palesa quan la teoria dels camps de poder és aplicada de manera parcial, ja que aquesta no és l'única opció disponible i una utilització fragmentària pot proporcionar a l'investigador més llibertat d'acció i de concepte.

Lahire subratlla els punts de contacte que manté la teoria dels camps de poder amb altres plantejaments sociològics, com són la teoria de la divisió del treball social proposada per Durkheim o la teoria de les esferes d'activitat definida per Weber. No obstant això, al llarg del seu article el sociòleg francès posa de manifest certs desajustos de la proposta de Bourdieu, com els que s'esdevenen quan s'aplica aquesta aproximació —elaborada en el context d'una societat desenvolupada— en un espai social tradicional. Una altra disfunció que l'autor remarca és la que sorgeix quan s'equiparen els diversos registres o esferes d'acció social weberians a camps relativament autònoms, una opció que Lahire considera limitant en tant que generalització abusiva: llegir l'espai social exclusivament a partir de la teoria dels camps de poder pot resultar una opció contraproductent, que no encaixa completament amb la realitat més propera en tant que es basa en divisions molt clares i molt profundes entre agents i capitals específics en joc, fet que probablement no es reflecteix un cop feta la transició de l'àmbit de la teoria al de la pràctica, on molt difícilment es poden realitzar diferenciacions tan asèptiques i lliures d'interferències com les proposades a la teoria dels camps de poder, a no ser que aquestes s'efectuïn obviant gairebé per complet qualsevol mostra de sociabilitat, de relacions interpersonals.

A més, Lahire afirma que la teoria dels camps de poder no és una teoria general ni universal per tres motius: en primer lloc assenyala que aquesta teoria no disposa d'eines per tractar allò que queda fora dels camps; en segon lloc, ignora els agents exclosos dels camps, sigui quina sigui la raó de l'exclusió (no ofereix una explicació completament satisfactòria a la situació del públic, dels consumidors que tenen un domini limitat del codi cultural amb què treballen els agents en pugna, o a l'espai tradicionalment marginal ocupat per les dones)<sup>215</sup> i, finalment, ignora les possibles

---

214 Bernard Lahire, "Campo, fuera de campo, contracampo", *Colección Pedagógica Universitaria*, 37-38 (2002), p. 1-37

215 Bourdieu resol aquesta situació recorrent a l'homologia entre l'espai dels productors (camp literari) i l'espai dels consumidors (camp de poder econòmic), una solució que esdevé tèrbola quan es passa a un espai social tangible, on les relacions de domini no estan tan clares com en un espai teòric de creadors dominats i públic o mecenes dominadors. Per Lahire, la de Bourdieu és una visió reduccionista perquè no encaixa bé el concepte d'una recepció múltiple de les produccions dels agents creadors i ignora nombroses aportacions teòriques sobre l'apropiació cultural.



transicions entre camps que poden efectuar els agents, amb la corresponent possibilitat d'un canvi de rol en la disputa pel control del capital específic. La teoria dels camps de poder dedica molts esforços en la definició dels escenaris on s'esdevenen les lluites entre agents, fins i tot en les mateixes relacions entre agents i les preses de posicions que aquests realitzen; paradoxalment, els agents que col·laboren en la definició d'aquests escenaris mitjançant la presa de posicions —o la seva absència en una determinada pugna— no resulten especialment rellevants. A més, per a Bourdieu és necessari que l'*habitus* i el capital en joc en un camp tinguin una relació directa, fet que Lahire considera que és una característica altament limitant que s'afegeix al fet, també contradictori, que els continguts, el capital específic al voltant del qual s'estableixen les preses de posició en un camp de poder, és quelcom transparent, llur vàlua s'estableix no pel discurs que comporten sinó pel joc d'estratègies i preses de posició que desencadenen, essent aquesta una de les llacunes més importants de la teoria de Bourdieu. Tot plegat s'afegeix als dubtes de Lahire sobre la teoria de l'autonomia dels camps de poder, fonamentada en una desvinculació del camp autònom de la resta de facetes de la vida, convertint així el camp autònom en un fenomen elitista, limitat a llocs i moments molt específics de l'activitat social, una definició que tampoc acaba d'encaixar quan la teoria dels camps de poder és aplicada —com es faria amb una suposada teoria universal— a altres àmbits de la vida com podrien ser la política o l'economia. Paradoxalment, la teoria dels camps de poder sembla funcionar —o almenys gaudeix d'una millor acceptació social— quan s'aplica al camp cultural o artístic, fet que corrobora la utilitat parcial de la teoria elaborada per Bourdieu. Malgrat tot, Lahire no aporta propostes alternatives a les flaqueses que ha anat desgranant al llarg del seu text, però aquest esmicolament de la teoria dels camps de poder ens ha resultat de gran utilitat per considerar seriosament la seva combinació amb altres plantejaments —com la teoria dels polisistemes— per tal de realitzar una nova lectura del panorama artístic i cultural lleidatà del tombant del segle xx.

## LA TEORIA DELS POLISISTEMES

Itamar Even-Zohar plantejà la teoria dels polisistemes a finals dels anys 70,<sup>216</sup> i l'ha anat revisant i modulant fins pràcticament el temps present.<sup>217</sup> Aquest plantejament es fonamenta en la concepció dels espais culturals com polisistemes, és a dir, sistemes relativament autònoms que al seu torn formen part d'un sistema de major dimensió, que acaba coincidint amb l'àmbit general de la cultura. Aquest plantejament presenta un funcionament que recorda a la metonímia en tant que tots els sistemes integrants del polisistema són comprensibles per ells mateixos però a la vegada són isomòrfics i desenvolupen un rol necessari per aprehendre en tota la seva expressió el polisistema general, també comprensible per ell mateix.

<sup>216</sup> Itamar Even-Zohar, "Teoría de los polisistemas", *Poetics Today*, 1 (1979), p. 9-26

<sup>217</sup> Itamar Even-Zohar, "Polysystem theory (revised)", a Even-Zohar (ed.), *Papers in culture research* (Tel Aviv: Porter Chair of Semiotics, 2005), p. s.n.

A grans trets, la teoria dels polisistemes presenta tres aspectes que capten el nostre interès i que, malgrat l'aparent contradicció amb la teoria dels camps de poder, poden ser grans recursos en relació al nostre propòsit. En primer lloc, i molt especialment, el seu caràcter inclusiu, en el sentit que permet —i n'és una de les grans virtuts— l'heterogeneïtat i fa possible tractar holísticament allò que anteriorment s'havia tractat de manera individual. L'heterogeneïtat és una de les pedres de toc de la teoria dels polisistemes: gràcies a l'absència de judicis de valor per acotar els àmbits que formen part de cada sistema es permet la participació d'allò marginal, i el seu rol en el transcurs de les relacions dins i fora del sistema és tingut en compte per proporcionar una explicació més integral dels fenòmens culturals.<sup>218</sup>

La condició d'heterogeneïtat està íntimament relacionada amb els conceptes de centre i perifèria, que conformen la segona de les virtuts trobades a la teoria d'Even-Zohar. A més, la constatació de l'existència de diversos registres en aquesta teoria ve acompanyada de la possibilitat que les relacions entre els agents del polisistema siguin multidireccionals i deslliurades d'una suposada força d'atracció per part dels rols o posicions centrals o dominants, de tal manera que els contactes o interferències entre sistemes o dins d'un mateix sistema es poden esdevenir —i principalment s'esdevenen— a les perifèries d'aquests, per després progressar cap al centre.<sup>219</sup> D'aquesta manera, l'estructura de tensions del polisistema té el seu reflex en les produccions dels agents que hi participen, conformades en repertoris dominants o dominats, perifèrics o centrals segons la resultant de les tensions, ja sigui dins d'un mateix polisistema com entre polisistemes veïns.<sup>220</sup> Aquest fenomen ens permet enllaçar amb la tercera de les virtuts d'aquesta teoria, la seva capacitat per descriure processos de canvi i renovació de repertoris a partir del concepte d'interferència. Ja no cal recórrer a brots de genialitat o influències aïllades per donar significat a la dinàmica dels repertoris en un polisistema, perquè la possibilitat que el canvi es degui a interferències entre agents o sistemes obre el ventall d'opcions i el situa a un nou nivell, menys constrenyit que el proposat per la teoria dels camps de poder. A més, la interferència entre repertoris canonitzats i no canonitzats és un fenomen necessari en la vida dels polisistemes: és imprescindible un cert desajust —més o menys traumàtic— per mantenir viu el polisistema i evitar el seu col·lapse per

---

218 Montserrat Iglesias Santos, "El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas", a Villanueva (ed.), *Avances en teoría de la literatura: estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1994), p. 309-356

219 Itamar Even-Zohar, "Polysystem theory (revised)", p. s.n., p. [9].

220 Sobre els repertoris, vegeu Itamar Even-Zohar, "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas", a Iglesias Santos (ed.), *Teoría de los polisistemas* (Madrid: Arco, 1999), p. 23-52, esp. p. 33ss. Considerem interessant remarcar com, a la pàgina 38 d'aquest mateix article, Even-Zohar relaciona els repertoris socialment generats amb els processos d'interiorització i assimilació individuals amb l'habitus definit per Bourdieu.

la petrificació d'allò considerat canònic arran d'una manca de rivalitats, d'estímul que promoguin el dinamisme necessari per assegurar la supervivència d'aquestes estructures. Les reflexions d'Even-Zohar en aquesta línia ens han resultat molt reveladores en el moment previ a la realització d'una lectura del nostre objecte d'estudi a partir de la nova clau d'interpretació que ha suposat la combinació de les seves propostes i les de Pierre Bourdieu.<sup>221</sup>

Ara bé, Even-Zohar no es va deslliurar de les lectures crítiques de la teoria dels polisistemes, molt centrada en les realitats de les societats plurilingües i en els processos de traducció de textos. Per exemple, el mateix autor ja adverteix del risc d'efectuar lectures unidireccionals de les possibles interferències entre sistemes i repertoris, especialment en els casos de traduccions, ja que es poden propiciar casos de colonització cultural, ja sigui premeditada o relativament espontània.<sup>222</sup> El mateix Pierre Bourdieu considera que la teoria dels polisistemes és excessivament tancada en ella mateixa tot i el panorama de límits gairebé inabastables que es pot dibuixar des d'una aproximació d'aquesta mena, i fonamenta aquesta crítica en la seva concepció sobre la generatriu del canvi social i cultural, marcadament influenciada pel pensament marxista. El sociòleg francès considera que la lluita permanent entre opcions dominants i dominades és la clau de volta de la dinàmica de les relacions entre agents, però que aquesta lluita s'esdevé —al contrari del que suggereix Even-Zohar, que la situa en un pla de caire més conceptual i ideològic— a la vida real, on es fa palès el camp de possibles preses de posició, on es manifesten vivament les diferències de forces i interessos entre agents en pugna i on es visibilitzen clarament les estratègies desplegades per cadascun d'ells per controlar el capital específic en joc, una situació que, segons Bourdieu, mai es resol per consens, sinó per un enfrontament directe.<sup>223</sup>

Encara en el marc de les lectures de la teoria d'Even-Zohar, hem de destacar l'aportació de María Inés Arrizabalaga que, similarmet a l'esdevingut amb la teoria dels camps de poder, ofereix un contrapunt a aquesta proposta des de l'altre costat de l'Atlàntic.<sup>224</sup> En aquest cas, novament es recorre a plantejaments teòrics habitualment emprats en altres disciplines per afrontar els estudis de traducció i

---

221 Itamar Even-Zohar, 1979, p. 9-26, esp. p. 18-19; Itamar Even-Zohar, "Polysystem theory (revised)", p. s.n., esp. [10-11]

222 Montserrat Iglesias Santos, "El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas", p. 309-356

223 Pierre Bourdieu, 1983, p. 311-356, p. 315. L'excessiva abstracció de la teoria dels polisistemes també és criticada per Theo Hermans (vegeu María Inés Arrizabalaga, "Revisión de la Teoría de los Polisistemas. De los Estudios Literarios a la Teoría de la Catástrofe; Una mirada al gusto de Bo Kampmann Walther", *Observaciones Filosóficas*, 5 (2007), p. s.n., esp. p. [8]), que considera que pot conduir a lectures deterministes dels fenòmens culturals, molt sovint basades en l'observació dels resultats sense tenir intenció de transcendir més enllà dels textos o produccions per elles mateixes. Una situació que, segons Hermans, posa el model en entredit.

224 María Inés Arrizabalaga, 2007, p. s.n.

enriquir la teoria dels polisistemes a partir de punts de contacte. Així doncs, l'article se centra en la capacitat dels sistemes per fer front a crisis, reestructurar-se a nivell de cànon i repertori i sobreviure, i en la semblança d'aquesta aptitud amb models teòrics emprats en ciències naturals, com la teoria de la criticalitat auto-organitzada (*self-organised criticality* o teoria de la pila de sorra), definida per Per Bak, Chao Tang i Kurt Wiesenfeld l'any 1987. Sense voler entrar en detalls sobre aquest plantejament, es tracta d'una proposta que modela un fenomen difícilment modelable com pot ser el comportament de la sorra que s'amuntega en un dels extrems d'un rellotge de sorra quan aquest està en funcionament. Aquest comportament està caracteritzat pels canvis constants de distribució de la sorra com a resposta d'emergència la *crisi* que suposa l'aportació estable de sorra nova a la pila, resultant en instants incerts d'estructuració, un fenomen que permetria explicar d'una manera molt més rica la dinàmica de les relacions que s'estableixen entre els agents dels polisistemes, tot superant la lògica d'oposicions binàries (centre-perifèria, dominat-dominant, etc.) que inicialment proposava la teoria dels polisistemes i que, com hem referenciat més amunt, havia estat criticada per Theo Hermans.

## L'ART AL PLA DE LLEIDA AL TOMBANT DEL SEGLE XX. UNA VISIÓ EN CLAU SISTEMA-CAMP

Les consideracions sobre la idoneïtat de l'aplicació d'una combinació de la teoria dels camps de poder i la teoria dels polisistemes al cas de la història de l'art al pla del Lleida del tombant del segle xx es va veure reforçada amb la lectura de la tesi doctoral de Jorge Díaz Martínez,<sup>225</sup> un treball força recent que és un bon exemple de l'aplicació conjunta d'aquestes dues teories, per bé que en l'àmbit de l'anàlisi del fet comunicatiu i la teoria de la literatura. No obstant això, Díaz posa un cop més de manifest la versatilitat que aporta la integració d'aquestes dues propostes i ens referma en el nostre propòsit d'aplicar-la a l'àmbit de la història de l'art malgrat les dificultats que hom experimenta quan es basa en plantejaments elaborats des de la teoria de la literatura i els estudis de traducció per interpretar àmbits que transcendeixen aquestes disciplines.<sup>226</sup>

A les pàgines anteriors hem constatat que la teoria dels camps de poder i la teoria dels polisistemes són complementàries i resulten especialment atractives quan són emprades de manera conjunta. La nostra intenció, per enfil·lar la recta final d'aquest capítol, és la d'efectuar una lectura del panorama artístic lleidatà en l'època de transició del segle xix al segle xx des d'un altre punt de vista. Amb aquesta nova aproximació pretenem proporcionar nous elements per interpretar la situació del segment artístic de Ponent al canvi de segle i poder fonamentar així lectures que

<sup>225</sup> Jorge Díaz Martínez, *Teorías sistémicas de la literatura. Polisistema, campo, semiótica del texto y sistemas integrados* (tesi doctoral, Universidad de Granada, Granada, 2014)

<sup>226</sup> El mateix autor menciona el treball de Cristina Martínez Tejero, que realitza el mateix tipus d'aproximació. Vegeu Díaz Martínez, p. 127-128.

superin la tradicional consideració d'aquest territori com un indret erm a nivell de creativitat i com a mer receptor dels productes, comportaments i posicionaments artístics elaborats als indrets amb un major dinamisme en aquest àmbit.

En la seva definició d'un marc teòric de convergència entre la teoria dels camps de poder i la teoria dels polisistemes, Díaz Martínez proposa mantenir la terminologia d'ambdues teories per la riquesa de matisos que aporta i forja el concepte de "sistema-camp", entès com un camp estructurat al voltant de la competència per consagració entre un —o diversos— centres canonitzats i una —o diverses— perifèries no canonitzades, que ell anomena "subcamps" i que es regeixen per diversos tipus de lògiques de jerarquització i capitals simbòlics.<sup>227</sup> Aquest plantejament ens sembla prou ben trobat, i considerem que la flexibilitat que traspua ens serà de gran utilitat per descriure la realitat del nostre objecte d'estudi des d'una òptica més dinàmica.

Tanmateix, cal no oblidar que la nostra serà una proposta eminentment modesta, en tant que el nostre objecte d'estudi presenta unes característiques que a priori el fan molt més senzill que d'altres als que s'han fet lectures a partir d'aquestes propostes teòriques, ja sigui combinades o bé per separat. Aquest fet ens permetrà simplificar força l'alta densitat teòrica exposada a les pàgines anteriors sense, per això, haver de caure en la infravaloració o en reduccionismes excessius.

Així doncs, gràcies a l'aplicació d'aquests models podem observar com a Ponent s'experimenta un procés d'autonomització del sistema-camp artístic, en tant que es posa de manifest la transició d'un model basat en la legitimació i la consagració externa de la producció artística local a un model que es podria qualificar d'autosuficient, en el sentit que és entre el darrer quart del segle XIX i el primer terç del segle XX quan es consoliden uns mecanismes i unes estructures que doten d'una certa autonomia a la vida artística lleidatana dins del gran polisistema que és l'art català.

El punt de partida és l'esquema en forma de tres baules de cadena —la presència de centres d'ensenyament de dibuix i pintura, l'existència de grups d'artistes i la disponibilitat d'espais i la celebració d'esdeveniments expositius— al qual fèiem referència a la introducció d'aquest treball i que, observades des d'un altre punt de vista ens permetran fonamentar l'argument de la progressiva autonomització de la vida artística del pla de Lleida en aquesta època. Si bé inicialment es contemplava aquestes tres baules com uns elements que suportaven una càrrega de treball equitativa dins la suposada cadena del fet artístic a Lleida, Tàrraga i Balaguer, a partir d'aquest moment ja no els podem considerar així, sinó que és més viable entendre cadascun d'aquests nuclis territorials com un petit polisistema dins del camp de l'art a Ponent, format per tres petits sistemes (espais formatius, organitzacions d'agents artístics i activitat relacionada amb l'àmbit expositiu) que al seu torn mantenen

---

227 Díaz Martínez, p. 127-128

relacions de tota mena amb els sistemes i polisistemes veïns i desenvolupen un paper més o menys destacat en el funcionament del sistema-camp general.

Prenent per separat cadascun d'aquests petits sistemes es posa de manifest com, entre 1875 i 1936, hi ha un canvi en els agents que controlaven el capital específic i els processos de consagració en cadascun d'ells. S'observa com aquests agents (les elits intel·lectuals o la burgesia cultural, que llavors tenia molts punts de contacte o fins i tot se solapava amb aquells que ocupaven llocs de poder polític gràcies a l'heteronomia entre camps), que en origen monopolitzaven el capital a cadascun dels sistemes, són progressivament substituïts per altres agents que es fan amb el control del capital específic en joc, el qual al seu torn havia experimentat un refinament més o menys subtil —ja no es tractava de capital cultural, sinó de capital artístic—, però essencial per reafirmar-los com a òrgans legitimadors de la producció artística local.

Així doncs, el punt de partida ens situa en un entorn on una burgesia incipient, amb el suport dels polítics (en tant que sovint els rols desenvolupats en diversos sistemes coincidien en les mateixes persones) manté un estira-i-arrotonsa pel control del sistema educatiu, on gradualment prolifera l'ensenyament del dibuix com una matèria més dels plans educatius però també com una disciplina que es podia aprendre més enllà de la formació reglada. Aquests fenòmens, que es podrien qualificar de complementaris a l'oferta educativa formal de Lleida, Tàrraga i Balaguer,<sup>228</sup> inicialment prenen la forma d'espais formatius al taller dels mateixos artistes o en espais annexos als seus domicilis per —aquells amb més èxit, ja fos per la destresa docent del mestre, pel seu renom en l'àmbit artístic i cultural local o per ambdós factors— acabar esdevenint infraestructures més formals, prenent sovint la forma d'acadèmies o escoles d'art particulars.

L'aparició d'indrets on rebre classes de dibuix alternatius a les escoles i als instituts de primer i segon ensenyament, respectivament, situa a l'escenari uns agents inicialment marginals, que tenien un control escàs del capital específic del camp artístic i del capital econòmic. Ens referim als artistes, tant aquells que combinen la tasca purament artística amb altres ocupacions —inclosa la de professor de dibuix de l'institut, com són els casos de Justo Almela, Josep Plana Castillo o Aureli Vicén Vila a Lleida— com aquells que poden dedicar-se a la pràctica artística a temps complet —el targarí Magí Serés podria ser-ne un exemple—, ja fos per trobar-se en una òrbita propera al control del capital econòmic o perquè el seu rol com a artistes se solapava amb el seu rol dominant en altres sistemes. Aquests agents participen de la pugna pel control del camp de la formació artística a les terres de Lleida, dibuixant un esquema de tensions i relacions on s'observa una certa estratificació

---

228 Com es veurà més endavant, tan sols s'han documentat dos indrets fora d'aquestes tres ciutats on s'impartien ensenyaments artístics: l'escola de dibuix i pintura que Antoni Samarra regentà a Ponts l'estiu de 1914 i l'estudi d'art de Guillem Gaya, a Mollerussa, documentat al número 2 del carrer de Linyola l'any 1934.

—i per tant, jerarquització— en tant que també hi participa —i ocupa un rol molt destacat— l'oferta formativa en matèria artística aliena al marc geogràfic que ens interessa. Aquesta oferta era inicialment constituïda pels organismes erigits com a institucions legitimadores del fet artístic a bona part del territori, sublimades en la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando i la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, a les que cal afegir-hi les respectives connexions amb Itàlia i França i tot el conjunt d'espais formatius que sorgiren a l'òrbita de la seva capacitat legitimadora.

Aquesta estratificació de l'oferta de formació artística també es revela si, més enllà dels mestres —braços executors dels processos de legitimació— hom fa una ullada als alumnes d'una i altra tipologia d'espais formatius. Al llarg de l'època que ens interessa, el perfil de l'alumnat conegut de les escoles i acadèmies establertes al pla de Lleida és eminentment masculí —tot i haver-hi excepcions com Antònia Mir o Pepita Sagañoles, alumnes de l'acadèmia Xaudaró— i, evidentment, d'origen local i d'extracció social diversos per bé que suficientment ben posicionats a nivell social i econòmic com per rebre aquesta formació. Per tant, es tracta d'un col·lectiu que no s'erigeix com un contrapès a considerar en la pugna pel control del poder específic del sistema-camp artístic local fins ben entrat el segle xx, quan aquest fenomen engrana a nivell local amb els altres dos sistemes mencionats als paràgrafs anteriors i l'efecte de camp arriba a un grau d'expressió considerable. A més, i tal com es posarà de manifest a les següents seccions, el radi d'influència d'aquests centres d'ensenyament es limitava a la localitat on estaven instal·lats, en tant que els anuncis en premsa d'aquests rarament es fan presents més enllà de les publicacions d'abast local i l'alumnat del qual se'n té constància així sembla confirmar-ho. D'altra banda, el perfil de l'alumnat d'origen lleidatà que rebia formació dels centres que en aquell moment disposaven de poder legitimador sobre la producció artística incorporava la particularitat que bona part era beneficiari d'un pensionat, normalment concedit per la Diputació de Lleida —entre les excepcions, per exemple, hi trobaríem Jaume Morera o els germans Alsina Amils, però sens dubte es tracta de casos singulars—. Aquesta particularitat situa als pensionats, per una banda, en una posició relativament més propera als agents que controlaven el capital polític i econòmic lleidatà del moment i, evidentment, els situava en l'òrbita d'aquells que dominaven tant el capital específic artístic com els processos de legitimació, i les seves relacions circulaven per uns estrats que sovint escapaven la dinàmica local però que exercien un efecte implacable sobre els processos de consagració artística, també a Ponent.

Aquest panorama, doncs, dibuixa diverses posicions al sistema-camp relacionat amb la formació artística al pla de Lleida. L'aparició d'escoles especialitzades en matèria artística a Lleida, Tàrrrega i Balaguer comporta un refinament del capital específic en joc i de la presa de posicions per part dels agents implicats, bé siguin docents que exerceixen en l'educació reglada, bé aquells que imparteixen formació en aquests espais alternatius (els quals, en ocasions, se solapaven amb els agents

anteriors), o bé aquells que ho feien des de les institucions legitimadores. Les tensions i relacions existents entre aquests agents experimenten una certa redistribució i aquest sistema passa a organitzar-se al voltant de diversos centres, sense haver-se esdevingut un procés de substitució, sinó que es genera un fenomen semblant al dels vasos comunicants, establint les bases d'una certa autonomització del camp artístic de les terres de Lleida al tombant del segle xx.

No obstant això, cal insistir que l'autonomització a la que ens referim no s'esdevingué exclusivament a partir d'aquesta reordenació del sistema educatiu, sinó que era precisa la seva combinació amb dos sistemes més: d'una banda, el format pel conjunt de grups i organitzacions d'artistes i, per l'altra el relacionat amb l'activitat expositiva, cristal·litzada en la disponibilitat d'espais on exposar les produccions artístiques i la organització i celebració efectiva d'aquestes exposicions.

El fenomen dels grups i les organitzacions d'artistes és quelcom llargament conegut i tractat per la historiografia de l'art, però cal valorar la lectura que es pot realitzar d'aquests des de l'òptica del sistema-camp de l'art i la vida artística a Ponent en l'època que ens interessa, una aproximació pràcticament inèdita. Gairebé tots els grups d'artistes documentats al pla de Lleida entre 1875 i 1936 no tenen un caràcter programàtic, sinó que sorgeixen de l'afinitat entre artistes, que veuen en aquesta mena d'agrupacions una eina interessant per posicionar-se individualment dins del sistema-camp general. El recurs d'unir esforços o aplegar-se per dur a terme una certa activitat artística, almenys en l'àmbit lleidatà, tingué una efectivitat més notòria a nivell concret dels agents que formaven part de cadascun d'aquests grups que no pas a nivell de col·lectiu, en tant que l'element que servia de punt d'unió entre els seus membres era, en la majoria dels casos, purament pragmàtic.

Si novament tenim en compte l'existència d'un capital específic en joc i d'una pugna o joc de relacions al voltant del seu control, els col·lectius d'artistes permeten als seus membres disposar d'una palanca molt més efectiva en aquest sistema que no pas el treball individual. La lluita entre els grups d'artistes lleidatans del tombant del segle xx no es pot qualificar d'aferrissada —com tampoc ho era la pugna entre espais formatius—, però malgrat tot, els grups d'artistes revelen unes preses de posició col·lectives que en certa mesura connecten amb les accions primàries (innovadores) i secundàries (conservadores) descrites per Even-Zohar i, per extensió, es poden situar en hipotètics espais centrals o perifèrics del sistema en qüestió.

D'aquesta manera, en un àmbit on els agents coincideixen en part amb els protagonistes del sistema vinculat a la formació artística, hom pot identificar grups caracteritzats per la convivència d'agents propers al capital econòmic i agents amb una forta influència sobre el capital específic del camp, essent-ne el cas més evident el Xop-Bot, un grup llurs activitats es poden interpretar com plenament emmarcades en estratègies dirigides a mantenir el control sobre el capital específic en joc, sense tractar-se per això d'un grup qualificable de programàtic. Com a contrapès a aquest



rol central desenvolupat per grups com el Xop-Bot s'erigeixen grups d'actitud marcadament innovadora com els Heptantropos o el col·lectiu format al voltant de la revista *Art*, formats per individus que ocupen posicions menys centrals en relació al control tant del capital econòmic com del capital específic del camp però determinats a desplegar estratègies i preses de posició per tal d'invertir els termes de legitimitació de la producció artística del pla de Lleida al llarg del període històric que ens ocupa. En una posició més neutral i reequilibrant aquest esquema de tensions hom hi situa aquells grups llurs actuacions es podrien qualificar d'impulsades pel pragmatisme, com podrien ser el Cau d'Art o Studi d'Art, entre d'altres, uns col·lectius que en termes generals ocuparien posicions intermèdies per bé que a tall individual els seus membres es podrien posicionar en punts més extrems mitjançant una pràctica artística de caràcter més aviat primari o secundari, segons el cas.

Considerem que la presència i proliferació d'organitzacions d'artistes confirma l'existència de tensions pel control —o per ocupar posicions rellevants— del capital específic del sistema-camp artístic lleidatà. Ara bé, aquestes lluites adquireixen un significat més complet quan aquest sistema es posa en relació amb el tercer i últim sistema que proposem com a element definidor del sistema-camp artístic del pla de Lleida del tombant del segle xx: els espais expositius i l'organització i celebració d'esdeveniments d'aquest tipus a terres lleidatanes. Aquesta observació es fonamenta en el fet que bona part dels grups d'artistes que sorgeixen al pla de Lleida entre 1875 i 1936 serveixen en gran part de falca als seus integrants per introduir-se al circuit expositiu i entrar així en l'òrbita d'un sistema que inicialment resultava restringit als agents que ocupaven posicions més marginals tant respecte al domini del capital econòmic com al control del capital específic del sistema-camp.

El fenomen de les infraestructures i les activitats expositives al pla de Lleida s'origina i pren força precisament en el període històric que ens ocupa, i sembla confirmar la hipòtesi que al tombant del segle xx el sistema-camp artístic de les terres de Lleida va experimentar un procés d'autonomització, en tant que considerem que el sistema d'espais expositius desenvolupa un paper crucial dins els processos de legitimitació artística que tenen lloc a Ponent en aquesta època. Coincidint amb les fases de menor autonomització del sistema-camp artístic, els espais expositius del pla de Lleida que s'han documentat no eren espais ad hoc, sinó que habitualment es tractava d'aparadors de comerços locals on artistes ben posicionats en la pugna pel control del capital específic del sistema-camp local en tant que legítims per haver-se format als centres amb poder consagrador en aquesta matèria exposaven els seus treballs. A mesura que s'avança per la primera dècada del segle xx es documenten casos d'exposicions en aparadors de treballs artístics realitzats per agents que ocupaven posicions perifèriques dins del sistema, gaudint així d'oportunitats per intensificar el contacte amb les dinàmiques de legitimitació artística que s'iniciaven en terres lleidatanes. Tanmateix, val a dir que aquestes activitats no eren especialment freqüents, i que la pàtina legitimadora que suposava l'exposició pública en un aparador d'un treball artístic resultava, malgrat tot, marginal,

especialment quan es confrontava amb una exposició d'un mateix agent en un indret més ben posicionat com eren les galeries que en aquell moment despuntaven a Barcelona, per exemple.<sup>229</sup>

L'activitat expositiva al pla de Lleida va guanyar múscul quan tingué lloc un esdeveniment crucial per a l'autonomització del sistema-camp artístic local: la celebració de l'exposició d'artistes lleidatans de 1912 al Palau de la Paeria. Aquest acte desencadenà un procés de legitimació dels agents situats arreu de l'espectre del sistema-camp artístic lleidatà, i s'escenificà en un espai tan poc adequat a la funció expositiva com era la seu del govern municipal, però entre les conseqüències més destacades hi hagué l'inici d'un intens debat sobre la necessitat de disposar d'un espai destinat a acollir exposicions i a conservar una col·lecció d'obra artística, produïda per agents locals i legitimada des d'un escenari local. L'avenç en l'autonomització del sistema-camp que suposà l'exposició d'artistes lleidatans de 1912 fou més que notori i, a nivell d'activitat expositiva s'ha documentat un increment notable tant d'esdeveniments com d'indrets que acullen exposicions a partir d'aquell any. Tot i no ser en espais ad hoc, les exposicions passaren a realitzar-se en espais de sociabilitat, sobretot casinos, ateneus, casals i seus d'institucions culturals de tota mena, podent interpretar aquesta tipologia d'esdeveniments tant com el fruit de l'estratègia de cadascun d'aquests agents per posicionar-se respecte el control del capital cultural local com el fruit de la voluntat dels artistes —sovint organitzats en col·lectius— d'entrar i participar de manera efectiva dels processos de consagració de la seva producció, de servir-se d'aquest sistema per posicionar-se en la pugna pel control del capital específic del sistema-camp. Val a dir però que la tipologia de públic d'aquestes exposicions estava molt relacionada amb les característiques de l'espai de sociabilitat que les acollia, i que les possibilitats d'obtenir una millor posició en el joc de relacions del sistema tenien una gran dependència de l'escenari on tenien lloc les exposicions. Així doncs, es podria considerar que entre els espais expositius documentats al pla de Lleida en aquesta època també hi ha una certa jerarquització, on l'habitus de tots els agents implicats hi juga un paper destacat.

El punt culminant de l'autonomització d'aquest sistema s'esdevé quan sorgeixen els primers museus, uns equipaments inicialment més pensats per custodiar i posar a disposició del públic col·leccions d'art de tota mena que per acollir exposicions. Malgrat tot, aquestes institucions també acolliren exposicions, sovint sorgides d'iniciatives alienes a les mateixes institucions però que en cercaven el poder legitimador, en tant que estaven liderades per agents molt ben posicionats en el domini tant del capital específic del sistema, que feien equip amb agents ben posicionats en el control del capital polític i social local. Un exemple d'entre molts

---

229 En aquest sentit es pot mencionar el cas d'Antoni Samarra, a qui l'any 1909 els Hep-tantropos li organitzen una exposició al Palau de la Paeria de Lleida, emprant com a reclam i factor legitimador el valor de la seva obra el seu celebrat pas per la Sala Parés de Barcelona. Vegeu Francisco de P. Jane, "Anton Samarra", *Ilerda. Revista artística il·lustrada*, 1 (3 maig 1909), p. 5.

en aquest sentit podria ser l'exposició d'una quarantena d'obres de Shum que l'Agrupació Cultural Lleidatana va organitzar al Museu Morera.<sup>230</sup>

A partir del moment que —molt especialment— el Museu d'Art de Lleida començà a desenvolupar la seva activitat, l'elenc d'espais que acollien exposicions d'art a Ponent es veié sensiblement reduït. Per extensió, el joc de disputes pel control del capital específic d'aquest sistema quedà en mans d'un petit nombre d'agents que, no obstant això, participaven amb força en la redistribució de tensions dins del sistema i en el desenvolupament dels processos de legitimació, tot recolzant-se en agents destacats en sistemes veïns per aconseguir-ho. En aquest joc de relacions cal tenir-hi en compte també el paper destacat que desenvolupà una incipient crítica d'art publicada a la premsa local —novament de la mà d'aquells més ben posicionats respecte al control del capital cultural i del capital econòmic—, així com el seu efecte sobre l'opinió de la ciutadania, que en última instància era qui constituïa el mercat i col·laborava també en l'autonomització del sistema-camp artístic del pla de Lleida al tombant del segle xx.

Així doncs, breument, hem posat de manifest que es pot llegir l'univers de l'art i la vida artística al pla de Lleida del tombant del segle xx des d'un punt de vista alternatiu, aquell que proporciona una aplicació combinada dels plantejaments de la teoria dels camps de poder i la teoria dels polisistemes. Aquesta lectura ens ha permès observar a grans trets el nostre objecte d'estudi com un sistema-camp que experimenta un procés d'autonomització en un període tradicionalment deixat de banda per desèrtic i poc excitant per la historiografia de l'art.

No obstant això, i malgrat la linealitat que es pot destil·lar d'aquestes últimes pàgines, cal remarcar que no convé interpretar aquesta constatació com el reflex d'un procés completament encadenat ni de la seva culminació, ja que un cop s'assoleixen situacions de certa estabilitat als sistemes-camp s'entra en una dinàmica de caire conservador endegada pels que en aquell moment ostenten el domini sobre els processos i els organismes de legitimació, i aquestes dinàmiques de caire regulador també es poden observar en el nostre objecte d'estudi. D'aquesta manera, s'esdevenen moments en que la consagració esdevé més planera per aquelles propostes que incorporen models ja coneguts pels òrgans de legitimació, ja siguin plantejaments procedents d'entorns perifèrics com centrals, i sovint queda en mans del mercat el desencadenament d'un canvi de tendència, en tant que les novetats —no sempre produïdes a la perifèria— sovint reben primer el suport dels mercats, del públic en general, i són canonitzades posteriorment. Aquesta descripció és un pas previ de les properes seccions, on es tractarà de manera detallada i molt compartimentada cadascun dels sistemes que configuren aquest gran sistema-camp, dedicant especial atenció als agents, les tensions, relacions i

<sup>230</sup> A. Vicén Vila, "Exposició «Shum»", *Vida Lleidatana*, 44 (15 febrer 1928), p. 68; —, ««Shum» al Museu Morera. Paraules llegides pel nostre director Ramon Xuriguera en l'acte d'apertura de l'exposició", *Lleida*, 64 (1928), p. 13-15.

fenòmens associats a aquest sistema-camp, part perifèrica però alhora autònoma del gran polisistema de l'art català contemporani.

## Conclusions del capítol

Al llarg d'aquestes pàgines hem pogut constatar que canviar el punt de vista des del qual s'afronta un objecte d'estudi no és quelcom planer, però la seva utilitat és manifesta. Gràcies a un canvi de paradigma inesperat hem pogut donar un cert gir a la lectura de la vida artística al pla de Lleida d'entre 1875 i 1936, passant dels esquemes habituals que consideren que en aquell moment aquest territori presentava un encefalograma gairebé pla a nivell de panorama artístic a un plantejament molt més ric en matisos com és el que es pot dibuixar a partir d'una aproximació al nostre objecte d'estudi en clau de sistema-camp.

Aquesta aproximació ens permet no negar la condició perifèrica de Lleida al mateix temps que realitzem un canvi de perspectiva i, d'un discurs encaixonat en la dicotomia centre-perifèria, optar per una combinació dels plantejaments definits a la teoria dels camps de poder i a la teoria dels polisistemes, al seu torn sublimats en el concepte de sistema-camp. Gràcies a aquesta aproximació hem realitzat una lectura del sistema de relacions entre agents i factors vinculats al fet artístic menys llastada pel sucursalisme, considerant que el territori que ens ocupa vivia una soledat relativa que no entrava en contradicció total amb l'existència d'un entramat de relacions, tensions i competències entre els principals actors del fenomen artístic a les terres de Ponent.

Aquesta constatació posa de manifest que al tombant del segle xx s'esdevé un procés de construcció del sistema-camp artístic del pla de Lleida. Aquest fenomen té lloc en estreta relació amb els processos de transformació política, econòmica i social que s'han observat en aquest territori i en aquest mateix període cronològic, i suposa la definició d'un espai específic per l'art, un refinament del capital pel qual pugnen els protagonistes d'aquests processos de transformació. Presenciem doncs, una autonomització d'aquest sistema-camp tant a nivell de capital específic com a nivell de relacions amb altres sistemes que, fins aquell moment, havien desenvolupat un rol dominant, sense implicar per això que aquesta situació no fos diferent en altres moments històrics.

Per tant, la nostra proposta passa per considerar l'existència d'un gran polisistema, el de l'art català contemporani, dins del qual —en una posició perifèrica, però notis el canvi de connotació que aquesta condició perifèrica suposa— hi hauria el polisistema de l'art a Ponent. Al seu torn, dins d'aquest polisistema hi identifiquem tres polisistemes més, que coincideixen amb els tres nodes territorials que ens ocupen (Lleida, Tàrrrega i Balaguer). Cadascun d'aquests nodes és format per un sistema-camp artístic que viu una progressiva autonomització arran de les relacions

—multidireccionals i no equivalents entre elles— entre tres sistemes diferents però alhora íntimament vinculats entre ells: el dels espais formatius, el dels col·lectius d'artistes i el dels espais i la vida expositiva local. La lògica de tensions i relacions establertes entre els agents que dins de cada sistema luiten pel control del capital específic evidencia una transició dels processos de legitimació de la producció artística, que passen d'ésser dominats per institucions alienes al polisistema de Ponent a ser-ho efectivament per estructures i mecanismes sorgits de dins mateix del polisistema.

Finalment, en aquesta transició cal encaixar-hi el fenomen del lleidatanisme, un posicionament que, més enllà de la catarsi de la frustració davant d'una manca de tensió muscular local també es pot llegir com un recurs de les elits dominants per canalitzar les seves estratègies de control del capital específic, especialment quan hom detecta tendències concretes dins d'un lleidatanisme genèric, com serien aquelles —més primerenques— que no es veien capaces d'escapar del llot que suposava l'estrabisme d'estar pendent de tot i de tothom alhora, aquelles més properes a les propostes de la Catalunya-ciutat que algunes elits dominants professaren al tombant del segle o aquelles més demolidores detectades ja a la recta final del període que ens interessa i vinculades als agents més compromesos amb els plantejaments artístics de caràcter innovador.



# Capítol 3. Estat de l'art i la vida artística al pla de Lleida, 1875-1936

*Per venir ens hem buidat les butxaques i els ulls  
i hem deixat endarrere cartipassos i noses.*<sup>231</sup>

Amb els focus apuntant cap al territori, inaugurarem la secció més extensa i densa d'aquesta tesi, que constitueix el nucli fonamental del treball de recerca desenvolupat al llarg dels darrers anys. Aquí hom trobarà les dades més íntimament relacionades amb la disciplina de la història de l'art, presentades en consonància amb l'estructura definida al capítol anterior. Així doncs, considerant el nostre objecte d'estudi com un polisistema (el de l'art a les terres de Ponent entre 1875 i 1936) format per altres polisistemes (generats al voltant de Balaguer, Tàrraga i Lleida), és el moment de centrar-se en aquests tres darrers i en els sistemes que els constitueixen, dotant-los de contingut de manera individualitzada. Aquesta aproximació també ens permetrà presentar i situar en l'espai de presa de posicions els principals agents que es disputen el control del capital específic de cada sistema, a més de les estratègies desenvolupades, les relacions i les tensions esdevingudes entre ells, les quals sens dubte evidencien la presència d'una inquietud i una certa activitat artística en aquestes terres, permetent-nos així consolidar la lectura en clau de sistema-camp que hem proposat.

## PRIMERA PART: LA NOGUERA

La revisió de les fonts disponibles sobre aquesta comarca dibuixa un panorama poc suggerent pel que fa a presència tant d'estructures que propicien la pràctica i la difusió de l'activitat artística com de protagonistes que desencadenin aquesta mena d'activitats en aquestes contrades. Ara bé, no es pot caure en la conclusió fàcil —i com veurem, infundada— de despatxar el cas de la Noguera del tombant del segle xx amb l'argument que es tractava d'un desert. Certament, les fonts consultades no conviden a ser especialment optimistes, tant per la seva densitat com per les característiques que presenten, però no és raó suficient per passar per alt l'estudi de l'experiència del fenomen artístic en aquest territori, per bé que el cercle viciós que comporta la relació entre la manca de fonts conservades i la manca d'indícis

---

<sup>231</sup> Maria-Mercè Marçal, "Ens besem a ple bosc, en clariana fosca" (Festanyal de l'aigua III), *Sal oberta* (Sant Boi de Llobregat: Llibres del Mall, 1982), p. 17

d'activitat d'aquesta mena resulta difícil de trencar en casos com el que tractarem a continuació.

L'anàlisi de les fonts conservades indica que la vida artística i cultural de la Noguera es concentra fonamentalment a Balaguer i Ponts, especialment al voltant d'unes figures, entitats i esdeveniments molt concrets que anirem enfilant a les properes pàgines. Les evidències d'activitat artística i cultural a altres localitats de la comarca són tan minses i amb una potència tan limitada que s'han desestimat en benefici de les documentades a Ponts i a la capital comarcal.

## **Estructures de foment i creació artística: escoles, acadèmies i agrupacions artístiques**

La revisió de la premsa conservada, la bibliografia i la documentació d'arxiu posa de manifest que l'oferta educativa en matèria artística a la Noguera —com l'oferta educativa general, miserable fins a finals del segle XIX— és pràcticament inexistent. Tenint en consideració les dades d'alfabetització d'aquesta comarca,<sup>232</sup> la manca de centres on s'impartís formació de caràcter artístic pren un caire més comprensible en tant que difícilment poden sorgir iniciatives de formació en aquest àmbit —al seu torn autonomitzadores d'un camp i legitimadores d'un capital cultural més refinats— en indrets on la formació més bàsica encara no entra dins d'uns marges mínimament satisfactoris. Aquest fet ja anuncia que un dels sistemes que conformen el polisistema definit al voltant d'aquest territori és manifestament feble, però això no comporta que el conjunt sigui terriblement dèbil ni invalida una lectura de la Noguera des d'aquest punt de vista.

Així doncs, se'ns dibuixa un sistema-camp en una fase d'autonomització molt incipient, on es detecten iniciatives molt modestes encaminades a proporcionar una formació específicament artística a la població. Aquestes van ser liderades per agents que combinaven una posició en un pla extremadament marginal pel que feia al control del capital econòmic amb una situació gens menyspreable en referència al control del capital artístic, en tant que havien superat amb èxit processos de consagració per part dels seus iguals allà on s'esdevenien aquests processos legitimadors, és a dir, lluny de la Noguera i del pla de Lleida en general. En altres paraules, si obviem les hipotètiques situacions d'aprenentatge no formal que es podien esdevenir als tallers d'artesans i artistes, de les quals no hem localitzat cap dada documental que ens en permeti confirmar l'existència, el protagonisme d'aquest apartat serà pràcticament exclusiu per a la vila de Ponts i es podrà sublimar en la figura d'Antoni Samarra, en tant que la constatació de l'activisme social i cultural d'altres agents del camp cultural noguerenc com Francesc Borràs o Antoni Ollé i Pinell no va donar fruits en aquest sector.

<sup>232</sup> Al 1900, un 68'52% de la població de la Noguera era analfabeta. Vegeu Conxita Mir (1985), p. 632.





1. Antoni Samarra,  
"Autoretrat" (1914). Oli sobre  
tela adherida a un cartró, 21  
x 16,5 cm. MAMLL-0280 | PD  
MAMLL

Cal reconèixer a Antoni Samarra (fig. 1), pintor i picapedrer nascut a Ponts, el mèrit de fundar l'única escola de dibuix de la que es té constància documental a la Noguera. La creació d'aquest equipament és conseqüència directa del compromís i la implicació que Samarra tenia envers el seu poble natal, que arribà al seu punt àlgid al voltant de l'any 1914, coincidint amb una etapa en que l'artista residí durant un temps en aquesta localitat per tal de preparar un viatge a terres d'ultramar que mai s'esdevingué per motius que encara avui no han estat confirmats.<sup>233</sup>

Durant aquests mesos, Samarra combinà les tasques d'acondicionament de la seva casa nadiua —situada al número 20 del carrer Vilanova de Ponts, un immoble sumptuàriament enriquit amb obra escultòrica aplicada tant a l'interior com a l'exterior, avui malauradament en estat ruïnós i en perill seriós de degradació de les peces encara ubicades in situ—<sup>234</sup> amb iniciatives dinamitzadores de la vida local.

233 J. Vidal (ed.), *Antoni Samarra Tugues (1886-1914)* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 2004), p. 54-56

234 El juny de 2012 saltaren totes les alarmes quan es féu públic que la casa Samarra no seria rehabilitada per falta de finançament, fet que generà un cert debat a nivell local. Tanmateix, l'any següent l'edifici fou inclòs a la proposta de catàleg de patrimoni arquitectònic, artístic i històric del Pla d'Ordenació Urbanística de Ponts com a bé integrant del patrimoni cultural català (BIPCC) i atorgant el màxim nivell de protecció possible a l'obra d'Antoni Samarra localitzada en diversos indrets de l'immoble. Finalment, el gener de 2015 es féu públic que es desencallava l'operació de recuperació d'aquest edifici. Vegeu "Ponts no rehabilitarà la «Casa Samarra» al faltar financiación", *Segre* (2 juny 2012); —, Pla d'Ordenació Urbanística Municipal de Ponts. Catàleg del patrimoni arquitectònic, històric i artístic (Ponts: juliol 2013), p. 50 i "Ponts prioriza la rehabilitación de la Casa Samarra y urbanizar Sant Julià", *Segre* (31 gener 2015).

Entre aquestes destaquen especialment els preparatius per la festa major de 1914 (emblanquinat i renovació de l'enllumenat del carrer Vilanova,<sup>235</sup> instal·lació de la versió de guix de la Font del Lleó a la plaça Planell,<sup>236</sup> etc.), l'obertura d'una biblioteca popular i la fundació de l'esmentada escola de dibuix. Totes aquestes propostes són un clar reflex de la personalitat d'Antoni Samarra: especialment interessat pel desenvolupament —sobretot cultural— de Ponts, la passió desbordant per la seva feina el portava a encapçalar in comptables iniciatives, que no sempre gaudiren de la resposta que ell hagués esperat però que resulten especialment significatives en un entorn força impermeable a qualsevol novetat.

La biblioteca, fruit de l'entusiasme de Samarra i del treball conjunt de socis i promotors, fou una infraestructura d'especial importància per a la localitat, que proporcionà un espai de referència i d'il·lustració pels veïns de Ponts fins i tot abans que es dugués a terme la creació sistemàtica de biblioteques populars per part de la Mancomunitat de Catalunya.<sup>237</sup> Inicialment ubicada al centre republicà de Ponts, al primer pis de l'edifici conegut com el Cafè del Paperer o Cal Moral,<sup>238</sup> aviat s'efectuaren gestions per tal de traslladar la biblioteca a la planta baixa de l'antic ajuntament de la localitat,<sup>239</sup> situat a la plaça del Portal Nou, on compartí localització amb l'esmentada escola de dibuix i pintura. Les gestions realitzades per Antoni Samarra i els promotors de la biblioteca han estat tractades a bastament sobretot per Manuel Gabriel,<sup>240</sup> però és oportú fer una lectura d'aquesta iniciativa des del punt de vista que orienta la nostra recerca.

---

235 Al plec de correspondència de 1914 de l'AMP es conserva una carta dels veïns del carrer Vilanova demanant bombetes de 100 bugies a l'ajuntament de Ponts per tal de completar les tasques d'embelliment del carrer, datada el 22 de juny d'aquell any. També es conserva una carta datada l'endemà de l'anterior, en la qual Samarra —en nom dels veïns del carrer— demana permís per blanquejar el carrer Vilanova en diferents colors. A la façana de la casa Samarra, una placa esculpida i instal·lada al costat del balcó de la primera planta recorda l'esdeveniment.

236 Jordi Vidal Sordé, "La font del Lleó", *Portaveu de la comarca del Mig-Segre*, 46-47 (octubre-novembre 1981), p. s.n.

237 Manuel Gabriel i Forn, "La biblioteca popular de Ponts (1914). Un projecte cultural malreeixit", *Portaveu*, 241 (2003), p. 34-35. A tall de comparació, sembla que la primera biblioteca pública de Balaguer no obrí portes fins l'any 1932, fruit de la iniciativa de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvi. Vegeu —, "Noticiari", *Acció*, s.n. (1932), p. 13.

238 Cal Moral era l'edifici localitzat a la finca actualment ocupada per la biblioteca municipal de Ponts, a la plaça Planell. L'immoble on s'instal·là la biblioteca que ens ocupa fou destruït durant el bombardeig de Ponts del dia de Reis de 1939. Vegeu Manuel Gabriel i Forn, "Els cafès de Ponts al tombant del segle xx (1890-1920). El cafè de cal Moral. Evocació d'una popular institució pontsicana", *Portaveu*, 245 (2004), p. 34-38.

239 La junta fundadora de la biblioteca, presidida per Samarra, envià una carta a l'ajuntament de Ponts el 25 de juny de 1914 demanant, entre d'altres un espai dins l'edifici de l'ajuntament per ubicar-hi la biblioteca. Fragments de la mateixa estan transcrits a Manuel Gabriel i Forn, 2003, p. 34-35, p. 34; mentre que la carta original es conserva a l'AMP, lligall de correspondència de 1914.

240 Vegeu nota 237.



2. Membret de la biblioteca popular de Pons, extret d'una carta enviada a l'ajuntament de Pons el 25 de juny de 1914 | PD AMP

Per tal de dur a terme el projecte d'obrir una biblioteca popular a Pons (fig. 2), Antoni Samarra realitzà unes aliances d'alt valor estratègic, en tant que uní forces amb agents molt ben posicionats en el control dels camps polític, econòmic i educatiu de la població. Una carta dirigida a l'Ajuntament de Pons i datada el 25 de juny de 1914 —noti's la proximitat cronològica entre totes les peticions liderades per Samarra a la corporació municipal— revela que en aquell moment la biblioteca popular la gestionava una junta, presidida pel mateix Samarra amb el suport de Joan Santamaria, Josefa Pedrerol i Anton Canut, que n'era el secretari.<sup>241</sup> Els noms no són gens casuals, i tal com revela Manuel Gabriel, dos d'ells són agents dominants de facetes essencials del capital en joc al camp de poder de Pons en aquella època: Santamaria era el president del centre republicà de la població, situat a Cal Moral; mentre que Josefa Pedrerol era la mestra de l'escola. A més, la junta gaudia del suport de Josep Graells, empresari local i regidor de l'ajuntament en aquella època, de tal manera que no fou especialment complicat aconseguir el vist-i-plau del govern local a aquest projecte i rebre una subvenció de cinc-cents pessetes i el compromís de trasllat de la biblioteca del centre republicà a la seu de l'ajuntament.

El treball estratègic de Samarra no va acabar aquí, sinó que ell mateix liderà les tasques per dotar de llibres la biblioteca tot cercant la bona predisposició d'aquells en situació dominant del capital polític dins del camp de poder, com eren la Diputació de Lleida i al diputat a Corts Pere Milà. La corporació provincial respongué positivament a la petició de materials per part de Samarra; mentre que Pere Milà, en una carta datada el 17 de novembre d'aquell mateix 1914, expressa el seu suport a la iniciativa de l'artista de Pons, considerant-la una obra d'alta cultura.<sup>242</sup> El cas de la biblioteca popular de Pons és un bon exemple de com es realitzen els primers passos per a l'autonomització del camp cultural en un entorn on el camp de poder tenia una definició molt vasta. La participació d'agents molt ben posicionats en

241 AMP, plec de correspondència de 1914. La carta és transcrita a Manuel Gabriel i Forn, 2003, p. 34-35, p. 34.

242 AMP, plec de correspondència de 1914.

el control del capital polític i econòmic resulta clau en aquest aspecte, i la seva actuació, tot i resultar estratègicament positiva pels seus propòsits a tall individual, acaba per propiciar un cert refinament del capital cultural, un pas endavant en l'autonomització d'aquest camp i un millor posicionament d'Antoni Samarra dins del joc de relacions i tensions pel control d'un capital específic llavors naixent a la zona de Ponts.

Pel que fa a l'escola graüta de dibuix que Samarra fundà en paral·lel a la biblioteca popular, ben poques dades es poden aportar, però això no desmereix la seva particularitat, car no s'ha trobat cap altre centre formatiu amb un esperit similar dins del marc geogràfic que ens ocupa. L'escola fundada per Samarra als baixos de l'antic ajuntament de Ponts era nocturna i gratuïta, i el seu plantejament bevia directament del que ell mateix experimentà quan assistí a les classes nocturnes de dibuix amb model que Nicanor Vázquez i Anton Gelabert impartien a l'Ateneu Obrer de Barcelona. Aquestes escoles —i totes les activitats dels ateneus obrers— eren motivades per una voluntat eminentment filantròpica, que tenia per objectiu la millora de la formació i la cultura de la població dins l'àrea d'influència de cada entitat. L'ensenyament de disciplines artístiques en particular, impartit en horari nocturn, tenia un caire clarament assimilable al de les escoles d'arts i oficis, sense per això perdre de vista l'objectiu primigeni que impulsava el funcionament de la institució.<sup>243</sup> Així doncs, Samarra intentà obrir una escola i oferir unes lliçons —de ben segur que de caràcter introductori— de dibuix i pintura a semblança de les que rebé quan era pràcticament un adolescent a l'ateneu obrer del número 22 del carrer Tallers de Barcelona, per tal de proporcionar a infants i joves de la seva vila nadiua l'oportunitat d'iniciar-se en una formació artística de la qual ell no tingué oportunitat de gaudir.

Gràcies a les converses de Jordi Vidal —un dels millors coneixedors de la figura i obra de Samarra—<sup>244</sup> amb veïns de Ponts que tingueren ocasió d'assistir a aquestes classes nocturnes de dibuix i pintura es té notícia de l'existència d'una normativa que regia el funcionament de l'escola, i s'ha constatat que el pintor i picapedrer pontsicà sovint s'emportava als alumnes pels encontorns del poble per tal de poder dibuixar i pintar a l'aire lliure.<sup>245</sup> Malauradament, el rastre de tant el projecte de la biblioteca com evidentment el de l'escola es desdibuixen d'ençà del suïcidi —el 4 de desembre del mateix 1914— de Samarra, l'alma mater de dues iniciatives d'alt valor cultural que han acabat pràcticament perdudes i oblidades.

La manca de fonts i documentació sobre l'escola gratuïta de dibuix fundada per Samarra resulta intrigant pel contrast davant l'existència d'una certa documentació

---

243 Pere Solà, *Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya (1900-1939)* (Barcelona: La Magrana, 1978), p. 48-54, esp. p. 53.

244 Agraïm a Jordi Vidal les facilitats donades durant la fase de recerca per a l'elaboració d'aquest apartat.

245 Vidal Sordé (ed.), *Antoni Samarra Tugues (1886-1914)*, p. 59

sobre la fundació de la biblioteca popular i altres gestions efectuades pel mateix artista l'estiu de 1914. La lectura que ens permet efectuar aquesta situació ens porta a considerar que l'escola era un projecte exclusivament personal de l'artista de Ponts, ideat i executat en solitari, sense recórrer a aliances amb agents situats en posicions dominants dins el camp general de poder d'aquesta localitat. Aquesta diferència de plantejament entre ambdós projectes, que es podria qualificar de detall trivial, podria haver marcat una diferència substancial en l'esdevenidor d'aquestes dues iniciatives si l'artista no hagués mort poc temps després de la seva posada en marxa.

Així doncs, segons les fonts consultades, els casos presentats als paràgrafs anteriors són les úniques mostres d'una certa activitat al sistema relacionat amb la formació artística a la zona de la Noguera durant l'època que ens interessa. La feblesa del sistema formatiu en matèria artística a aquest territori és més que notòria, i s'afegeix a la inexistència absoluta del segon sistema que definíem quan elaboràvem la lectura del polisistema artístic de Ponent entre 1875 i 1936: en tota l'actual comarca de la Noguera no s'ha localitzat cap iniciativa o mecanisme de cohesió i consolidació d'artistes locals, un fenomen estretament relacionat amb la manca d'una oferta relativament ben estructurada de formació artística més enllà de l'oferida als estudis reglats. Al seu torn, aquesta constatació evidencia la feblesa d'un teixit d'artistes prou consistent per —més enllà del cas i les iniciatives particulars d'Antoni Samarra, qualificable de rara avis— realitzar preses de posicions pel control d'un determinat capital específic o treballar en l'autonomització del camp artístic: els pocs artistes identificats com a tals en aquest territori al tombant del segle xx es troben en un escenari molt poc responsiu a la seva activitat. Com ja es vaticinava, el pols d'aquest polisistema és el més fràgil de tots per l'escassetat d'agents (tots ells amb el beneplàcit dels preceptius organismes legitimadors del moment) i per la manca gairebé absoluta d'un camp i d'un mercat on posicionar-se.

### **Escenaris, esdeveniments i principals agents dinamitzadors de la vida artística a la Noguera, 1875-1936**

Ha arribat el moment de tractar el darrer dels sistemes que configuren el polisistema de l'art i la vida artística a la zona de la Noguera entre 1875 i 1936, el que propicia la difusió de la producció artística local mitjançant la celebració d'exposicions i esdeveniments de caràcter similar, ja sigui aprofitant infraestructures preexistents o propiciant la creació d'espais ad hoc per a aquestes activitats. A l'apartat anterior ja auguràvem que la fragilitat que suposava la pràctica inexistència d'un sistema d'espais formatius en l'àmbit artístic podia afectar el conjunt del polisistema, en tant que la relació que mantenen els sistemes entre ells conté, per descomptat, una certa dosi de causalitat. A més, la revisió de les fonts apunta la més que possible correlació entre la manca d'oferta i de demanda formativa de caire artístic a aquest

territori i una vida relativament pobra tant a nivell cultural general com expositiu en particular, que passarem a detallar a continuació.

Les infraestructures expositives i, per extensió, l'activitat d'aquesta mena a la Noguera són gairebé una raresa al llarg de tot el període que hem estudiat. La revisió de la premsa del darrer quart del segle XIX no ens ha permès localitzar ni un sol indret a tota la comarca que s'emprés per mostrar públicament produccions artístiques tant de creadors locals com forans, ni cap activitat assimilable a una exposició. Amb l'adveniment del segle XX, però, la tendència experimenta una millora que cal qualificar de considerable, car es partia del zero absolut i qualsevol aportació resulta especialment notòria.

A diferència del que pugui suggerir el que hem exposat a l'apartat anterior, Balaguer esdevé el centre de l'activitat expositiva i cultural de la comarca.<sup>246</sup> La revisió de les fonts no ha tret a la llum cap evidència de mostres d'activitat d'aquesta mena a altres localitats noguerenques, ja es tracti d'exposicions, conferències en matèria d'art o concursos sobre qualsevol disciplina. L'única excepció, que caldria qualificar d'anecdòtica i situar en un pla relatiu respecte al que és el principal objecte d'aquesta secció, ens trasllada momentàniament a Ponts, precisament als actes de la festa major de 1914.

Durant aquells dies, segons Jordi Vidal, les estances del domicili particular de Josep Graells es van obrir al públic per mostrar "obres de Goya, Ticià, Tintoretto, Rubens i El Greco, així com un aiguafort de Rembrandt i moltes altres obres d'artistes de renom internacional. Tot un luxe per a la vida pontsiana."<sup>247</sup> Tot i no ésser una mostra de la producció artística local o fins i tot catalana, fet que la situa en un terreny aliè al tema general d'aquest apartat, cal mencionar la celebració d'aquesta exposició tant pel fet d'ésser l'única de la que es té constància fora de Balaguer com pel fet que revela l'existència d'un col·leccionista privat a Ponts —Josep Graells, un dels fundadors de l'empresa de transports Alsina Graells, conegut per la seva filantropia i aprecí a la localitat, que li meresqueren el nomenament de fill predilecte i alcalde honorífic de Ponts—. <sup>248</sup> A més, val a dir que les peces de grans pintors espanyols i europeus, sovint d'autenticitat dubtosa, eren reclams habituals d'exposicions celebrades arreu en aquesta època, i és per aquest motiu que cal mantenir una certa prudència en la valoració d'aquest esdeveniment, el qual preferim mantenir en la categoria d'anecdòtic per bé que destacable, més en la forma que no pas en el contingut.

És el moment de tornar cap a Balaguer, sense oblidar que no es disposa d'evidències d'activitat expositiva enlloc de la ciutat al llarg del darrer quart del segle XIX. Tanmateix, a partir de la primera dècada del segle XX s'observa una proliferació —inicialment

<sup>246</sup> Vegeu un mapa de situació dels espais expositius de Balaguer a l'annex 001.

<sup>247</sup> Vidal Sordé (ed.), *Antoni Samarra Tugues (1886-1914)*, p. 61

<sup>248</sup> Jordi Vidal i Sordé, "La festa major de 1909", *Programa de la festa major de Ponts*, (2010), p. 8

molt lenta, de caràcter estrictament puntual— d'esdeveniments sobretot de caràcter expositiu, que pren una especial volada pels volts de 1930. Aquestes no són les úniques activitats de caire cultural localitzades a la capital de la Noguera, sinó que la revisió de la premsa ha permès fer-ne aflorar un parell més que, malgrat el seu caràcter proper a les exposicions i actes semblants que comentarem a continuació, no concorden amb aquesta categorització però mereixen ésser, com a mínim, mencionades.

Per una banda, el febrer de 1912 es va convocar una edició dels Jocs Florals a Balaguer.<sup>249</sup> Tan sols es conserva la convocatòria del certamen i, més enllà dels treballs guanyadors,<sup>250</sup> es desconeixen altres detalls de l'esdeveniment, a diferència dels Jocs Florals celebrats a cavall dels mesos d'agost i setembre de 1923, dels que es conserva tant la convocatòria com la crònica posterior.<sup>251</sup> El caràcter eminentment literari d'aquest certamen, malgrat la concentració d'activitat creativa que implicà, ens ha portat a considerar-lo com un acte que tampoc casa amb facilitat dins del conjunt d'esdeveniments artístics i expositius que són pròpiament el focus de la nostra recerca. Vistos en perspectiva, sembla que els certamens de caire jocfloralesc foren l'única tipologia de concursos literaris que tingueren lloc a Balaguer abans de l'esclat de la Guerra Civil, i que el plantejament d'aquests esdeveniments no distà excessivament del dels Jocs Florals que se celebraren arreu en aquesta època.

D'altra banda, al número 95 de *La Fals*, publicat el mes de desembre de 1919, hem localitzat un anunci que pot resultar aparentment intrascendent, però que no deixa de cridar l'atenció. Es tracta del reclam publicitari d'Alexandre Calvet i Torrent, amb l'establiment localitzat al número 19 del carrer del Pont de Balaguer i que ens resulta interessant per dos motius: en primer lloc perquè l'anunciant es considerava a ell mateix un "dibuixant" i, en segon lloc, perquè pel que sembla, la seva activitat consistia en elaborar dissenys per a brodats: "especialitat en dibuixar sobre tota classe de robes [...]. Gran assortit i variat mostrari en Rechilles i Sutays. Prontítiu en els encàrregs. Preus baratíssims."<sup>252</sup> Els detalls que aporta aquest anunci, especialment l'ús que es fa del terme "dibuixant" i l'execució d'una incipient tasca de dissenyador, no es poden passar per alt. Malauradament, la seva unicitat en un context força desfavorable pel que fa tant a la presència d'artistes com d'activitat artística vinculada a una producció de caràcter industrial a la zona ens obliga a ésser prudents i aturar-nos en aquest punt. Tot i això, llegim l'exemple d'Alexandre Calvet com un indicador d'una certa activitat econòmica en estreta connexió amb el treball artístic i, malgrat desconèixer-ne tant la seva qualitat com la seva filiació (ja sigui formativa, com de models emprats i dissenyats), és un cas d'especial interès, sobretot a nivell històric i documental.

---

249 *El Lunes*, 9 (26 febrer 1912), p. 7.

250 Manuel Jiménez Catalán (1912) i José Ma. Pou Martí (1913)

251 *La Fals*, 139, 140 (agost i setembre 1923), p. 8 i p. 4-5, respectivament.

252 *La Fals*, 95 (desembre 1919), p. 8.



3. Francesc Borràs Farràs, "La Gitana" (1913). Oli sobre tela, 202 x 120,8 cm. MAMLL-0327 I © Hereus de Francesc Borràs, MAMLL

Centrant l'atenció ara ja en els esdeveniments de caràcter expositiu i afins que tingueren lloc a Balaguer entre la primera dècada del segle xx fins l'esclat de la Guerra Civil, cal apuntar abans del seu anàlisi detallat que tots aquests fenòmens no són purament casuals, sinó que el seu adveniment es pot vincular a altres iniciatives que ens permeten distingir diverses fases en la història de l'activitat expositiva de la ciutat, que al seu torn es poden interpretar en clau sistèmica. Una lectura alternativa d'aquest conjunt d'esdeveniments ens permet posar-los en relació amb diversos processos i estratègies de presa de posicions per part dels agents que, en cadascuna d'aquestes fases, estaven més ben posicionats en la pugna pel control del capital específic del camp, el qual experimenta un refinament al llarg del temps i coadjuva en l'autonomització de l'espai artístic dins del camp general de poder noguerenc o, com a mínim, balaguerí.

### EXPOSICIONS ALS APARADORS DE BALAGUER: FRANCESC BORRÀS, LA ARGENTINA I LA BOTIGA DE JOAN PONS

Pels volts de l'agost de l'any 1913 té lloc a la capital de la Noguera el primer esdeveniment assimilable a una exposició artística de la qual es té constància al segle xx. Es tracta de la mostra pública de la pintura *La Gitana* (fig. 3), obra de Francesc Borràs,<sup>253</sup> als aparadors de l'establiment de teixits i confeccions conegut

<sup>253</sup> L'obra actualment es conserva al Museu d'Art Jaume Morera amb el número d'inventari MAMLL 0327.



com *La Argentina* (l'antiga Casa Rafeló), encara avui situat al número 4 del carrer d'Avall de Balaguer. Tal com informa *La Fals*, publicació amb la capçalera dissenyada per Lluís Izquierdo que veia la llum cada mes a Balaguer, Francesc Borràs va presentar als veïns l'obra que havia d'entregar a la Diputació de Lleida com a mostra de l'aprofitament de la pensió que li havia estat concedida l'any anterior.<sup>254</sup>

En els aparadors de "La Argentina" ha sigut exposat aquestos dies passats un notable cuadro degut a la má experta del celebrat pintor Francesc Borrás. Fruit del seu darrer viatge a Barcelona representa'l tipo esbent d'una hermosa gitana habillada amb típico traje. Plena de color i de vida la seva obra, no podem menys de felicitar al jove artista al qui augurem un gloriós pervindre.<sup>255</sup>

Un fet aparentment tan intrascendent com podia ser la mostra pública del treball de Borràs com a pensionat de la Diputació pren un èmfasi especial en aquest cas. Aquesta és la primera exposició documentada a Balaguer al llarg de l'època que ens ocupa, un esdeveniment que confirma l'absència absoluta d'infraestructures expositives en aquesta localitat i que a la vegada és fruit de la iniciativa pròpia del mateix pintor, que no estava obligat a presentar públicament les seves creacions com a artista pensionat abans de dipositar-les a la Diputació de Lleida. Tot i l'absència d'aquesta obligació, Francesc Borràs se serveix, com tants altres artistes contemporanis seus i com altres artistes pensionats, de l'aparador d'un comerç conegut per fer públic el seu treball abans d'entregar-lo a la corporació provincial el mes de setembre d'aquell mateix any.<sup>256</sup>

Ha sigut presentat a la Diputació d'aquesta provincia lo cuadro que representa una gitana obre del pintor nostre amic i company en Francisco Borrás Farrás, el cual va estar esposat en los aparadors de l'Argentina i elogiat per cuantes persones lo varen veure, lo cual correspón al any actual per la pensió que disfruta de dita Corporació.<sup>257</sup>

La bona acollida que tingué aquest esdeveniment a Balaguer resultà un argument prou sòlid per a que el mateix Borràs repetís l'experiència l'any següent, quan arribà el moment de justificar la renovació de la pensió que li havia atorgat la Diputació de Lleida, la qual li fou concedida a través d'un procediment marcat per la polèmica i que aixecà polseguera dins i fora del palau provincial.<sup>258</sup>

En los aparadors de la botiga de teixits de Joan Pons, aquets dies s'ha esposat al public un hermós cuadro, pintat per l'acreditat artista, fill d'aquesta ciutat, Francisco Borrás i Farrás, subvencionat per la Diputació Provincial de Lleida.

254 —, "Noves", *La Fals*, 21 (15 agost 1913), p. 13. Vegeu també Solé i Martí (2008, inèdit), p. 86-94, i Josep Miquel Garcia (1985), passim.

255 —, 15 agost 1913, p. 13

256 —, 15 agost 1913, p. 13

257 —, "Noves", *La Fals*, 22 (15 setembre 1913), p. 13

258 Solé i Martí (2008, inèdit), esp. p. 88-92.

4. Francesc Borràs Farràs,  
"Lo captaire del Roser"  
(c. 1917). Oli sobre tela, 175  
x 95,5 cm. MAMLL-0321 | ©  
Hereus de Francesc Borràs,  
MAMLL



Lo quadro, titulat "Lo captaire de la Mare de Deu del Roser" representa sobre un fons gris un vellet amb calça curta i gorra musca, que portant a la mà una safata amb una petita imatge, capta per la Confraria de la Verge.

Aquesta obra mestra que segurament cridarà l'atenció de tots los aimants del art que la puguin contemplar, está destinada a la Diputació Provincial.

Felicitém de tot cor a tan expert pintor.<sup>259</sup>

En aquesta ocasió, però, desconeixem el motiu pel qual Borràs no se serví dels aparadors de *La Argentina* per exhibir a Balaguer la seva última creació com a artista pensionat, *Lo captaire del Roser* (fig. 4),<sup>260</sup> sinó que abans d'ésser entregada a la Diputació, la pintura es posà a disposició de la població als aparadors del comerç de teixits de Joan Pons, negoci del que es té constància que des de 1920 estava situat al número 41 de la Plaça del Mercadal.<sup>261</sup> No obstant això, aquest esdeveniment revela com, un any després de la primera exposició pública d'art a Balaguer, res no havia canviat: la primera mostra d'una obra de Borràs al públic balaguerí no va incitar ni a la creació artística local ni a la organització d'esdeveniments de caràcter

259 —, "Cròniques de la comarca", *Lo Pla d'Urgell*, 126 (26 setembre 1914), p. 5-9

260 L'obra actualment es conserva al Museu d'Art Jaume Morera amb el número d'inventari MAMLL 0321.

261 Vegeu anunci a la pàgina 8 de *La Falç* del 15 de març de 1920, per exemple. Joan Pons traspasà l'any 1931, i des d'aquell moment el negoci passa a ser conegut com la Casa Vda. de Joan Pons, tal com resa l'anunci publicat al plec de publicitat de la contraportada del número 58 de la revista *Acció* (4 novembre 1934), per exemple.

similar. És per aquest motiu que no es té notícia d'una altra exhibició artística fins un any després, quan el mateix Borràs decidí mostrar als veïns del seu poble natal una peça solta que passà a formar part de la col·lecció de la Diputació i que els seus convilatans difícilment podrien admirar en un futur proper, car no fou fins la fundació del Museu d'Art de Lleida —nodrit en part precisament amb la col·lecció d'aquest organisme provincial— que la Diputació de Lleida no es proposà exposar públicament la seva col·lecció d'art.

Aquestes dues activitats conformen la primera fase que es pot identificar dins del conjunt d'exposicions i actes similars celebrats a Balaguer al llarg del període que ens ocupa. Els elements definidors d'aquesta etapa són ben clars: per una banda, la figura de Francesc Borràs, la seva condició de pensionat per la Diputació de Lleida i un cert compromís vers el seu poble natal; per l'altra, l'ús de dos aparadors de comerços amb certa rellevància a la localitat com a escenari d'aquests esdeveniments davant la lògica manca d'una infraestructura més apropiada. No diem res de nou quan afirmem que l'exposició temporal d'obres als aparadors comercials fou el recurs habitual de molts artistes d'aquesta època per publicitar-se i sobretot vendre les seves creacions. Tanmateix, aquest no és el cas de les dues mostres protagonitzades per l'obra de Francesc Borràs a Balaguer, en tant que les peces eren produïdes per respondre a un pensionat finançat per la Diputació de Lleida i no estaven destinades a la venda, però sí que es pot llegir com l'indicador d'una certa sensibilitat per part dels propietaris d'ambdós comerços, amatents d'acollir aquestes experiències de caràcter absolutament pioner a la ciutat probablement amb l'esperança d'extreure'n rèdits econòmics gràcies a la publicitat que aquests esdeveniments els reportaven. Cal remarcar que tots dos comerços repetiren —com a mínim un cop— l'experiència, i tornaren a cedir els seus aparadors força anys després d'acollir les primeres exposicions celebrades a Balaguer.

Aquest fet els trasllada fins el setembre de 1919, quan la botiga de Joan Pons fou l'espai on es presentaren novament al públic diverses creacions artístiques. En aquesta ocasió, però, l'esperit de la mostra és absolutament diferent, ja que el que s'exposa són “els premis concedits pels devots de la Mare de Deu del Miracle i entusiastes de les glories balaguerines [...] essent admirats per tothom.”<sup>262</sup> Senzillament, l'exposició consistí en la mostra de més d'una seixantena de composicions que es presentaren al certamen de l'Acadèmia Mariana d'aquell any, dedicat a la Mare de Déu del Miracle, circumstància que ja evidencia un caire força diferent pel que feia a la tipologia d'obres exposades però que tot i això es manté en la línia inaugurada per Francesc Borràs, en tant que es presenten treballs que d'altra manera passarien completament desapercibuts per la ciutadania de Balaguer. Pel que fa a *La Argentina*, cal que ens trasladem fins l'any 1934, quan als aparadors d'aquest comerç “tinguerem ocasió d'admirar els diferents objectes

262 —, “Noves”, *La Falç*, 92 (15 setembre 1919), p. 7

de terrissa artística que el balaguerinista Balcells elabora a Verdú.<sup>263</sup> La premsa conservada tan sols ens permet documentar dues iteracions d'activitats expositives als aparadors d'ambdós establiments, però la seva separació cronològica alimenta la sospita que probablement no foren dos fets completament aïllats. Si es confirmés la hipòtesi que *La Argentina* i la botiga de teixits de Joan Pons eren indrets on l'exhibició pública d'obres d'artistes locals o vinculats a la població era relativament habitual,<sup>264</sup> aquesta primera fase dins del conjunt d'activitats expositives celebrades a Balaguer prendria una forma completament nova, però probablement no desdibuixaria la lectura sistèmica que n'extreurem al final d'aquest apartat.

### EL CENTRE EXCURSIONISTA BALAGUERÍ I EL SEU ROL DINAMITZADOR DE LA VIDA CULTURAL LOCAL

Des de l'exposició de les dues pintures que Francesc Borràs creà per a justificar el seu pensionat, —obviant la mostra de les composicions que es presentaven al certamen de l'Acadèmia Mariana de 1919— no es té notícia d'una altra activitat expositiva a Balaguer fins l'any 1927, quan té lloc una mostra de fotografia. Pràcticament no es disposa de més dades que de la seva celebració, pels volts del mes d'octubre, i de la bona acollida que tingué, ja que “fou una verdadera manifestació d'art, es veien escullits i nombrosos quadros d'assumptes nostres, els quals des de l'exposició foren ja sol·licitats, això ens confirma que no fou tant sols amb els concursants la manifestació d'art, sinó també amb els visitants, amb el públic balaguerí.”<sup>265</sup>

Malgrat l'èxit aparent que tingué aquesta exposició, la manca de dades disponibles —es desconeix fins i tot l'autoria de les fotografies exposades, a més de la organització de l'acte— només ens permet qualificar-la de fet aïllat, que per descomptat no sembla respondre a una possible política cultural de les institucions de Balaguer, sinó que més aviat cal atribuir la seva organització a la iniciativa particular d'alguna entitat o individu amb inclinació filantròpica. A més, la manca de tradició expositiva a la localitat ens impedeix elaborar hipòtesis fiables pel que fa a l'establiment que acollí la mostra, que la premsa eludeix mencionar. Tanmateix, tot i ésser un esdeveniment excepcional, una mostra solitària d'activitat expositiva en una localitat amb tanta sequera en aquest àmbit com és Balaguer mereix ésser tinguda en compte i és un indicador a considerar en el moment d'efectuar una lectura sistèmica de la realitat expositiva de la Noguera en aquesta època.

---

263 —, “Noticiari”, *Finestral*, 3 (25 maig 1934), p. 11. L'artista que mostra les seves creacions és el ceramista Ramon Balcells, de qui no es disposen més dades de les que es poden destil·lar de l'article citat: originari de la capital de la Noguera, probablement estava establert a Verdú, pol històric de la creació i producció ceràmica d'aquesta zona.

264 En una conversa mantinguda amb el propietari de *La Argentina* (el 21 de setembre de 2011), aquest subratllà que els propietaris originals del negoci formaven part d'una família il·lustrada i amb clar aprecí per les activitats de caràcter artístic i cultural.

265 E. Romeu, “Fotografia”, *La Veu de Balaguer*, 14 (1 novembre 1927), p. 13

Dos anys després de la celebració d'aquesta exposició, l'any 1929,<sup>266</sup> es va fundar el centre excursionista de Balaguer, assenyalant pròpiament l'inici de la segona fase que hem definit dins del conjunt d'exposicions i activitats similars celebrades a la capital de la Noguera. La constitució d'aquesta entitat, amb seu al número 9 del carrer d'Avall, va suposar un autèntic revulsiu per a la vida cultural de Balaguer: el compromís de l'entitat vers la ciutat es féu visible des de la seva creació, amb una sèrie d'iniciatives que tingueren un efecte molt important sobre la població i la seva activitat cultural. Un exemple que cal destacar són les diverses campanyes arqueològiques dutes a terme per l'associació: aquests treballs, per bé que amb un caràcter marcadament amateur, implicaren la custòdia i conservació dels materials trobats, fet que implusà la creació d'un arxiu i un museu on inicialment només es podien admirar públicament els elements trets a la llum en les diferents campanyes, però que amb el pas del temps va acabar esdevenint un espai que acollí tota mena d'activitats. Al principi, el museu ocupava la sala destinada a biblioteca del centre a mode de cambra de meravelles,<sup>267</sup> i sembla que des del centre no se li havia atorgat cap nom específic més enllà del de "museu" o —amb finalitat evidentment publicitària— "museu comarcal",<sup>268</sup> una denominació que probablement designava el mateix equipament que el "museu balaguerí"<sup>269</sup> mencionat en premsa virtualment contemporània al museu del centre excursionista. Cal remarcar, però, que l'única notícia referent al museu balaguerí no permet situar aquest equipament, de la mateixa manera que l'activitat que detalla no és de caràcter expositiu, sinó que es menciona la futura publicació d'un estudi sobre la col·lecció artística del Germà Peralba de les Escoles Pies de Balaguer, un treball elaborat pel mateix religiós i "ressenyat amb fotografies de les principals peces artístiques de la seva important col·lecció."<sup>270</sup> Aquesta notícia ens posa sobre la pista de la possible existència d'un col·leccionista particular a Balaguer, però la seva pertinença a les Escoles Pies en dificulta una corroboració directa i no aporta dades que ens permetin indicar amb certesa en què consistia aquesta col·lecció ni on es trobava el museu balaguerí en qüestió. Sigui com sigui, allò que des del centre excursionista s'anomenà "museu" consistia en un equipament fill del seu temps, essencialment constituït per una col·lecció eminentment arqueològica elaborada principalment per acumulació i posada a disposició del públic, que admirava peces descontextualitzades disposades sense

266 —, "Notes locals", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, suplement 107 (15 juliol 1929), p. 2

267 Pere Renart, "Memòria del curs 1930-1931", *Butlletí del Centre Excursionista Balaguerí*, 1930-1931 (juliol 1931), p. 25-28. Al número 3 del mateix butlletí es detalla una sèrie de donatius al "Museu" del centre per part de col·leccionistes particulars —principalment materials lítics, ceràmics i monetaris—, i al número 4 es publiquen dues fotografies de T. Palau que mostren peces de la col·lecció arqueològica i numismàtica del centre, la qual es continua anomenant "El Museu".

268 Al número 4 del *Butlletí del Centre Excursionista Balaguerí* (gener-juny 1932), p. s.n., es publica un anunci on es menciona que l'entitat disposa d'un "Museu Comarcal d'objectes prehistòrics, monedes antigues, fòssils i minerals de la comarca, etc."

269 —, "Noticiari", *Finestral*, 15 (31 gener 1935), p. 10

270 *Ibidem*.

un discurs o altra informació que n'afavorís una lectura que anés més enllà de l'admiració erudita.

No obstant això, cal apuntar que el centre excursionista no era l'única entitat amb caràcter associatiu que existia a Balaguer en aquesta època, i és precisament la constatació que hi havia un cert associacionisme a la població el que fa relluir amb més força i proporciona un punt més de valor afegit a la tasca desenvolupada pel centre, més abocat a la matèria cultural que la resta d'entitats locals, de caràcter sensiblement més recreatiu i sovint concebudes com mers espais de socialització.<sup>271</sup>

Per fi tenim a Balaguer el "Centre Excursionista". Per fi tenim una entitat de caire formal, amb fins d'esbarjo i culturals que cuidarà de proporcionar a la joventut i propagar entre ella medis d'aprofitar bé el temps de descans i que vigilarà amatent per salvar de l'enderroc les relíquies arqueològiques i folk lòriques que ens han llegat els temps passats. Prou que hi mancava a Balaguer una entitat així!<sup>272</sup>

Pel que ens resulta especialment interessant el centre excursionista de Balaguer és per la faceta d'organitzador i amfitrió d'una sèrie d'activitats que abarcaven àmbits que anaven des del pur folklore i l'etnologia a través d'excursions i viatges de caràcter investigador fins a la voluntat de vetllar i promoure l'alfabetització dels veïns gràcies a l'organització de cursos de català o a les gestions per fundar una biblioteca popular. En aquesta voluntat també podem emmarcar els dos aspectes que són d'interès per a la nostra recerca: la celebració de conferències sobre temes relacionats amb l'art i, evidentment, l'organització i celebració d'exposicions. La revisió de la documentació disponible sobre el centre excursionista des de la seva fundació fins l'esclat de la Guerra Civil revela que durant aquest període l'entitat organitzà, com a mínim, dues conferències i tres exposicions.

Poc després de la seva fundació, el centre excursionista va participar de la festa major de Balaguer tot organitzant la seva primera exposició amb una aposta ben segura, que havia de propiciar una resposta molt favorable per part del públic local. La mostra en qüestió presentà una sèrie de gravats del boixista Antoni Ollé i Pinell, d'origen balaguerí, que havien estat premiats amb una medalla de plata a la mostra d'art modern de l'exposició internacional de Barcelona. Inaugurada el 9 de novembre de 1930 a l'estatge social del centre, la mostra fou tot un èxit de públic —coincidí amb les Festes del Sant Crist—, i la crítica incipient que acompanyà l'acte en féu

---

271 Entre aquestes entitats podem mencionar la Societat de Socors Mutus "La Nova Aliança", la societat recreativa "L'Alegria", fundada l'any 1927 al cafè del Tomàs, el Centre Republicà Radical o Joventut Balaguerina. Vegeu —, "Notes locals", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 46, extraordinari (17 gener 1927), p. 10.

272 Argos, "Toc d'atenció", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 110 (22 juliol 1929), p. 7-8

5. Antoni Ollé i Pinell, "Sant Crist d'Igualada" [1939].  
Xilografia sobre paper, 15 x 11  
cm | © Hereus d'Antoni Ollé i  
Pinell, Biblioteca de Catalunya



ressenyes favorables, destacant especialment la vàlua d'uns gravats per il·lustrar el *Polifem* de Luis de Góngora o un gravat sobre el Sant Crist d'Igualada (fig. 5).<sup>273</sup>

La concurrència que [...] ha desfilat pel local del Centre Excursionista ha estat nombrosa, gairebé incalculable. Hi havia moments que feia l'efecte d'una processó. [...] L'homenatge no podia ésser més unànim ni més entusiasta. Àdhuc les hores d'exposició hagueren d'ésser augmentades per tal de satisfer els desigs de molts.

En aquesta exposició l'Ollé ens presentà una bona part del seu treball de cinc o sis anys. Al costat de primoroses il·lustracions de llibres de bibliografia hi figuraven afligranats gravats de flors, colorits, que robaven el cor. Boixos d'assumptes balaguerins interpretats amb sentiment i amb gust. Les il·lustracions per a "Polifemo y Galatea" i "Las Soledades" de Góngora, adés excloses d'un concurs a Madrid i ara premiades a l'Exposició Internacional de Barcelona per un jurat compost de tècnics internacionals i de tota solvència artística. Finalment, ens ha permès assaborir les primícies per als goigs del Sant Crist d'Igualada, el pinyol de l'Exposició, podríem dir. Es una execució portentosa en la que l'Ollé hi ha abocat tota la seva ciència

273 LL. T., "Exposició Ollé i Pinell", *Butlletí del Centre Excursionista Balaguerí*, 1929-30 (juliol 1930), p. 28-29. Precisament les matrius de dos gravats de la faula de Polifem, presentats en aquesta exposició, actualment es conserven a la Biblioteca de Catalunya. Pel que fa al boix del Sant Crist d'Igualada, a la mateixa Biblioteca de Catalunya es conserva un croquis previ al treball de la matriu, així com un exemplar de la xilografia resultant, per bé que amb data lleugerament posterior a la que ens ocupa (1939).

de gravador i tot el gust del seu art. Ens atrevim a dir que no es pot arribar a més, tanta és l'admiració que desperta aquesta il·lustració.<sup>274</sup>

Aquesta activitat estableix un punt d'inflexió molt important en la dinàmica de la vida artística i cultural de Balaguer: per primer cop se celebrava una exposició en un espai que tot i no ser un local ad hoc, resultava notablement més adequat per a aquesta activitat que els aparadors d'un establiment comercial. A més, s'obria la porta a la celebració d'exposicions al local social del centre excursionista amb una certa regularitat, en tant que aquesta era la primera exposició d'un programa del centre anomenat "amics de l'art", donant a entendre que hi havia una certa planificació d'actes, que acabava de donar els primers fruits. No obstant això, no es té notícia de cap altre acte de caràcter similar fins al cap d'un any d'aquesta primera experiència, quan tingué lloc la segona exposició al centre excursionista de la qual es té constància documental.<sup>275</sup> Inaugurada el 19 de setembre de 1931, en aquesta ocasió es mostraren al públic 35 fotografies que Domènec Carrové i Daniel Torruella feren durant el seu viatge a peu entre Balaguer i Luchon, tot coronant l'Aneto.<sup>276</sup> Altre cop, l'exposició fou força concorreguda i permeté que el centre progressés en el seu propòsit de posicionar-se com un referent cultural a Balaguer: "El públic invadí la sala i demés dependències del Centre i a més de contemplar les obres exposades fullejà amb avidesa l'Album-arxiu<sup>277</sup> i visità els departaments destinats a Museu i Laboratori fotogràfic."<sup>278</sup>

Entre el 28 i el 31 de desembre d'aquell mateix any, el centre fou l'escenari d'un altre esdeveniment inèdit entre les activitats impulsades i acollides per l'entitat: Antoni

274 —, "L'Exposició Ollé", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 118 (18 novembre 1929), p. 7

275 A la memòria del curs 1929-30, publicada al butlletí del mes de juliol de 1930, Daniel Torruella anuncia la propera celebració d'un concurs fotogràfic, indicant que "properament es donaran a conèixer les bases." És virtualment impossible que aquest concurs correspongués al celebrat el febrer de 1932, però val a dir que no s'han localitzat les bases de cap altre concurs fotogràfic en el si del centre excursionista, i és possible que el concurs anunciat pel curs 1929-30 no s'arribés a celebrar. En aquesta mateixa línia, segons les "notes locals" del número 139 de *Pla i Muntanya* (22 setembre 1930), el centre excursionista de Balaguer preparava un concurs fotogràfic i una exposició per es festes del Sant Crist d'aquell any, però no es disposa de més dades al respecte, com tampoc està confirmat que el concurs i l'exposició arribessin realment a celebrar-se.

276 —, "Notes locals", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, suplement núm 159 (10 agost 1931), p. 2; —, "La Cultura", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 162 (17 agost 1931), p. 8; —, "Notes locals", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, suplement 162 (21 setembre 1931), p. 2. Al número 164 es menciona que l'exposició s'inauguraria el 20 de setembre, però finalment obrí portes el dia abans, a les set del vespre.

277 L'àlbum-arxiu era una iniciativa de la secció fotogràfica del centre excursionista, consistent en una mescla de catàleg i inventari de patrimoni local, en tant que "Aquest Album està dividit en seccions [...] Arquitectura, Escultura [...], on s'hi arxiva tota fotografia documentada i relacionada amb alguns dels aspectes al·ludits, havent d'estar, però, primerament autoritzada per la Junta directiva de la secció." Vegeu Daniel Torruella, "Secció Fotogràfica", *Butlletí del Centre Excursionista Balaguerí. Memòria del Centre Excursionista Balaguerí curs 1929-1930*, (juliol 1930), p. 6-9.

278 —, "La Secció Fotogràfica", *Butlletí del Centre Excursionista Balaguerí*, 9 (1931), p. s.n.



Ollé i Pinell treia a rel·luir la seva faceta didàctica i s'encarregava de pronunciar una sèrie de quatre conferències sobre art i arquitectura,<sup>279</sup> amb el principal objectiu proporcionar una certa formació —sensiblement bàsica, com es pot preveure— en art i arquitectura als socis de l'entitat.

La primera lliçó consistirà en una exposició preliminar dels estils antics i clàssics. La segona versarà sobre l'art romànic. En la tercera estudiarà l'art gòtic i en la quarta tractarà del barroc mitjançant un estudi previ del renaixement i del plateresc.

No cal ponderar la importància que aquestes conferències tenen per a la preparació tècnica dels nostres excursionistes i de la cultura en general. Així és d'esperar que les sessions esmentades comptaran amb l'assistència d'un bon nombre de gent.<sup>280</sup>

El curs, que obtingué una resposta de públic esplèndida, fou la primera iniciativa documentada a la Noguera que pretenia formar (presencialment) a la població en aquesta matèria, i l'èxit de públic es pot interpretar com l'existència d'una certa demanda al respecte, la qual quedava molt parcialment coberta gràcies a l'obertura d'una biblioteca a la mateixa seu del centre excursionista: “No dubtem que amb aquestes lliçons el Centre haurà aconseguit el que es proposava [...], proporcionar als nostres excursionistes una preparació arquitectònica i artística [...]”<sup>281</sup>

A més, val a dir també que entre els objectius d'aquesta sèrie de conferències hi havia el de superar la pura filantropia, ja que els principals receptors d'aquestes lliçons eren alhora els principals protagonistes i responsables de nombroses iniciatives de recuperació del patrimoni arqueològic i arquitectònic de la zona de la Noguera, habitualment guiades més pel criteri de la bona fe que per un coneixement i una metodologia més o menys adequats. Tot i que la formació rebuda en aquest curs fou mínima i de caràcter eminentment generalista, considerem que destaca tant per la novetat que suposa com pels nous coneixements i sensibilitat transmesos a una població que acusava mancances importants de formació específica en l'àmbit històric i artístic.

En aquestes quatre lliçons el senyor Ollé explicà d'una fàisó ben entenedora el procés dels estils romànic, gòtic, barroc i renaixement i en detallà totes les característiques. Per a fer més completes les explicacions el conferenciant s'ajudà de la projecció de nombroses diapositives i pel·lícules —les màquines de projecció foren facilitades gentilmente pels PP. Francescans i pel rvd. Joan Profitós, escolapi— per la qual cosa els resultats foren doblement fructuosos.<sup>282</sup>

---

279 —, “Notes del centre”, *Butlletí del Centre Excursionista Balaguerí*, 3 (juliol-desembre 1931), p. s.n.

280 —, “La Cultura”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 169 (30 novembre 1931), p. 8

281 —, “La Cultura. Orientació arquitectònica”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 171 (4 gener 1932), p. 6

282 —, juliol-desembre 1931, p. s.n.

Malgrat que aquest és l'últim esdeveniment organitzat pel centre excursionista on Antoni Ollé i Pinell hi participa activament, cal mencionar que la implicació dels artistes balaguerins més coneguts no s'extingeix aquí. Tant Francesc Borràs com Antoni Ollé col·laboraren de manera força activa en la vida quotidiana del centre excursionista balaguerí, participant de les estructures i treballs necessaris pel bon funcionament de l'entitat. Així doncs, Antoni Ollé fou membre de la junta i director artístic del centre excursionista fins el seu trasllat a Barcelona a finals de 1930, i el seu substitut en aquest segon càrrec fou, precisament, Francesc Borràs.<sup>283</sup> A més, ambdós artistes aportaren mostres del seu treball artístic per il·lustrar les publicacions de l'entitat, en una aposta clarament simbiòtica per a aquests i pel centre, car els primers aconseguien difondre els seus treballs a la vegada que el centre enriqueix el butlletí amb il·lustracions de qualitat.<sup>284</sup> Val a dir que aquestes col·laboracions no quedaven reduïdes a l'àmbit del butlletí del centre excursionista, sinó que en ocasions s'anava més enllà i l'entitat demostrava el seu potencial com a veritable dinamitzador de la vida balaguerina amb iniciatives com el patrocini de "l'edició d'un àlbum de dotze boixos del notable artista Antoni Ollé Pinell. La col·lecció serà de temes exclusivament balaguerins i les estampes, en format gran",<sup>285</sup> que suposaren que el centre organitzés una subscripció popular que tingué molt bona resposta.<sup>286</sup>

Aquesta iniciativa vingué propiciada pel trasllat d'Ollé a Barcelona i la previsible caiguda de la seva participació tant al centre com a les seves publicacions. La proposta inicial que es féu a l'artista consistia en compilar en una obra els gravats de temàtica balaguerina més representatius que aquest havia elaborat al llarg de la seva estada a Balaguer, però davant la complexitat del projecte, Ollé suggerí elaborar de bell nou una sèrie de gravats relacionats amb la ciutat (fig. 6-8).

Les planxes gravades són dotze i amiden 22'5 x 17'5 centímetres. Els gravats aniran col·leccionats, sense relligar, dintre d'unes elegants carpetes. Es fan tiratges restringits en tres diverses classes de paper, d'acord amb la distribució i preus que segueixen:

5 exemplars de col·laboració, senyalats A, B, C, D, E, fora de venda.—  
5 exemplars en paper Madagascar amb una sèrie en paper Xina per a bibliòfils, subscrits.— 10 exemplars en paper Madagascar numerats de l'1 al 10, a 100 pessetes.— 50 exemplars en paper Rives numerats de l'11 al 60, a 50 ptes.— 100 exemplars en paper de fil Guarro numerats del 61 al 160, a 25 ptes.

---

283 Pere Renart, juliol 1931, p. 25-28

284 Un bon exemple són les il·lustracions amb gravats d'Ollé i dibuixos de Borràs que apareixen entre les pàgines de la memòria del curs 1930-1931 del centre.

285 —, "De setmana a setmana", *Occident*, 58 (16 abril 1932), p. 5

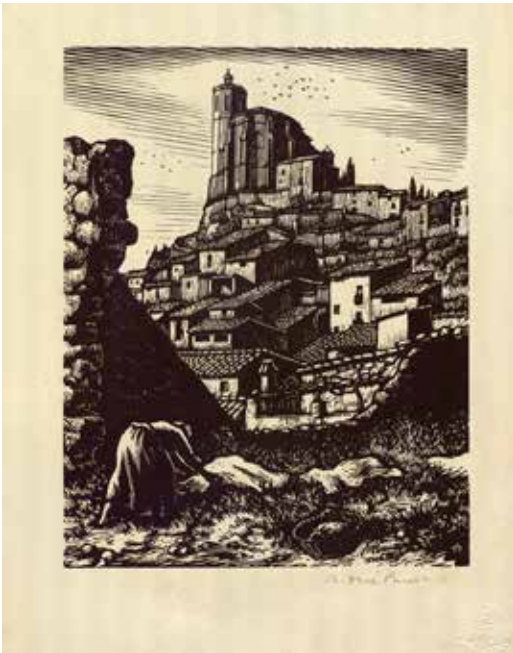
286 —, "Notes del centre", *Butlletí del Centre Excursionista Balaguerí*, 4 (gener-juny 1932), p. 29-31. El mateix article apunta, però, que "les subscripcions ens han vingut també d'altres poblacions de Catalunya, particularment de Barcelona." Un exemplar d'aquest àlbum de 12 xilografies es conserva a la Biblioteca de Catalunya, i la mateixa institució també conserva 9 de les 12 matrius de fusta d'aquests gravats.



6. Antoni Ollé i Pinell,  
"Balaguer." Estampa 1,  
Àlbum Balaguer (1932),  
35 x 38 cm | © Hereus  
d'Antoni Ollé i Pinell,  
Biblioteca de Catalunya



7. Antoni Ollé i Pinell, "El  
Pont." Estampa 3, Àlbum  
Balaguer (1932), 35 x 38  
cm | © Hereus d'Antoni  
Ollé i Pinell, Biblioteca de  
Catalunya



8. Antoni Ollé i Pinell,  
"Santa Maria." Estampa 8,  
Àlbum Balaguer (1932),  
35 x 38 cm | © Hereus  
d'Antoni Ollé i Pinell,  
Biblioteca de Catalunya

Aquests preus són exclusivament per als subscriptors que s'inscriguin abans del dia 15 de maig vinent en què restarà closa la subscripció; a partir d'aquella data els preus seran de 150, 75 i 40 pessetes respectivament.<sup>287</sup>

El repàs de les exposicions i altres iniciatives de caràcter similar del centre excursionista balaguerí ens porta fins el febrer de 1932, quan l'entitat organitzà una altra activitat dinamitzadora de la vida cultural de Balaguer, un concurs dedicat exclusivament a aplegar fotografies de la nevada que cobrí la capital de la Noguera en aquell mateix període. La convocatòria, dirigida als aficionats a la fotografia, rebé una bona resposta i comportà la celebració de la tercera exposició que allotjà el centre excursionista. En aquesta ocasió, per bé que la notícia d'una mostra de fotografies és un altre esdeveniment que concentra durant uns dies la curiositat dels veïns, en el nostre cas ens resulta més destacable per la dinàmica del concurs que l'acompanya.

Es crearen tres premis: medalla de vermeil, medalla de plata i medalla de coure. El jurat qualificador estava format pels senyors F. Borràs, D. Carrové, E. Romeu i D. Torruella.

Es presentaren vint treballs i altres fora de concurs, aquests dels socis E. Romeu i D. Torruella.

S'adjudicà la medalla de vermeil a la col·lecció "Finesa" de Josep Ollé Pinell; la medalla de plata a la col·lecció "Volves de neu" de Joan Torruella Valls i al lema "Informator" de Pere Renart Pertanàs la medalla de coure.

Les obres foren exhibides en una dependència del centre i l'exposició fou visitada durant uns dies per un bon nombre de balaguerins.<sup>288</sup>

Altre cop, aquesta iniciativa del centre excursionista és tota una novetat en l'àrid panorama expositiu noguerenc. Aquest és el primer concurs fotogràfic del que es té constància a Balaguer,<sup>289</sup> organitzat amb la voluntat que la presència d'un jurat —format principalment per membres de la junta del centre excursionista, prohoms i representants de les elits cultes de la ciutat—<sup>290</sup> i la concessió de premis li donessin una pàtina de formalitat molt necessària en aquells moments, quan pràcticament tota activitat de caràcter artístic i cultural resultava una novetat que calia encaixar de la millor manera possible en la vida quotidiana. Nogensmenys, actes com el concurs i posterior exposició fotogràfica (del 25 de febrer al 25 de març de 1932)

---

287 Centre Excursionista Balaguerí, "Balaguer, Album de dotze gravats a la fusta d'A. Ollé i Pinell", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 179 (25 abril 1932), p. 8.

288 —, "Secció fotogràfica", *Butlletí del Centre Excursionista Balaguerí*, 4 (gener-juny 1932), p. 28-29

289 Cal puntualitzar que és el primer concurs *celebrat* del que es té constància. Vegeu nota 275.

290 El jurat el formaren Francesc Borràs, Domènec Carrové, Eduard Romeu, Daniel Torruella i Pere Vidal. Vegeu —, "La Cultura", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 175 (29 febrer 1932), p. 10.

foren molt ben rebuts per la població: el centre excursionista i les seves activitats havien passat a formar part del paisatge habitual de la ciutat. L'entitat estava desenvolupant el rol de dinamitzador social i cultural local amb comoditat, per bé que amb una freqüència no gaire elevada d'acord amb els estàndards actuals, però que cal qualificar d'acceptable si es té en compte la seva condició de pionera. A més, si pensem en la presència de reaccions a aquesta mena d'estímuls, cerquem evidències de l'existència d'una certa demanda o fins i tot localitzem exemples — tot i que molt tímids— de lectures i reflexions crítiques sobre aquestes activitats, considerem que el seu desenvolupament és lent però progressiu, equiparable als primers estadis d'una reacció en cadena: la bona resposta obtinguda en la celebració de les activitats ressenyades més amunt retroalimenta per una banda l'interès del públic i la complexitat de la demanda, mentre que per l'altra la passió i el compromís del centre excursionista per perseverar en la seva tasca no podien fer més que incrementar.

Un salt qualitatiu molt revelador del camí favorable que havia enfilat el centre té lloc just l'any següent, quan l'entitat obre les portes a artistes i ponents de fora de Balaguer i, fins i tot, de la Noguera. Cal destacar la importància d'aquest esdeveniment, car fins llavors el centre sempre havia acollit activitats protagonitzades per veïns del municipi —entre els que destacaven figures que havien superat processos de legitimació lluny de Balaguer—, en una clara aposta que proporcionava un marge de seguretat important sobre la bona recepció per part del públic. Aquesta estratègia és lògica i comprensible alhora, ja que el públic potencial d'aquesta mena de convocatòries, en tant que majoritàriament procedent de Balaguer, sempre seria més procliu a sentir més interès de l'habitual i a valorar —pràcticament a cegues— positivament exposicions o conferències protagonitzades per veïns del municipi. El canvi de registre que suposava acollir una exposició d'un artista que possiblement era un desconegut pels habituals de l'entitat s'esdevingué l'any 1933, quan el centre acollí una itinerància d'una exposició de cartells d'Enric Crous-Vidal.

No és aquesta l'ocasió per aprofundir en la figura d'Enric Crous,<sup>291</sup> però sí que serà necessària una certa indagació per tal de determinar de quina exposició es tracta, ja que les fonts que disposem al respecte són de caràcter indirecte. L'única menció sobre aquesta activitat apareix al número 5 del Butlletí del Centre Excursionista, i probablement ha passat desapercibuda durant anys. A més, aquesta menció a la vegada ens informa de la celebració d'una altra activitat a l'estatge social del centre: "El senyor Antoni Bonet, de Lleida, com a clausura de l'exposició de cartells del senyor Enric Crous, donà una conferència sobre el tema «Art»."<sup>292</sup>

291 Recentment, Enric Crous ha estat objecte d'una quantitat gens menyspreable d'estudis, molt especialment en ocasió el centenari del seu naixement. Mes detalls sobre la seva vida i activitat artística es poden trobar a les seves memòries o en monografies recents. Vegeu Garcia (ed.) (2007); Esther Solé i Martí (2008) o Pelta (ed.) (2008).

292 —, "Notes del centre", *Butlletí del Centre Excursionista Balaguerí*, 5 (desembre 1933), p. 25-26

Aquesta frase, aparentment anodina, resulta valuosíssima per a la nostra recerca i ens aporta tres dades inèdites fins aquest moment: en primer lloc, que Enric Crous va exposar al centre excursionista de Balaguer; en segon lloc, que Antoni Bonet va culminar l'exposició amb una conferència i, finalment, que aquesta conferència no va versar sobre un tema gratuït o divulgació generalista, sinó precisament sobre *Art*, una de les poques iniciatives avantguardistes que s'esdevingueren a la Lleida anterior a la Guerra Civil, i que tractarem en profunditat més endavant.

Pel que fa a l'exposició de cartells d'Enric Crous, aquesta menció al butlletí del centre excursionista no ens permet identificar amb seguretat de quina exposició es tractava. La revisió del currículum expositiu de l'artista gràfic lleidatà en aquest període tan sols ens permet moure'ns en el terreny de la hipòtesi, ja que entre 1927 i 1935, Enric Crous va protagonitzar tres exposicions individuals a Lleida, una de les quals va itinerar a Barcelona i Madrid. Malauradament, cap d'aquestes exposicions s'aproxima a la cronologia de la celebrada a Balaguer, i és aquí on comença la valoració de diversos aspectes de cada una d'elles per intentar discernir què va exposar Crous a Balaguer.

De bell antuvi, considerem que l'exposició celebrada al centre excursionista no fou una activitat inèdita, sinó que es tracta d'una itinerància d'una mostra que prèviament havia tingut lloc a Lleida. Aquesta suposició es basa en els antecedents expositius d'Enric Crous, sempre iniciats a la capital del Segrià, per bé que posteriorment puguin haver itinerat. De fet, es té la certesa que només una sola exposició d'aquest artista gràfic va celebrar-se a altres llocs a més de Lleida: es tracta de la mostra pública del conjunt de cinc panells d'obra gràfica —actualment desaparegut— conegut com *Pantomima Bohèmia*.<sup>293</sup>

Aquesta, però, no fou la primera exposició individual d'Enric Crous, sinó que la seva vida expositiva s'inicià el Nadal de l'any 1927, amb una mostra de cartells al Círcol Mercantil de Lleida, aixoplugada per l'agrupació cultural de Joventut Republicana i acompanyada per un díptic-invítació a la inauguració il·lustrat per Alfons Vila, Shum. L'any 1929 fou quan Crous presentà al Casino Independent de Lleida la *Pantomima Bohèmia*, la sèrie gràfica que havia estat mereixedora del segon premi al certamen d'art i tècnica del Casino de Classes (militars) de Madrid. L'any 1931, aquesta exposició itinerà a Barcelona i a Madrid, i no es té notícia de cap altra exposició individual —Crous participa a la col·lectiva de la festa major de Lleida de 1934— fins l'abril de 1935, quan presentà —en un indret que no podem concretar però que de ben segur que fou a Lleida— una selecció d'obra “antiartística” produïda entre 1929 i 1933. També cal mencionar que l'any 1932, les caves Codorniu van encarregar a Crous una sèrie de cartells publicitaris, projecte que no va fructificar i que l'artista lleidatà publicà parcialment —però mai exposà— al número 9 de la revista *Art*.

---

293 Esther Solé i Martí (2008), esp. p. 28

Així doncs, partint de les premisses que es destil·len d'aquest panorama, un primer pensament ens inclina a descartar que la mostra de cartells d'Enric Crous celebrada al centre excursionista de Balaguer fos una itinerància de la celebrada a Lleida a cavall de 1927 i 1928, sobretot per la distància cronològica entre ambdues, per bé que aquesta és la seva única exposició de cartells. Resultaria estrany que es tractés d'una itinerància de la *Pantomima Bohèmia*, sobretot per l'itinerari que va seguir la mostra, i perquè en aquest cas seria força probable que les fonts s'haguessin referit al títol de l'obra, més que a considerar-la un conjunt de cartells aparentment sense relació entre ells. Per aquesta mateixa raó dubtem que Crous presentés públicament —i a més, a Balaguer— els dissenys creats per encàrrec de Codorniu però que no prosperaren. Per acabar, també dubtem que l'exposició de Balaguer tingui alguna relació amb l'exposició de material “antiartístic” que tingué lloc a Lleida l'any 1935, perquè no s'observa cap element que pugui considerar-se un punt de contacte entre ambdós esdeveniments.

Quins cartells exposà Enric Crous a Balaguer? El tema de la conferència de clausura de l'exposició, que pronuncià Antoni Bonet, pot suggerir que els cartells tenien alguna relació amb el fenomen aplegat al voltant de la revista *Art*, fet que per si sol ja té una importància destacable, doncs en ben pocs indrets de la província es feu ressò d'aquesta iniciativa. Ara bé, també hi ha la possibilitat que l'obra exposada fos producte dels encàrrecs elaborats a principis dels anys 30 per l'empresa publicitària encapçalada pel mateix Crous, l'*Studi Llamp*, o que certament ens trobem davant d'una itinerància molt tardana —i amb grans possibilitats d'ésser modificada a nivell de contingut per tal d'incorporar obra nova— de la primera exposició d'Enric Crous, la de Nadal de 1927. Sigui com sigui, ens trobem amb un plantejament expositiu que contrasta enormement amb els esdeveniments fins aquell moment, molt especialment amb els protagonitzats per Antoni Ollé, fins al punt d'esdevenir-ne una antítesi en molts aspectes, des de l'origen de l'artista que exposa fins a la tècnica, el discurs i l'estètica de les peces presentades. Ollé, clarament vinculat a Balaguer, essencialment presenta peces elaborades amb una tècnica de connotacions tant tel·lúriques com la xilografia, on retrata diverses facetes de la ciutat i la seva població; Crous, en canvi, aterra a la capital de la Noguera amb un discurs trencador, que eleva a la categoria d'obra artística el cartell publicitari. Per bé que no es coneix quines peces es mostraren, tenint en compte altres treballs del mateix artista podem afirmar que els cartells exposats molt probablement foren elaborats amb tècniques pràcticament inèdites a la ciutat com la de l'aerògraf, i que aquests presentaven una estètica absolutament renovadora, emmirallada en les propostes publicitàries de l'avantguarda dels anys 30 i amb la ferma voluntat d'introduir discursos i plantejaments encaminats a renovar el cànon imperant en aquell moment.

L'exposició i la conferència de clausura pronunciada per Antoni Bonet foren els últims actes en matèria artística que organitzà i acollí el centre excursionista

balaguerí abans de l'esclat de la Guerra Civil.<sup>294</sup> A més, són els més valuosos i atrevits, els que obren les portes de l'entitat a representants molt destacats de les elits artístiques i culturals lleidatanes que, a més de no ser veïns de la capital de la Noguera, eren alguns dels estendards del pensament més rabiosament avantgardista que precisament l'any 1933 es podia trobar a Lleida. 1933 era l'any de la revista *Art* i tot el que comportà: la seva presentació a Balaguer —la resposta a la qual desconexem— no pot considerar-se com un simple esdeveniment més, sinó que la perspectiva històrica permet entendre-ho com una fita a molts nivells. La segona fase de la vida expositiva de Balaguer, la més extensa i prolífica de totes queda, doncs, tancada.

## EXPOSICIONS AMB VOLUNTAT COMERCIAL

Finalment, la tercera i última fase identificada en el conjunt d'activitats de caràcter expositiu a la capital de la Noguera ens trasllada fins a principis del mes de març de 1935. Aquesta etapa queda definida per la celebració simultània de dues exposicions, alhora protagonitzades per la mateixa persona, el caricaturista Carles Díaz Cabanyes, més conegut pel sobrenom de Rialto. Balaguer fou una de les parades que el dibuixant havia previst en el viatge o gira artística que havia emprès des de Barcelona, d'on era originari, amb la intenció d'endinsar-se cap a terres aragoneses i avançar després cap al País Basc on, assegurava, "ja hi sóc molt conegut."<sup>295</sup>

És molt possible que Rialto arribés a Balaguer després d'aturar-se i exposar una sèrie de caricatures a Tàrrega durant el mes de gener d'aquell mateix any. A la capital de la Noguera hi romangué una setmana, durant la qual elaborà una cinquantena de caricatures de veïns de Balaguer per a posteriorment exposar-les i procedir a la seva venda.<sup>296</sup> Els espais que acolliren l'exhibició pública de les caricatures foren altre cop inèdits en el panorama balaguerí, ja que els treballs de Rialto no s'exposaren ni en aparadors comercials ni a l'espai que fins llavors havia esdevingut una sala d'exposicions amb caràcter oficíes a la ciutat, l'estatge social del centre excursionista.

En aquesta ocasió, el cafè Golet, situat al número 6 de la Plaça del Mercadal,<sup>297</sup> i el casino de Balaguer, molt possiblement ubicat a l'edifici que articula la cantonada entre el carrer d'Avall i la plaça del Mercadal, foren l'escenari on se celebrà de manera

---

294 Val a dir, però, que a —, "Noticiari", *Finestral*, 3 (25 maig 1934), p. 11 es va publicar que a finals d'aquell any se celebraria una exposició de peces de ceràmica de Ramon Balcells al centre excursionista. Tanmateix, no es tenen més notícies de l'esdeveniment.

295 Vegeu M., "El caricaturista Rialto", *Crònica Targarina*, 698 (12 gener 1935), p. [4].

296 —, "Noticiari", *Finestral*, 17 (9 març 1935), p. 7

297 Vegeu la penúltima pàgina del plec de publicitat de contraportada de *Pla i Muntanya*, per exemple. Casualment, l'adreça coincideix amb la de la redacció de la revista.



simultània la mostra de caricatures. Pel que es destil·la de la premsa, ambdues exposicions tingueren una molt bona acollida per part del públic, que es traduí en la venda de la totalitat de les caricatures presentades i la consegüent satisfacció del dibuixant que, un cop constatat l'èxit de la seva visita a Balaguer, continuà el seu viatge amb la intenció de repetir l'experiència a la Seu d'Urgell abans d'abandonar terres catalanes.

A diferència de totes les activitats que precediren les exposicions de Rialto a Balaguer, ens trobem amb la primera mostra ideada i executada amb el clar objectiu de vendre tantes obres com fos possible. Com s'ha pogut comprovar, en aquest aspecte ambdues exposicions foren un èxit. Així doncs, la principal lectura que es pot extreure de la bona rebuda que gaudí aquest doble esdeveniment és que, poc abans de l'esclat de la Guerra Civil a Balaguer ja havia aconseguit germinar una sensibilitat i demanda de produccions artístiques, que es constata en el fet que el públic adquireix obra exposada per bé que en aquest cas es tracti de caricatures i que ben segur el comprador fou la persona retratada o algú proper. Tanmateix, vist en perspectiva, aquest canvi en la qualitat de la demanda és un fenomen molt eteri, ja que al llarg del primer terç del segle xx no sembla que s'hagi aconseguit que els factors que propicien el desenvolupament d'un sistema artístic a nivell local —la infraestructura i, molt especialment, el públic— hagin desenvolupat arrels prou profundes com per a que aquesta mena d'activitats esdevinguessin quelcom més habitual, més quotidiana.

## **Ressò de la vida artística i cultural en la vida quotidiana. Les elits i la premsa**

Malgrat la grandiloqüència que pugui traspuar aquest títol, l'evidència que hem anat desgranant als apartats anteriors ja augura que necessàriament, l'entusiasme serà contingut. És evident que no es pot concebre l'existència d'una activitat de caràcter reflexiu al voltant de la vida artística i cultural de la Noguera amb un calibre equiparable al que s'observa als nuclis que dicten el compàs artístic i intel·lectual del país. Malgrat tot, s'han detectat indicadors que la vida cultural a aquest territori no era quelcom absolutament eteri, sinó que hi havia mostres molt incipients d'inquietud, de voler trencar amb un horitzó marcat per la monotonia amb la intenció de donar entrada a la novetat.

Als apartats anteriors s'ha constatat la presència tant d'una certa d'activitat artística com d'incipients estructures que essencialment en pretenen fomentar el seu coneixement i difusió, sobretot a Balaguer, on el rol del centre excursionista és fonamental en aquest aspecte. Cal no oblidar que també s'ha observat un activisme molt puntual a Ponts, que orbita al voltant de la figura d'Antoni Samarra, les iniciatives que encapçalà —amb una resposta i un seguiment desigual— i la seva obstinació per introduir nous aires a un entorn que tenia una manca d'estímul important.

Tampoc hem de deixar de banda l'existència d'un col·leccionista particular també en aquesta localitat que, junt amb la menció d'un altre col·leccionista a la comunitat dels Escolapis de Balaguer, són els únics documentats en tota la comarca al llarg del període que ens ocupa.

La irregularitat del panorama descrit posiciona inevitablement a la ciutat de Balaguer com l'indret on es concentra un major dinamisme a tots els nivells pel que fa a la vida artística i cultural. Aquesta condició es basa sobretot en el ressò obtingut en premsa per les diverses iniciatives que s'han anat ressenyant. Davant la manca d'indicadors objectius, clars i quantificables sobre aquests esdeveniments, aquests s'han valorat a partir de l'únic element que pot proporcionar informació equiparable, per bé que cal prendre precaucions en el moment de la seva interpretació. Ens referim a la presència i la reacció del públic als esdeveniments organitzats, realitat que sovint es reflectia a les publicacions periòdiques de l'època. Tanmateix, aquests textos presenten una lògica abundància de termes imprecisos i, molt possiblement i d'acord amb el llenguatge de principis del segle xx, excessivament inflamats i parcials, car o bé els cronistes eren part interessada en el bon resultat de les activitats relatades o bé es deixaven endur per una eufòria habitual en aquesta mena d'articles, fet que dificulta la seva interpretació imparcial. A més, val a dir que en aquests articles predomina el caràcter descriptiu dels esdeveniments, essent l'absència de lectures crítiques o reflexions amb una voluntat més profunda quelcom que s'ha trobat a faltar i que ha resultat molt revelador alhora.

Malgrat no haver-se observat la presència d'una crítica d'art consistent, la revisió de la premsa noguerenca ha tret a rel·luir no només les cròniques dels actes i infraestructures que hem documentat i que ens han permès traçar un primer entramat d'activitat artística i cultural, sinó que també ha revelat la presència d'una reduïda elit cultural a la zona, que se servia de la premsa com a altaveu de les seves reflexions, amb la intenció de generar debat, apropar-lo a la població general i fer-la partícip —ni que fos passiu— de la possible discussió generada. La distància entre aquestes elits i els seus conciutadans era notable —la manca de diàleg a través de la mateixa premsa n'és un bon indicador—, però la seva incipient existència ja és una mostra del nou caire que estava prenent la realitat cultural de Balaguer i, per extensió, la seva àrea d'influència. Aquesta activitat reflexiva de caràcter primigeni segueix un traçat concordant —sense ser per això ni paral·lel ni simultani— a l'activitat artística i cultural detallada unes pàgines enrere en forma, sobretot, d'exposicions d'art. Aquesta harmonia és lògica i comprensible alhora, i realment la manca de qualsevol d'aquestes dues evidències suposaria un desajust greu en el desenvolupament de la vida artística i cultural local, car la manca de retroalimentació tant de l'activitat —fos del tipus que fos— mitjançant la crítica com d'aquesta mitjançant el debat que pretenia generar podria acabar comportant l'extinció d'aquestes dinàmiques per inanició, per manca de resposta o de ressò exterior. Evidentment, a la Noguera, la crítica no es troba en un estat d'ebullició, però és suficient per continuar estimulants l'activitat cultural a petita escala.

## LA FALS: PRIMERS USOS DE LA PREMSA COM A PLATAFORMA D'OPINIÓ CULTURAL

Tenint en compte que l'activitat expositiva s'inicia a Balaguer l'any 1913, sembla que aquesta mena d'esdeveniments no capturaven l'interès de la premsa cultural de l'època, sinó que la principal preocupació d'aquestes publicacions era la desatenció del patrimoni local i la seva possible dispersió, tal com es desprèn dels articles — sense signar o bé sota pseudònim— publicats en aquesta línia.<sup>298</sup> Un dels temes que aixecà més polseguera i que fou un esdeveniment molt significatiu per a la història del municipi fou la polèmica venda de l'escultura de Sant Miquel que coronava una de les portes de la ciutat, al cap del pont vell de Balaguer.

*Una nota.*— El nostre M.I. Ajuntament ha acordat vendre l'estàtua de Sant Miquel que antigament adornava la ja desapareguda portalada que hi havia a la part de dins de la Ciutat en l'actual pont del Segre i amb els diners d'aquesta venda urbanisar la plassa del Mercadal.

*Un comentari.*— Donant per ben esmersades les pessetes procedents d'aquesta venda i que la plassa prengui un cayent mes agradable que'l que té actualment, podrem, joyosos, ensenyar la mellora urbana pero haurém de fer com aquella noya que portant bestit de gala a tot-hora, enrogeix ses galtas al pensar com l'ha aconseguit.

*Un epílec que podria ser un prólec.*— Al llegidor que vulgui ser curiós, li recomanem que repassi alguns nombres de "El Ideal" de quan se varen vendre els sarcòfecs del monestir de les Abellanes. És diferent però s'assembla, i si retriem això es perque hi ha entusiasme en certes esferes de vendre altres mes estimables recorts del nostre gloriós passat, pera fer vestits ab puntes i favalánts per lluirlos sense haberlos afanyat [...]. Cal anar en peus de plom en aquestes coses!<sup>299</sup>

La polèmica sobre l'arc del pont de Sant Miquel de Balaguer no era nova, sinó que a finals del segle XIX ja es té constància d'una actuació de la comissió de monuments de la Diputació de Lleida per tal d'evitar el seu enderroc.<sup>300</sup> Malgrat tot, l'any 1894, arran del mal estat de conservació que presentava l'arc que coronava la porta de Sant Miquel i del perill de desprendiments, es procedí al seu desmuntatge, numerant i dipositant a l'ajuntament de Balaguer els elements susceptibles d'ésser recuperats en vista a una futura restauració de l'arc o a la seva adquisició per part de la comissió de monuments, la qual havia considerat la possibilitat d'instal·lar-los

---

298 Malgrat que a l'apartat dedicat als objectius i els límits de la recerca hem manifestat que hem deixat tot allò relacionat amb el coneixement i la protecció patrimoni local fora de l'abast d'aquesta tesi, hem decidit incloure les reivindicacions en defensa del patrimoni aparegudes a la premsa balaguerina que hem revisat en tant que són uns casos gairebé aïllats, que no generen cap mena de dinàmica al respecte.

299 —, "Notes i comentaris", *La Fals*, 23 (1913), p. 8

300 Aquesta intervenció, esperonada per un avís de l'associació arqueològica de Barcelona, ja fou ressenyada al nostre treball de suficiència investigadora. Vegeu Solé i Martí (2008, inèdit), p. 145-146.



9. Capçalera de *La Fals*,  
dissenyada per Lluís  
Izquierdo | PD ACN

al museu provincial.<sup>301</sup> Entre aquests elements probablement s'hi podia comptar la mencionada escultura de Sant Miquel, que coronava la fornícula interior de la porta i que romangué a l'ajuntament fins 1913, car no es té constància que les gestions de la comissió provincial de monuments per traslladar a Lleida aquests elements constructius tinguessin èxit. Tanmateix, la gestió que tingué un final feliç per les parts interessades i disparà les alarmes de les elits culturals balaguerines davant l'amenaça d'alienació del patrimoni local fou l'adquisició de l'escultura de Sant Miquel per part de Santiago Rusiñol, qui la instal·là al Cau Ferrat de Sitges: "La pedra del Sant Miquel ha fet cap a la xamosa vila de Sitjes. Val mes a Sitjes que a l'extranger."<sup>302</sup>

La crítica a les accions de disgregació del patrimoni noguerenc (sobretot els sarcòfags del convent de Bellpuig de les Avellanes i l'escultura de Sant Miquel de Balaguer) fou pràcticament l'únic tema que suscita mostres d'opinió crítica a la premsa comarcal, la qual es condensa en una única capçalera, *La Fals*, publicada pel Centre Nacionalista Català de Balaguer (fig. 9). Com ja s'ha fet notar, aquests comentaris no tenen signatura, i és ben possible que vinguin de diverses mans, per bé que la poca abundància d'opinions publicades sobre aquest afer —i l'ús d'un llenguatge similar en tots ells— ens fa decantar per pensar que qui manifestava públicament la seva preocupació pel bé del patrimoni local amb la intenció d'advertir

301 Vegeu les actes de la comissió de Monuments de la Diputació de Lleida (IEI-LT), especialment les corresponents al 26 de maig i 16 de juny de 1894, així com la del 14 de gener de 1895.

302 —, "Noves", *La Fals*, 25 (15 desembre 1913), p. 11

als veïns de la situació i desvetllar-ne l'interès era tot just una persona. Dues, a tot estirar, si es té en compte l'arenga que “un balaguerí” féu quatre anys després d'aquest incident:

Es necessari recordar la conferència que va donar en Joaquím Folch i Torres en la Associació Catalanista [...], cal demostrar que les seues paraules no caigueren en el buit si no que foren profitoses servint per a fer esmenar certes anomalies de Balaguer com la de que a poc a poc, però amb persistència veiem desaparèixer nostres millors monuments i joies artístiques [...]; l'un día la rica costodia amb la excusa de fer un *organillo*, es venuda i passa en poder de un mil·lionari ja veu que li dona la servitut [...] de fer-ne una rica peuanya d'un gerro de vi; l'altre día el gloriós portal de Sant Miquel, una de les construccions mitjuevals de més mèrit que hi havia a Catalunya, monument que la deixadesa li féu amenaçá ruina i en lloc de restaurar-lo el tiren a terra prova palesa de la ignorancia [...]; després la venda de Sant Miquel, [...] i ara el deixar arrencar pedra de les muralles per a construccions particulars [...] es una aberració que per estalvi de una petita miseria que representa l'arrencar la pedra de la pedrera, un dels millors recorts del passat al que mira a Balaguer la silueta harmoniosa que dona fasomia a la nostra antiga ciutat.

Mes, en honor a la justesa dec advertir que tots aquells que han contribuït en aquestos disbarats ho han fet *sense malícia* i que cap d'ells voldria per res del mon a Balaguer fer-li desaparèixer cap tresor històric que posseeix.

Per tot aixó crido la atenció dels balaguerins i en particular dels regidors [...].<sup>303</sup>

La manifestació pública del pensament que podien cultivar els representants de les elits culturals a les quals estem donant forma, pel que feia a la conservació del patrimoni, a la crítica a les decisions que afectaven la riquesa material de la comarca amb la intenció de desvetllar consciències i suscitar debats, sembla extingir-se en aquest punt. No només no s'han localitzat respostes als articles que obren foc en aquesta direcció —servint-se de la tribuna de la premsa escrita—, sinó que malgrat el daltabaix que suposaren les diverses operacions de venda i disgregació de béns patrimonials balaguerins, l'opinió pública no s'exaltà en excés: o bé l'olla no bullia amb prou energia, o bé les fonts conservades no reflecteixen les reaccions que aquests escrits d'opinió arrencaren en el seu moment. L'evidència de falta de tensió muscular a l'àrea de la Noguera —no només a nivell artístic i cultural, sinó també econòmic i social— ens inclina a apostar per la primera opció.

## PLA I MUNTANYA, ANTONI OLLÉ I PINELL, ARGOS I FINET

El silenci de les manifestacions artístiques i culturals en premsa a la zona de la Noguera es féu majoritari fins l'arrencada de la revista quinzenal *Pla i Muntanya*

<sup>303</sup> Un balaguerí, “En pró de la conservació dels monuments”, *La Fals*, 65 (abril 1917), p. 6-7

l'any 1925. El projecte va iniciar el seu camí amb força, amb continguts principalment de divulgació artística que revelaven una certa planificació editorial i una voluntat d'impulsar una publicació amb poc o cap espai per a l'estirabot gratuït, que aconseguís fer-se un lloc gràcies als textos interessants i l'edició seriosa que oferia. No obstant això, fou necessari esperar fins a la publicació del número 18 per conèixer les línies d'actuació —tanmateix poc concretes— de la revista:

Generalment hom crea un periòdic comarcal de cara a Barcelona, tenint al davant una publicació barcelonina. Això és un error. [...] el nostre intent no era pas el de imitar ni menys suplantar la premsa de capital [...].

La nostra missió no és de gran volada ni de molta ressonància. Es una missió humil. Humil però que pot donar excel·lents resultats si va acompanyada de la persistència i de la serietat. La nostra missió és doblement meritòria perquè a la seva gran eficàcia s'hi ajunta la manca de recursos [...].<sup>304</sup>

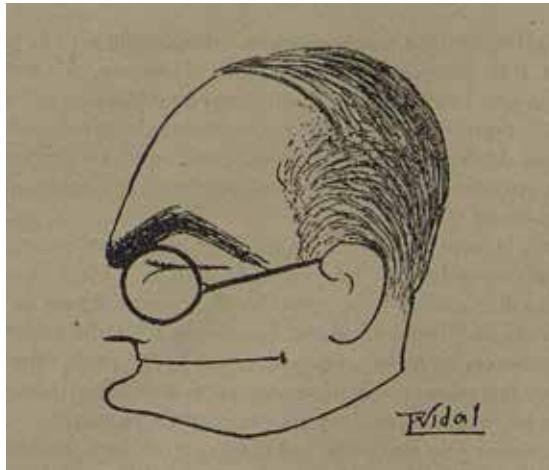
La redacció de *Pla i Muntanya* era plenament conscient de l'escenari en què havia decidit intervenir, i és per això que el seu propòsit és marcat per la modèstia. Tanmateix, al cap de ben pocs números ja s'havia erigit com una publicació de prestigi, que comptava amb la participació dels agents més ben posicionats tant al camp cultural i artístic local com al camp econòmic i social. Inicialment no es va posicionar com a òrgan de cap agrupació política, tot i que el 1930 va publicar el manifest de l'agrupació catalana republicana de Balaguer, que subscriu bona part dels autors i membres habituals de la redacció de la revista, entre els que destaquen Antoni Ollé i Pinell, Domènec Carrové, Daniel Torruella i Xavier Rúbies, entre d'altres.<sup>305</sup>

*Pla i Muntanya* va ser la tribuna des d'on les figures dominants del camp cultural balaguerí manifestaven públicament les seves inquietuds i les seves opinions. Una de les signatures que hi apareix amb més freqüència és la de qui es pot considerar el principal representant d'aquest conjunt que hem qualificat com "elit cultural": Antoni Ollé i Pinell (fig. 10). Pel que es desprèn dels articles consultats, es podria pensar que Ollé es dedicava exclusivament a l'art del gravat, après a Llotja i perfeccionat a Madrid, però des de mitjan 1922 s'havia instal·lat a Balaguer per continuar amb la saboneria regentada pel seu pare —traspasat l'any 1924—, ocupació que combinà amb la de boixista: "Com á saboner pagaré tribut á las necessitats de la vida, com á pintor á las il·lusions que'l meu Pare havia posat en la meva carrera, y com á gravador faré'l que podré per á no desdir de la confiansa que en mi havian posat Vosté [Ramon Miquel i Planas, l'editor que li féu bona part dels encàrrecs

304 —, "La nostra missió", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 18 (14 desembre 1925), p. 3

305 —, "Manifest", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 125 (10 març 1930), p. 3-4. Xavier Rúbies, a més, era l'alcalde de la ciutat.

10. Caricatura d'Antoni Ollé i Pinell publicada a *Pla i Muntanya* 50 (14 març 1927), p. 8 | ACN



que satisfieia en aquella època] y els meus amics.”<sup>306</sup> Els articles d'Antoni Ollé suggereixen que es tractava d'un agent que, a Balaguer, estava molt ben posicionat tant a nivell artístic com econòmic i social, i que desenvolupava un rol equiparable al d'un líder, i no només d'opinió.<sup>307</sup> Tal és el seu lideratge que Ollé manté una doble actitud en les seves aportacions a la revista, car publicà uns articles signats amb el seu nom i cognoms i d'altres amb el pseudònim *Argos*. Aquesta diferenciació de signatures no era gratuïta, sinó fruit del que es pot considerar una estratègia de presa de posicions al camp artístic i cultural local per part de l'artista.

El nostre argument es basa en la constatació que Antoni Ollé i Pinell signa amb el seu nom aquells articles de contingut didàctic o d'opinió on espera exercir una veritable influència en els seus lectors; mentre que opta per signar com a *Argos* aquells textos d'opinió més controvertits o els articles de divulgació menys crucials dins del corpus de la revista. A tall d'exemple, l'any 1927 Ollé fou la punta de llança de les reivindicacions d'una infraestructura pròpiament cultural a Balaguer, en tant que signà amb el seu nom un article d'opinió sobre el Centre de Lectura de Reus, on lloa l'entitat i la seva capacitat educadora de la població, manifestant “No senti balaguerins la nostalgia d'un Centre com aquest? No el desitjaríeu per a la nostra ciutat? I és clar que sí!”<sup>308</sup> amb una clara intenció de modular l'opinió pública balaguerina. El mateix Ollé repetia el gest dos anys després, en tant que la ciutat

306 Aitor Quiney, “Antoni Ollé Pinell i Ramon Miquel i Planas. Noves dades sobre els seus inicis com a xilògraf (1922-1927)”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, XXV (2011), p. 165-186, p. 170

307 La correspondència amb el seu editor, però, matisa aquests plantejaments, tant pel llenguatge emprat com pel to de les seves paraules, molt més modulades i reservades que les publicades a les pàgines del quinzenari. Vegeu per exemple la carta que envià a Ramon Miquel i Planas el 3 d'octubre de 1924, transcrita a Aitor Quiney, 2011, p. 165-186, p. 173.

308 Antoni Ollé i Pinell, “Reus i el seu Centre de Lectura”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 51 (28 març 1927), p. 7-8

continuava fent fretura d'una biblioteca o espai cultural malgrat l'envit fet des de la redacció de *Pla i Muntanya* un any abans:<sup>309</sup> “Balaguer se'n ressent de la manca d'un centre cultural similar i els precs que reiteradament hem fet a la Caixa de Pensions per a que vegi si és possible la instal·lació aquí d'una Biblioteca Popular, els hem de repetir avui una altra vegada amb més vehemència si cal, fent vots per a que aviat sigui un fet aquest noble anhel de la nostra ciutat.”<sup>310</sup>

Ollé tampoc s'ocultà rere un pseudònim —que d'altra banda tampoc era especialment opac— quan es tractava de fer bullir l'olla sobre la preservació del patrimoni local,<sup>311</sup> quan pretenia esperonar la població mitjançant un discurs sobre la necessitat d'una certa formació artística per tal de poder participar d'un millor desenvolupament del territori,<sup>312</sup> o fins i tot a l'hora de signar una de les escasses crítiques d'art que es publiquen al quinzenari balaguerí. En aquest últim cas val a dir que es tracta d'una crítica molt tèbia, que es resumeix en transmetre la informació del catàleg que des de la Sala Parés se li havia fet arribar, en tant que el mateix artista reconeix no haver vist l'exposició.<sup>313</sup> Aquesta circumstància ens serveix per enllaçar amb el conjunt d'articles que Ollé signa com a Argos: molt més polèmics tant a nivell de llenguatge emprat com d'opinions manifestades, l'artista els signa amb pseudònim per diferenciar-los d'aquelles idees que volia transmetre com a Antoni Ollé i Pinell i que volia que es relacionessin amb la seva figura. És evident doncs, que el pseudònim és també un recurs del qual Ollé se serveix en la seva estratègia de presa de posicions al camp artístic i cultural balaguerí.

Argos ja es dona a conèixer al primer número de *Pla i Muntanya* per criticar —no sense amargar— la manca endèmica d'espais de formació locals, que porten a “atribuir als moros tota obra que no sigui nova i molt en particular les de l'edat mitjana són [...] «castell de moros». Fins fa pocs anys això també passava a ciutat, però ara una gran part del jovent s'ha educat [...] a Llotja, a l'Escola de Bells Oficis i en altres escoles modernes de Barcelona”.<sup>314</sup> Entre els articles d'Argos també s'hi compta una sèrie de textos molt genèrics sobre l'art en diversos indrets i

---

309 A. de R., “Una biblioteca, si us plau”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 77 (10 abril 1928), p. 7-8

310 Antoni Ollé i Pinell, “La Casa de Cultura i la Biblioteca Popular d'Igualada”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 102 (1 [abril] 1929), p. 5

311 Antoni Ollé i Pinell, “L'emblanquinament de la Creu del Pont”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 117 (18 novembre 1929), p. 6

312 “Ja sabem que no és cosa molt planera la d'aconseguir escoles i tallers on els aprendents poleixen la seva cultura, afinin el gust i perfeccionin la tècnica, però no dubtant de que la fogata hi va deixar caliu, per alguna que altra espurna que de tant en tant s'obira, seria qüestió de que tots ventéssim amb insistència per a veure si de nou prenía increment.” Vegeu Antoni Ollé i Pinell, “Tradició artística de Balaguer”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 116 (extraordinari) (3 novembre 1929), p. 16-17.

313 Antoni Ollé i Pinell, “D'Art. El 1er Saló de «La Nova Revista»”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 95 (17 desembre 1928), p. 5

314 Argos, “Art”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 1 (14 abril 1925), p. 7-8



períodes històrics que tingueren força èxit,<sup>315</sup> però dins del marc que ens ocupa, ens ha resultat especialment interessant la crítica que va publicar de l'Exposició Nacional de Madrid de 1926. El text, notablement amarg, critica tant l'organització de l'esdeveniment com les decisions del jurat, que deixaren sense distincions als participants catalans.

No vui pas parlar de cada una de les obres que figuren al certàmen nacional perquè [...] la majoria no sabia sinó dir que "hi són", sense saber per quin motiu, ja que ni poden ésser considerades en sèrio.

El primer que hom adverteix a l'entrar és la gran abundància d'obres grans [...]. Després les composicions teatrals, falses [...]. Una obra harmònica [...] no hi cap, perquè és impossible que pugui sostenir-se amb dignitat posada entremig de les coloraines més exaltades. I no vol dir que no n'hi hagin en la present exposició. N'hi han i no poques [...]. Allí teniu els paisatges d'en Labarta, dos trossos de naturalesa viva que no ha vist ningú i el mateix puc dir dels quadros d'en Cènac, d'en Vidal Quadras, d'en Vila Arrufat i d'en Vila Puig i les escultures d'en Marés i d'en Duñach, i en art decoratiu hi han les laques d'en Bracons, les joies d'en Mercadé, les ceràmiques d'en Roca i en gravat les litografies d'en Gil Maroto i els boixos d'un amic meu (qui m'ha pregat que no el cités); doncs tot això està bé i estant bé molt poques persones s'hi han fixat i sobretot per qui ha passat totalment desapercebut a estat pel jurat. [...] Els catalans teníem un bon defensor, en Rafel Marquina, que va aconseguir es tinguessin en compte els valors dels nostres artistes i que les seves obres fossin dignament distribuïdes per les sales.

En canvi en els jurats de recompenses no hi teníem ningú que representés als setanta i pico d'expositors catalans i gens ens ha de sorprendre el resultat dels veredictes que s'han fet públics per la premsa diària. [...] Aquest any, sobretot en pintura i gravat (i parlo ben desapassionadament) s'han fet verdaderes injustícies [...].

Esperem que almenys un català il·lustre, en Quimet Mir, conseguirà que se'l tingui present en la votació per la Medalla d'Honor [...].<sup>316</sup>

Ollé manté aquest to punyent quan comenta la proposta de Joan Rubió de rematar el campanar de l'església de Santa Maria de Balaguer amb un acabament a semblança dels executats al barri gòtic de Barcelona,<sup>317</sup> i molt especialment es beneficia de la màscara que li proporciona Argos per criticar obertament i sense reserves el surrealisme de Salvador Dalí.

Ja sabeu qui és en Dalí, oi?... Aquell figuerenc que es proclama antiartista, assassí de l'art, etc., etc., i que mentrestant ell fa veure que pinta sensacions intangibles, una colla de babaus li fan coro i l'incensen i l'ajuden a insultar a tots els qui no volen creure en la realitat

---

315 Els articles, sempre titulats "Història de les arts plàstiques", es publicaren als números 3, 4, 5, 6, 8, 10, 18, 20, 21 i 23 de *Pla i Muntanya*.

316 Argos, "L'exposició d'enguany a Madrid", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 31 (14 juny 1926), p. 7-8

317 Argos, "El nostre campanar amb punxa", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 60 (1 agost 1927), p. 7-8

del surrealisme i als qui bonament esperen dels pintors “pintures” i dels sabaters sabates.

Els que viuen en ple ambient intel·lectual o freqüenten penyes d'artistes saben que tot aquest soroll que es fa al voltant d'en Dalí, començant pels auto-esquellots, no és res més que el símptoma patent de la seva incapacitat pictòrica. [...] En Dalí no es pot negar que té astúcia per poguer fer creure que no vol pintar com cal, perquè és una manera passada de moda, “putrefacta”, [...] però vet-aquí que en Dalí no és pas l'inventor d'aquest truc, abans que ell en Picasso amb molt més talent ja el va explotar tant bé que va fer escola [...], i ara surt en Dalí exagerant la nota i posant-se a cap de colla [...].

En Dalí predica en contra de l'art i per donar exemple fa quadros amb bocins de suro, amb arenes i amb unes quantes porqueries empegades damunt dels llenços i la gent es pensa que allò és una broma, alguns creuen que és obra d'un foll, altres veuen la trampa i passen de llarg i venen després els adeptes [...].<sup>318</sup>

El canvi de registre és evident, i no seria exagerat considerar que aquesta doble estratègia d'Ollé és fruit de la seva tàctica de presa de posicions dins del camp de poder noguerenc. Gràcies al doble avantatge que suposava ésser un artista legítimat als circuits sancionadors del moment i ésser un líder d'opinió al seu entorn més immediat, Ollé se serví d'aquest sistema de modulació de la seva imatge pública per posicionar-se com un dels principals punts d'ancoratge del discurs artístic i cultural de Balaguer i seu territori més immediat. No només les seves opinions despertaven interès, sinó que la seva trajectòria artística era objecte d'abundants articles a *Pla i Muntanya*. Bona part —habitualment sense signatura— ressenyen l'activitat expositiva del boixista i en celebren els èxits,<sup>319</sup> tot i que també se li dediquen un parell de semblances, una tipologia d'article poc habitual en aquesta publicació, fet que també denota l'interès que despertava la seva figura.

No és gaire corrent en les nostres comarques poder parlar d'artistes i encara menys d'artistes nostres. I mancant artistes no cal dir que també hi escassegen les manifestacions d'art. [...]

L'Ollé, boixista, pintor i redactor d'art de Pla i Muntanya, parla dels seus projectes amb una naturalitat que fa convèncer de l'ampla volada que amb el seu art ha d'assolir. Estem convençuts que serà un dels artistes que s'obrirà pas. Per això compta amb una dosi de voluntat i una reserva d'energies inesgotables. Per nosaltres serà un motiu de satisfacció que no ens equivoquem en els vaticinis, però tenim por que allavors l'Ollé haurà d'abandonar aquell coquetó estudi del carrer del

---

318 Argos, “Vinga, fem-hi broma”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 107 (10 juny 1929), p. 5

319 “Ningú més indicat que ell per a trencar el glaç que en matèria artística hi havia a Lleyda.” Vegeu Domènec Carrové, “Exposició Ollé”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 20 (11 gener 1926), p. 6-7; o el recull de premsa de l'exposició celebrada a “La Pinacoteca” de Barcelona, entre d'altres: —, “Exposició Ollé”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 80 (21 maig 1928), p. 5.

Pont i nosaltres haurem de prescindir de la seva col·laboració, i més que res de la seva companyia atractiva, suau, agradable...<sup>320</sup>

Les fonts posen de manifest que Antoni Ollé i Pinell és la figura més destacada i admirada del panorama cultural balaguerí d'aquesta època, però entre les pàgines de *Pla i Muntanya* es revela una altra signatura molt freqüent, per bé que es tracta d'un pseudònim. Es tracta d'en *Finet*, que signa el "Glossari" de cada número de la revista mentre aquest es publica. Darrere d'aquest pseudònim hi ha un altre representant de l'elit cultural balaguerina: Domènec Carrové, que també signa a títol personal alguns articles de la publicació. En aquest cas ens trobem davant una figura també situada en un pla dominant, per bé que el seu àmbit de domini era més el social, el polític i l'econòmic, i l'ús premeditat del pseudònim o el nom propi per signar els textos publicats respon també a una estratègia —per bé que no tan potent com la d'Ollé— de presa de posicions al camp de poder balaguerí. Entre les glosses de *Finet* destaca la dedicada al pianista Eugeni Badia, l'altra figura local destacada en l'àmbit de les arts que és remarcada en aquesta publicació:

Aquest jove pianista, tot ell senzillesa, espontaneïtat i franquesa, ha estat a Balaguer [...]. Els concerts donats per ell —tots animadíssims—, l'àpat de comiat i l'homenatge de "La Comtal Bergusiana" diuen bé prou la simpatia que mereix a Balaguer aquest seu fill.

I és que l'Eugeni Badia junt a la seva condició de balaguerí hi afegeix la d'ésser un artista. Més no únicament un artista que promet sinó un artista que és tota una realitat. Un artista que interpreta amb un sentiment ajustadíssim i te una meravellosa agilitat [...].

En Badia d'aquesta darrera visita a Balaguer n'ha de copsar tota la importància. Ell ha vist com es fretura perquè assoleixi el cim de la glòria. Es una aspiració balaguerina que ennobleix la ciutat aquesta de que un fill d'ella espandeixi per arreu del món el seu origen balaguerí.

Si ell vol, si amb constància i voluntat prossegueix el camí començat, Balaguer podrà enorguellir-se d'haver donat al món un artista. L'art d'en Badia ha de fer el miracle. Arribat aquest cas, les passades glòries de la nostra comtal ciutat, polsoses de no tocar-les de tant temps, relluïran de cap i de nou amb l'aurèola de l'art que ajunta els cors i ablana les diferències.<sup>321</sup>

Des d'un punt de vista sistèmic, Ollé i Carrové són dos agents ben posicionats, que dominen molt especialment el capital artístic-cultural i el social-econòmic de Balaguer. Ara bé, en tot aquest sistema cal no oblidar el rol que desenvolupen aquells agents situats en plans més aviat perifèrics, ja fos perquè realment la seva capacitat de control del capital artístic i cultural o social i econòmic era limitada o bé perquè preferien romandre en posicions menys exposades: ens referim a tots

---

320 C., "Els nostres artistes: Antoni Ollé i Pinell", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 7 (6 juliol 1925), p. 6-7. L'altra semblança es va publicar al número 50. Vegeu —, "La Redacció. Antoni Ollé i Pinell", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 50 (14 març 1927), p. 8

321 *Finet*, "Glossari. L'artista balaguerí", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 11 (31 agost 1925), p. 4

aquells participants dels números de *Pla i Muntanya* que opten per romandre a l'anonimat. Entre aquests, destaca una absència significativa, la de Francesc Borràs: instal·lat a Balaguer ja als anys 20, ben just és mencionat al llarg de tota la publicació, i —almenys obertament— no signa cap intervenció més enllà d'aportar alguna il·lustració. L'explicació que es podria donar a aquesta constatació és la voluntat explícita de Borràs de mantenir-se al marge del projecte —i ocupar així una posició absolutament perifèrica, fet que no encaixaria amb la lectura de les seves actuacions pioneres en matèria expositiva—, o bé la seva negativa a realitzar aportacions escrites i a limitar-se a participar del projecte exclusivament a partir de produccions artístiques, posicionament que d'altra banda podria ser comprensible.

### UN “SPIN-OFF” DE PLA I MUNTANYA: EL CENTRE EXCURSIONISTA BALAGUERÍ

El centre excursionista balaguerí es va fundar l'any 1929. *Pla i Muntanya* —Domènec Carrové (fig. 11)— n'és testimoni i en documenta els primers passos,<sup>322</sup> i ben aviat l'entitat disposà de la seva pròpia publicació, un butlletí que va prendre la forma de memòries anuals. No obstant això, *Pla i Muntanya* continuà fent-se ressò de l'activitat del centre excursionista, essent-ne en moltes ocasions el seu òrgan de difusió de facto fins al punt que els límits entre ambdós projectes sovint es dilueixen. És per aquest motiu que considerem que el centre excursionista fou una iniciativa sorgida de l'àmbit generat per *Pla i Muntanya* que va acabar prenent vida pròpia i prou inèrcia per definir-se com un projecte diferenciat. A més, hem preferit mantenir ambdues iniciatives separades perquè sembla força clar que el centre excursionista és un ens amb capacitat organitzativa i d'execució d'activitats; mentre que *Pla i Muntanya* és un altaveu per transmetre informacions i col·laborar a generar estats d'opinió.

La pràctica totalitat de l'activitat del Centre l'hem reseguit a l'apartat anterior, però hem considerat precís mencionar-lo perquè l'any 1935, després d'uns anys desenvolupant un rol central en la dinamització de la vida cultural i artística de Balaguer, l'entitat estava en plena decadència. *Pla i Muntanya* fou la tribuna des d'on Josep Ollé Pinell es dirigí al col·lectiu de lectors en un intent de sacsejar esperits i recuperar l'esplendor del centre, servint-se d'un llenguatge que evoca els textos lleidatanistes farcits de frustració ressenyats al capítol anterior:

Si Balaguer no progressa i la seva cultura està tan decaiguda, és que no hi han homes capacitats per aixecar-lo i per vetllar per ella? [...]

A Balaguer succeeix com aquells que tenen una joia i la desprecien, i que quan és desapareguda es donen compte del seu valor. El Centre Excursionista Balaguerí publicava un butlletí que era digne de tot elogi [...]. Havíem aconseguit posar-nos a l'altura de moltes revistes culturals de primer ordre de Catalunya i Espanya. Balaguer no va sapiguer mai

322 Domènec Carrové, “Del Centre Excursionista Balaguerí. Una secció a crear i una tasca a fer”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 110 (22 juliol 1929), p. 5-6



11. Caricatura de Domènec Carrové publicada a *Pla i Muntanya* 50 (14 març 1927), p. 3 | ACN

el valor que tenia aquell butlletí que es publicava, i en canvi, els de fora, menys indicats, l'apreciaven [...].

Passant a l'opinió pública cal dir que és de si pessimista; constantment sentireu dir: «en aquest poble no pot haver-hi res, totes les iniciatives, a la curta o a la llarga, moren». [...] A Balaguer tots heu vist la construcció de fàbriques, però, no el seu progrés i rendiment. [...] Tot això prové del mateix: la manca de cultura.

Nosaltres, als nostres futurs no hem de deixar-los tals herències. [...] ¡Joves balaguerins!, inscriviu-vos socis de la nostra entitat cultural, que, amb l'ajuda de tots farem una gran obra sòlida que serà el model i fonament per a futures construccions. ¡Balaguerins tots!, si voleu cultura, progrés i fortitud apoieu l'obra del Centre Excursionista Balaguerí.<sup>323</sup>

D'acord al que es pot deduir de les activitats organitzades i el sistema de funcionament de l'entitat, es podria considerar que el centre excursionista havia arribat al límit del col·lapse per la petrificació de formes i discursos. Josep Ollé, servint-se segurament de la influència que traspuen dels seus cognoms car aquesta és la primera ocasió que el localitzem en premsa —fet que al seu torn revela la seva posició discreta (volguda o no) dins dels camps de poder—, opta per una intervenció molt expressiva però sense fer noves aportacions, sinó tot recurrent a la sotragada, que potser genera una resposta momentània però que resulta poc efectiva a llarg termini si no es disposa d'un cert pla d'actuació. Sembla doncs que l'autonomització del camp artístic i cultural a la Noguera està directament relacionada amb l'activitat del Centre Excursionista i *Pla i Muntanya*, car l'època en què aquests es troben en auge coincideix amb els moments de màxima expressió de l'autonomització del camp, la qual es fa visible gràcies a les preses de posició i les estratègies desplegades

<sup>323</sup> Josep Ollé i Pinell, "Una obra que cal ajudar", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 243 (extraordinari) (5 novembre 1935), p. 29

pels principals agents implicats en el joc de relacions que s'esdevingué en aquest territori al llarg del primer terç del segle xx.

## MATEIXOS AGENTS, NOVES PUBLICACIONS

Enfilant la recta final d'aquest apartat, és el moment de fer menció d'altres espais de premsa que també foren emprats com tribunes pels agents més influents en les pugnes pel control del capital artístic i cultural en joc a la Noguera. Essencialment, ens fem ressò de la revista *Finestral*, una publicació sorgida l'any 1934 amb intenció de “fer obra positiva, vetllant pels interessos econòmics de Balaguer sense negligir el conreu de les lletres i de les arts.”<sup>324</sup> Aquest quinzenari fou l'escollit per Antoni Ollé per obrir un nou front dins del conjunt de temes que des de la premsa es tractaven en referència a l'àmbit de l'art i la cultura local. Coneixedor —i importador d'idees— de la realitat que s'esdevenia lluny de Balaguer, ja hem explicat com Ollé va reclamar en força ocasions la necessitat d'una infraestructura que dotés la ciutat d'una major massa muscular en matèria artística i cultural, efectuant repetides peticions de biblioteques i espais culturals que difícilment generaven un debat públic i un estat d'opinió generalitzat, fet que en dificultava la seva implementació. No obstant això, Ollé continuà en aquesta línia, i a *Finestral*, una publicació menys severa que *Pla i Muntanya* que sembla voler apel·lar més directament a l'orgull local,<sup>325</sup> declara que havia arribat l'hora que Balaguer disposés d'un museu.

[...] El Balaguer d'avui és tantmateix ben distint del Balaguer de fa cinquanta anys i més distint encara del que fa una o dues centúries; sabem però moltes coses del seu passat [...]; i pel que ens conta la història i per les seves restes arqueològiques ens podem encara imaginar el caire que tenia Balaguer uns quants segles enrera.

Però el temps marxa, i el record de les coses per no sofrir massa deformació té d'ésser ajudat per la visió directa d'una relíquia. I les relíquies són tots els objectes d'ús popular, que les noves costums arreconen a les golfes [...].

De l'estudi detingut d'aquestes relíquies es dedueix la fesomia externa d'un poble, i es coneix la seva cultura [...]. No tant sols, doncs, és per romanticisme que convé recollir, guardar i venerar totes aquestes relíquies, sinó també per egoisme, ja que són un tresor inesgotable d'ensenyaments.

Els petits museus comarcals tan abundants a França compleixen el fi d'aplegar, classificar i guardar ben conservades aquestes petites i grans relíquies [...]. Balaguer, podria sense gaire esforç tenir un bon museu comarcal. Només amb el material que va reunir el Centre Excursionista n'hi ha prou per comprendre l'important que esdevindria si un dia es muntava en local adient [...] amb les seves seccions d'Arxiu,

324 —, “Amic lector:” *Finestral*, 1 (10 abril 1934), p. 1-2

325 En aquells moments, *Pla i Muntanya* estava en completa decadència, i hi ha la possibilitat que l'any 1934 no es publicués, en tant que només es conserven exemplars fins l'any 1933, i els publicats l'any 1935 corresponen a una segona època.

Prehistòria, Ceràmica, Indumentària, eines de treball, folk-lore, etc., seria un orgull per la ciutat i un motiu més d'atracció turística [...].

Sabem que altres ciutats de Catalunya es preocupen per la creació dels seus museus; Reus ja el té, en el Centre de Lectura; Igualada l'està començant a base d'un magnífic arxiu fotogràfic i història local, i igualment podem dir d'Olot. Balaguer el podria posseir molt més important encara. Fem vots perquè ben aviat sigui una realitat.<sup>326</sup>

Ollé fou l'únic en manifestar obertament la necessitat de crear un museu amb certes garanties a Balaguer. Si bé és cert que ja a principis de la dècada dels 30 el *museu* del centre excursionista balaguerí estava en ple funcionament, era necessari fer un pas més enllà que, com ja s'ha comentat, no arribà a efectuar-se. Tampoc cal obviar el concepte de museu al qual aspirava Ollé, amb un marcat factor etnogràfic i amb un regust nostàlgic molt decimonònic però tanmateix vigent en aquesta època i que fins i tot encara avui cueja en determinats indrets. A més, és digne de remarcar que tot i el perfil d'Ollé com a artista plàstic, la idea de museu que vol transmetre continua deixant de banda la producció artística, la qual continua relegada a aparadors comercials i espais expositius relativament provisionals, en tant que és un producte que no encaixa en la idea de relíquia sobre la que construeix el seu discurs. Sigui com sigui, la publicació a la premsa balaguerina d'aquest article d'Antoni Ollé l'any 1934, quan l'autor ja feia anys que s'havia traslladat a Barcelona,<sup>327</sup> és una mostra palmària de la posició dominant que encara ocupava i de la influència que exercia dins del sistema artístic de Balaguer.

Finalment, i retornant per un instant a les darreries de la dècada dels anys 20, tan sols ens resta remarcar una reflexió de Ramon Xuriguera, un agent —d'origen noguerenc, establert a Lleida des de 1913— que és tot un estrany dins del panorama balaguerí però que fa una aportació si més no curiosa a *La Veu de Balaguer*. Escrit molt probablement durant la seva estada a París com a estudiant becat per la madrilenya Junta de Ampliación de Estudios, aquest article resulta especialment atractiu per les diferències que assenyalava, sense pretendre-ho explícitament, respecte a la resta d'opinions que hem localitzat en la revisió de les fonts conservades. Val a dir que les reflexions de Xuriguera escapen del marc local que embolcalla els pensaments publicats per altres representants del que hem anomenat elits culturals, però és precisament la seva amplitud de mires i el contrast que suposa la publicació d'aquest article amb la vida quotidiana balaguerina —en una altra secció del mateix, Xuriguera comenta la projecció d'*Un Chien andalou* al parisenc Studio 28— el que resulta sorprenent.

Avui la vella Sorbonne [...] el tradicional esperit de la vella Universitat francesa ha desaparegut. La seva llibertat d'ensenyament avui ha caigut en el lloc comú d'un encasillament que reparteix certificats de competència professional [...].

326 Antoni Ollé i Pinell, "Els petits museus comarcals", *Finestral*, 11 (1 novembre 1934), p. 5

327 Des que al número 138 (8 setembre 1930) de *Pla i Muntanya* s'anuncia la marxa d'Ollé, aquest no signa —ni a títol personal, ni com a *Argos*— cap altre article en aquesta publicació.

Les seleccions avisades deserten vers Berlin. L'Europa estudiosa passa de ple o fent-hi escala, per Berlin.

Berlin ha irradiat el seu sistema a les altres universitats alemanyes.

Resten a París els grups de xinesos que s'envien anyalment perquè es nodreixin de ciència europea, una minoria d'anglesos i molts americans del nord i del sud.

Alemanya fa un treball d'absorció universitària que cada cop s'encomana més.

No és difícil d'apreciar un meridià París i un meridià Berlin. [...]

Espanya —en aquest cas Madrid— que rarament envia gent a fora, la poca que hi envia pren la directiva de Berlin.

Aquesta directiva l'ha propagat Ortega i Gasset. [...] Això estaria molt bé si no comportés un risc. [...]

París i octubre.<sup>328</sup>

Les observacions de Xuriguera sobre la presa de protagonisme de Berlín respecte París ja a les darreries dels anys 20 denoten un coneixement de primera mà de la realitat europea i una amplitud de mires que, aplicades al context que ens ocupa, resulten enlluernadores. La diferència a nivell de referents i l'escala de les reflexions i pensaments que les elits culturals lleidatanes habitualment plasmen a la premsa és notable, però precisament per aquest motiu és necessari remarcar la publicació d'aquest article. Cal donar rellevància a un exemple que podria passar clarament desapercbut, ja que també es tracta d'un indicador del pols de la vida, en aquest cas cultural, a les terres de Ponent. A més, amb aquest text es posa de manifest el rol dominant que tenia Ramon Xuriguera fins i tot estant lluny de la Noguera —salvant les distàncies, les condicions de publicació de l'article són molt similars a les del text d'Antoni Ollé que acabem de comentar—, a la vegada que ens permet situar-lo dins del joc de preses de posició pel control del capital cultural a gran escala, en tant que aposta a favor del meridià Barcelona-Berlín i considera que el meridià Barcelona-París ja està esgotat.

Amb aquest article de Ramon Xuriguera s'arriba a la totalitat d'exemples de ressons de la vida cultural local que la revisió de la —relativament escassa, val a dir— premsa publicada (i conservada!) a la zona de la Noguera entre 1875 i 1936 ha posat de manifest. Ja auguràvem que no es tractaria d'un panorama especialment dens, i hem pogut observar altre cop el rol destacable que desenvolupà el Centre Excursionista Balaguerí en aquest aspecte, oferint la seva publicació com una plataforma de difusió d'opinions i aplegant en el seu si a alguns dels generadors d'opinió més destacats de la zona, entre els quals brilla molt especialment Antoni Ollé. A més, també s'evidencia que els principals temes que feien bullir l'olla de les elits culturals noguerenques passen en bona part per la necessitat d'invertir la situació de manca endèmica d'infraestructures formatives —a tots els nivells, també

---

328 Ramon Xuriguera, "Mosaic", *La Veu de Balaguer*, 38 (3 novembre 1929), p. 4-5



l'artístic— que patia la comarca, sense oblidar les mirades i gestos de preocupació manifestats vers l'aparent desatenció que es prestava al patrimoni local i a la necessitat de tenir-ne cura i conèixer-lo.

Malauradament, les fonts conservades no revelen cap mostra de diàleg, cap reacció tangible a aquestes intervencions sorgides amb l'esperança d'estimular el pensament i la realitat cultural noguerenca. La sensació de picar ferro fred pren força a mesura que creix el silenci davant les reflexions que teixeix cadascun dels articles citats. Tanmateix i a risc de caure en la repetició excessiva, no es pot perdre de vista el context que embolcalla aquests pensaments: el panorama que traça el sistema de la vida artística i cultural en aquest territori presenta unes altes dosis d'incipiència, tot just està acumulant la inèrcia necessària per a que els aspectes comentats, sobretot a nivell d'infraestructures i activitats, prenguin una major complexitat. En aquesta situació, el rol de les opinions vessades a la premsa és el de catalitzador, tant d'inquietuds com d'opinions, per tal d'afavorir un clima propici per a la bona recepció de les propostes que es transmeten, i per a que aquestes arrelin amb força. Gràcies a la premsa hem pogut dibuixar el paisatge definit per les preses de posició i les estratègies desplegades pels principals agents —alguns altament dominants dels capitals específics en joc— implicats en la construcció del (poli)sistema noguerenc. Malgrat tot, cal no perdre de vista que en aquest cas tot just ens trobem a la línia de sortida d'un procés que la perspectiva ens ha revelat com a lent i d'escassa fructificació, però no per això menys mereixedor de l'atenció dedicada i la recerca efectuada, les quals ens han fornit de més arguments per quan arribi l'hora de fer una lectura del panorama general de l'art i la vida artística del pla de Lleida.

## **Una lectura sistèmica de la vida artística a la Noguera**

Tenint en compte que el panorama que acabem de presentar és força desolat i desigual, resulta convenient efectuar-ne una lectura des del punt de vista d'una aplicació combinada de la teoria dels camps de poder i la teoria dels polisistemes, car una de les virtuts d'aquesta mena d'aproximacions és que permet tractar elements heterogenis amb comoditat per anar aplanant el camí a la síntesi que extreurem a les conclusions d'aquest capítol.

Així doncs, pel que fa a les estructures formatives en matèria artística, vistes des del prisma de la teoria dels camps de poder i dels polisistemes, podem afirmar que l'escola gratuïta de dibuix de Ponts és un reflex de l'estratègia d'Antoni Samarra en relació a la presa de posicions dins del camp de poder local. L'artista, un agent situat en una posició absolutament marginal a nivell de Ponts però al mateix temps amb l'actiu que suposava la seva consagració artística i professional al centre legitimador per excel·lència del moment, decideix realitzar un moviment en solitari en el marc del sistema relacionat amb l'educació per tal de refinar el capital específic en joc

dins d'aquest sistema i situar-se així en una posició avantatjosa en el moment que l'autonomització del camp artístic fos efectiva. Sembla doncs, que la perspectiva d'un major control del capital específic que proporcionava regentar una escola de dibuix resultava més interessant a tall personal que el control del capital específic que comportava liderar la fundació d'una biblioteca popular. No obstant això, el joc de tensions que Samarra proposà amb ambdues iniciatives tingué una resposta més aviat feble, i la seva mort truncà tots dos projectes, unes propostes valentes en un entorn encara molt polaritzat per aquells agents dominants del capital econòmic i el capital polític, i on qualsevol novetat era efectivament ofegada per l'acció petrificadora d'aquells que tenien el control del camp a les seves mans.

Pel que fa al sistema relacionat amb la difusió pública de la vida artística mitjançant la celebració d'exposicions, la visió general d'aquests esdeveniments —concentrats a Balaguer— ens ha permès estructurar-los en tres fases a partir dels patrons detectats. Ara bé, una aproximació sistèmica a aquest fenomen posa de manifest com aquestes fases concorden amb un increment progressiu de la complexitat i l'autonomia del —tanmateix incipient— sistema artístic local.

La primera etapa de la vida expositiva de Balaguer sorgeix de la iniciativa d'un únic agent, Francesc Borràs, que es troba en ple procés de consagració a un dels principals centres artístics del moment en tant que alumne de Llotja que, a més, havia estat distingit amb un pensionat de la Diputació de Lleida. Tot i no tenir cap obligació d'exposar públicament la seva producció abans d'entregar-la a la institució que finançava la seva formació, aquest decideix fer-ho, i escull com a escenari la seva localitat natal. Aquest gest, aparentment intranscendent, pot interpretar-se com un moviment estratègic de l'artista per tal de posicionar-se com una figura dominant al camp local —servint-se de la pàtina de legitimitació adquirida a Llotja i de la seva condició de pensionat— i treballar a favor d'una certa autonomització del camp artístic amb un gest encaminat a desencadenar un dels factors necessaris en tot sistema: la demanda, la presència d'un mercat que realitzi un consum tant directe com indirecte de la pràctica artística. Dins d'aquesta estratègia de presa de posicions també hi prenen part els propietaris dels comerços implicats, agents relativament ben posicionats pel que feia al control del capital econòmic local que, partint d'una certa sensibilitat i complicitat amb Borràs, pogueren servir-se d'aquests esdeveniments per situar-se en una posició avantatjosa en la lluita pel control d'un sistema-camp que tot just començava a definir-se. A més, les mencions que la premsa féu d'ambdues exposicions ja revelen un cert consum d'aquestes produccions artístiques —evidentment secundari, en tant que les peces estaven exposades en un aparador sense intenció d'ésser venudes—, de tal manera que tots els factors necessaris per a l'existència d'un sistema artístic a nivell local ja es manifesten, tot i que d'una forma encara excessivament primigènia.

La segona fase orbita al voltant del centre excursionista de Balaguer, una entitat que sacseja per complet la vida cultural a la capital de la Noguera. El d'aquesta

entitat és un cas que recorda vagament el de la biblioteca popular de Ponts, on un agent situat en una posició perifèrica pel que feia al poder econòmic realitzava aliances estratègiques amb les elits econòmiques, socials i polítiques locals per tal de tirar endavant un projecte. En el cas que ara ens ocupa, alguns dels agents més destacats que lideren i vetllen pel bon funcionament del centre excursionista tot ocupant càrrecs de responsabilitat —principalment ens referim a Francesc Borràs i Antoni Ollé i Pinell— són figures dominants sobretot en l'àmbit artístic que uneixen esforços amb agents situats en posicions avantatjoses a nivell econòmic i també social, com eren Domènec Carrové o Daniel Torruella. D'aquesta manera, l'entitat s'erigeix com un estament sancionador de l'activitat artística local i exerceix un rol molt important en l'autonomització del camp artístic respecte el camp de poder general, principalment per dos motius. Per una banda, la tasca dinamitzadora de la vida cultural situa el centre com un espai de sociabilitat amb valor afegit, en tant que les activitats que programava incloïen un component didàctic i formatiu inèdit a les altres entitats que en aquell moment afloraven a Balaguer. Per l'altra, l'èxit de públic dels esdeveniments que s'han documentat ens permet constatar l'existència d'una certa demanda, fins llavors latent, d'activitat en aquest àmbit. En certa manera, i emprant novament termes aliens a la nostra disciplina, es podria dir que el centre excursionista de Balaguer va entrar en ressonància amb aquesta demanda latent i, gràcies a les seves actuacions i al compromís dels seus impulsors vers el territori, va col·laborar a enfortir un mercat i un consum artístic i cultural tot desenvolupant un rol molt destacat en la progressió de l'autonomització d'un —discret, cal no oblidar-ho— camp artístic a Balaguer i la seva àrea d'influència.

Podem afirmar doncs que en aquesta segona fase el camp artístic pren forma, i fins i tot s'experimenta un salt qualitatiu en tant que s'incorporen al joc agents aliens al territori i discursos trencadors amb els repertoris establerts, com foren els casos d'Enric Crous-Vidal i Antoni Bonet, que contrasten vivament amb la producció artística vista a Balaguer fins aquell moment, molt especialment els treballs d'Antoni Ollé i Pinell. La lògica ens condueix a considerar que la bretxa ja estava oberta i que la tercera i última fase de la vida expositiva a Balaguer durant l'època que ens ocupa estaria definida per la concentració dels esforços dels principals agents del camp en consolidar la dinàmica que s'acabava d'encetar mitjançant un augment de la freqüència i la intensitat les pugnes pel control del capital específic del camp com de les preses de posicions efectuades per nous agents. Efectivament, es podria realitzar una lectura en aquesta línia en tant que l'activitat artística i expositiva documentada apunta en aquesta direcció, car a l'equació s'hi incorpora la participació del públic, del mercat.

La tercera fase es basa en un sol cas documentat d'activitat expositiva, per bé que es tracta d'una mostra explícitament organitzada amb voluntat de comercialitzar les peces exposades i compleix, per aquesta banda, el plantejament que desgranem. Gràcies a la tasca dels agents que es mobilitzaren per intentar arrencar Balaguer del ritme vital anodí i desgranat que l'havia caracteritzat fins a principis del segle xx es

va aconseguir constatar l'existència d'un públic disposat a atendre la incipient oferta documentada, a realitzar un cert consum cultural, ja fos primari o bé secundari. És en aquesta tercera fase quan el públic pren un rol actiu en aquest entramat i introdueix el capital artístic al terreny comercial, propiciant així la supervivència del sistema i participant també dels processos de legitimació de la pràctica artística que s'esdevenia en aquest territori. El mercat adquireix un rol sancionador que se suma al desenvolupat prèviament pel centre excursionista en tant que entitat que pren decisions sobre la pràctica artística a partir del moment que programa exposicions i convoca concursos i conferències, inicialment protagonitzats per agents vinculats a l'àmbit local —per bé que prèviament legitimats en escenaris allunyats de la Noguera— per acabar obrint la porta a agents també ben posicionats al camp artístic però completament desvinculats del territori. Cal no oblidar, però, la feblesa d'aquesta demanda activa, una condició que propicia que a la zona de la Noguera el joc de relacions i preses de posicions entre els diversos agents del sistema-camp s'acabi desenvolupant a la inversa del que habitualment es descriu. En el cas que ens ocupa, el mercat s'afegeix —molt tardanament— a la dinàmica generada des d'un ens que, tot i no ser-ho oficialment, en aquesta situació es comporta com una institució, quan el més habitual és que el mercat, amb la seva lògica més flexible, passi al davant de les institucions i esdevingui un validador avançat de les propostes que es posen al seu abast.

A les pàgines anteriors hem posat de manifest la falta de continuïtat a tots els àmbits del sistema —indissociable de l'efecte atenuant de l'analfabetisme i d'un desenvolupament urbà de molt baixa intensitat—, a la qual s'hi afegeix la capacitat limitada de les publicacions periòdiques de caire cultural per penetrar en l'opinió pública i generar reaccions al respecte dels temes que s'hi tractaven, més sovint vinculats a la preservació del patrimoni històric local que als nous aires que s'hi començaven a insuflar des del flanc de la creació artística. Hem vist com la premsa escrita publicada a la Noguera al llarg del període estudiat és l'altaveu de les elits, que se serveixen d'algunes capçaleres per desplegar diverses estratègies de preses de posició dins del camp local i consolidar el seu lideratge entre la societat d'aquest territori. El cas més destacat és el d'Antoni Ollé i Pinell, en qui es pot veure clarament com signa amb el seu nom aquells articles llurs continguts tenen una clara voluntat d'incidir en la vida cultural local, tot cercant un cert benefici de la seva projecció pública; mentre que reserva pel seu alter ego Argos aquells textos més ferotges, on la crítica es presenta molt més destructiva i on l'objectiu principal sembla ser el de sacsejar consciències per bé que, com ja hem remarcat, normalment mai hi havia resposta per part dels lectors o altres representants de les elits locals.

Per tot plegat, plana el dubte sobre si el sistema artístic a la zona de la Noguera no era res més que un miratge. La debilitat ja mencionada de la concatenació de factors que propicien la vivència d'una experiència artística sòlida no juga a favor del nostre argument, però considerem que malgrat el panorama desolador que embolcalla la nostra proposta, la lectura sistèmica encaixa, principalment per dues raons.

Per una banda, perquè s'ha constatat la presència de tots els factors necessaris per a l'autonomització del camp artístic: s'han localitzat —per bé que és un cas aïllat— evidències d'ensenyament formal de dibuix, així com una certa demanda de formació artística que es va resoldre des de l'àmbit associatiu mitjançant cicles de conferències i visites a espais patrimonials. A més, es té constància de la celebració d'esdeveniments clarament destinats a la difusió pública —inclosa la venda— de producció artística, els quals inicialment se celebraren en aparadors comercials per després passar a espais de sociabilitat, de tal manera que cal vincular-hi un increment —sobretot qualitatiu— de la demanda d'aquesta mena de béns de consum.

D'altra banda, i malgrat que l'expressió d'aquests factors en terres noguerenques és molt feble, considerem que estem davant d'un sistema artístic molt incipient. El punt sobre el que gravita el nostre argument és el fet que no és necessari que els elements que constitueixen el sistema estiguin en situació de plenitud per a engranar i desencadenar l'arrencada de l'autonomització del camp artístic. De fet, a la Noguera, no es podrà parlar de camp artístic autònom i sistemes plenament desenvolupats fins ben entrats a la segona meitat del segle xx, una situació que ens permet corroborar la concepció de les realitats (poli)sistèmiques com uns jocs de tensions i pugnes d'intensitat variable que s'esdevenen en situacions de desigualtat i sovint en asincronia, ja sigui dins de cada sistema com entre sistemes adjacents.

## SEGONA PART: L'URGELL

La següent etapa de la nostra recerca ens porta cap a l'est, vers l'actual comarca de l'Urgell. Amb el mateix esperit que va guiar el treball dut a terme a la Noguera, la tasca desenvolupada resultà sensiblement més reeixida, car la conservació i la disponibilitat de les fonts és magnífica, sobretot si la comparem amb el panorama pràcticament desert que acabem de deixar enrere. No obstant això i malgrat l'aparença favorable que presenta l'estat de les fonts d'aquest territori, no ens podem deixar endur per l'optimisme. Altre cop s'ha observat que les dades disponibles es concentren a Tàrraga, certament la ciutat més dinàmica i important de la zona i escenari principal de pràcticament tots els fenòmens i esdeveniments que detallarem a les pàgines successives sense obviar, evidentment, les escasses excepcions que s'han localitzat.

La major densitat de dades rellevants que s'han obtingut a partir de la revisió d'una quantitat notable de fonts —majoritàriament premsa escrita, però en aquest cas també s'hi inclouen alguns documents d'arxiu— ens ha permès ordenar i presentar els resultats de la recerca mitjançant una estructura que segueix les línies definides a l'apartat anterior, però que permet una major complexitat i detall. D'aquesta manera, en primera instància es presentaran les escoles i acadèmies on s'impartien

ensenyaments artístics, pràcticament totes localitzades a Tàrrega. Dins d'aquest conjunt, es donarà un protagonisme especial a l'escola d'arts i oficis establerta a la capital de l'Urgell, un exemple de centre on s'impartia formació en matèria artística amb un plantejament pràcticament únic en el conjunt de la província, fruit d'una aposta gairebé personal que acabà engrescant i implicant un bon gruix de la societat targarina.

Un cop traçat el retrat del panorama educatiu es passarà al següent sistema, el que conformen les possibles agrupacions d'artistes i institucions de caràcter cultural que floriren a Tàrrega al tombant del segle xx. Per una banda, es repassarà cadascuna d'aquestes entitats de foment i protecció de l'activitat artística i es resseguiran les activitats d'aquesta mena —essencialment exposicions— que es promogueren o se celebraren als seus estatges socials. Per l'altra, es localitzaran altres espais expositius no vinculats directament a una entitat concreta i es repassaran les mostres que hi tenen lloc, per tal d'obtenir un retrat tan complet com sigui possible de l'activitat expositiva a l'Urgell, especialment a Tàrrega, i oferir-ne una interpretació en clau sistèmica. Finalment, s'observarà el ressò i l'encaix de tots aquests esdeveniments dins la història de la vida artística i cultural en aquest territori, observant possibles polèmiques, lectures crítiques o reflexions de tota mena que puguin haver-se servit de la premsa local com a caixa de ressonància.

Aquesta primera aproximació al que presentarem tot seguit ja ens permet observar que la tònica general que impregnarà els següents apartats estarà marcada per un dinamisme que es trobava molt a faltar quan es tractava l'entorn de la Noguera. En aquesta ocasió, l'elevada concentració d'inquietuds i activitats de caràcter artístic a la zona de l'Urgell, principalment a Tàrrega, resulta fins i tot sorprenent, i és un reflex tant del compromís característic dels ciutadans vers el seu entorn immediat com d'uns processos d'autonomització del camp artístic que en el cas de l'Urgell ja es trobaven aparentment molt més avançats. La major densitat d'informació disponible els permetrà observar el context on es desenvoluparen aquestes iniciatives, a quines raons obeïen i, sobretot, quins foren els seus efectes més immediats des d'una òptica sistèmica.

## **Espais de formació i educació artística**

De bell antuvi, la Tàrrega del primer terç del segle xx ens resultava especialment atractiva perquè, pel que fa al conjunt d'estructures educatives en matèria artística, aquesta ciutat era la seu d'una escola d'arts i oficis, un cas pràcticament únic al marc geogràfic que ens ocupa. Per aquesta única raó, Tàrrega ja mereixia una posició destacada al mapa provincial del tombant del segle xx, i aprofundir en el coneixement disponible sobre l'escola d'arts i oficis era una tasca que calia abordar. Ara bé, no ens podem permetre obviar altres realitats que s'esdevenen en aquesta ciutat, llur transcendència supera els límits municipals, fruit del dinamisme

característic d'aquesta localitat i a la vegada part d'un sistema que es retroalimenta, tot col·laborant a establir les bases de la Tàrrega actual, la segona ciutat de la província, amb una autoestima de tal magnitud que avui dia li permet acarar-se amb Lleida sense timidesa.

Centrant-nos en l'àmbit de l'educació, no es pot passar per l'alt el treball que Joan Novell Balagueró publicà a la revista *Urtx*, estructurat en quatre articles monotemàtics que, un cop units, aconsegueixen dibuixar un panorama força acurat de l'estat de l'ensenyament a la ciutat de Tàrrega entre els anys 1875 i 1939.<sup>329</sup> Novell no es concentra només en presentar l'oferta educativa local a nivell formal, sinó que evidentment la situa en el context de les successives polítiques educatives i a les darreres seccions de cada article dedica un espai per parlar d'altres iniciatives d'ensenyament a la localitat, com foren les escoles de tall i confecció i, molt especialment, l'escola d'arts i oficis, la qual lògicament ha ocupat una part important de les nostres hores de recerca.

Per bé que el de Novell és el més remarcable, no és l'únic antecedent pel que fa a la recerca sobre l'educació a Tàrrega al tombant del segle xx. No es poden deixar de banda treballs sobre alguns centres educatius de la ciutat, com la monografia en ocasió del centenari de la fundació de l'Escola Pia,<sup>330</sup> o bé les seccions dedicades a l'estat de l'activitat educativa targarina al llarg de l'aproximació a la història dels consistoris de Tàrrega que Jaume Espinagosa i Josep M. Planes signaren l'any 1988.<sup>331</sup> Ara bé, no forma part dels nostres propòsits aprofundir en el coneixement disponible sobre l'educació formal a Tàrrega, però el panorama que presenten les fonts que acabem de citar convida a l'optimisme: es té constància d'un teixit —en l'àmbit de l'educació formal— força dens, per bé que la seva existència no va necessàriament acompanyada d'una escolarització satisfactòria de la població infantil.

Són conegudes les crisis de l'activitat escolar targarina, sobretot en relació als centres públics. La més destacable tingué lloc a principis del segle xx,<sup>332</sup> quan les escoles públiques vivien una situació propera a l'abandó que proporcionà encara més ressò al funcionament exitós —tant a nivell d'assistència com de qualitat formativa— de les escoles privades i de les fundades per comunitats religioses, les quals arribaren a aplegar el 80% de la població escolar local dins les seves aules.

---

329 Joan Novell Balagueró, "L'ensenyament a Tàrrega (1875-1900)", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 1 (1989), p. 111-125; Joan Novell Balagueró, "L'ensenyament a Tàrrega (1900-1915)", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 2 (1990), p. 173-201; Joan Novell Balagueró, "L'ensenyament a Tàrrega (1915-1930)", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 4 (1992), p. 167-192 i Joan Novell Balagueró, "L'ensenyament a Tàrrega (1930-1939)", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 13 (2000), p. 261-290.

330 —, *Cent anys d'Escola Pia a Tàrrega: 1884-1984* (Tàrrega: s.n., 1986)

331 Jaume Espinagosa Marsà i Josep M. Planes (1988), especialment p. 121-128 i 182-192.

332 Joan Novell Balagueró, 1990, p. 173-201, especialment p. 177-179.

Aquesta diferència tornà a prendre una magnitud important en temps republicans, quan les escoles públiques tornaven a mostrar clars signes de desatenció i l'ajuntament de Tàrraga prengué la determinació de resoldre aquesta problemàtica ja endèmica amb la construcció d'unes noves escoles,<sup>333</sup> decisió que visqué estretament relacionada amb un equipament educatiu de gran importància en la nostra recerca i que tractarem en detall més endavant: l'escola d'arts i oficis.

En termes generals, l'educació impartida a les escoles targarines del tombant del segle xx no presenta característiques que la diferenciïn de la resta de centres d'ensenyament primari de la província. Així doncs, en el cas de voler rebre formació sobre disciplines artístiques, calia adreçar-se als tallers d'artistes locals o recórrer a acadèmies nascudes de la iniciativa privada. Tanmateix, cal remarcar un cas qualificable d'excepcional, per bé que lleugerament tardà pel que fa al període que ens ocupa.

Ens referim al Modern Liceu. Fundat l'any 1927 de la mà de Miquel Puig i Bonet al primer pis del número 30 del carrer d'Agoders de Tàrraga, nasqué amb la voluntat d'insuflar nous aires al panorama educatiu de la capital de l'Urgell.<sup>334</sup> Entre les novetats que presentava el centre, ens resulta especialment interessant la incorporació de classes específiques de dibuix i pintura que, des de la fundació del centre i pràcticament fins la seva mort, anaren a càrrec de Josep Güell (fig. 12). D'acord amb l'activisme local que caracteritzà al Mestre Güell i amb el que es desprèn d'un article sobre el Modern Liceu publicat a *Crònica Targarina*, ell era un dels artistes locals que obrien el seu taller a aprenents, però no sembla que Güell abandonés l'activitat docent a casa seva pel treball al Modern Liceu, sinó que probablement havia aturat la primera abans d'entrar com a mestre al carrer d'Agoders: "[...] qui aquestes ratlles escriu, recordant amb plaer els dies de la seva adolescència en que acudir a càrrec de Güell a aprendre de dibuix, troba que ha estat un encert del Col·legi Modern Liceu el de convidar el nostre artista exercir novament el professorat de dibuix."<sup>335</sup>

Desconeixem el funcionament i el contingut de les lliçons de Josep Güell tant fora com dins del Modern Liceu, on probablement impartí docència entre principis de 1927 i el darrer trimestre de 1930, quan traspassà. Ara bé, la tasca docent en dibuix i pintura del Modern Liceu no s'aturà amb la mort del Mestre Güell, car es conserva publicitat del centre posterior a la seva desaparició on encara es fa menció a les classes de dibuix i pintura i, a més, ja es té constància de qui ocupà el seu càrrec

---

333 Jaume Espinagosa Marsà i Josep M. Planes (1988), p. 182-192.

334 El centre funcionà de manera autònoma fins l'any 1933, quan fou adquirit per les Escoles Pies i integrat al seu organigrama per poder impartir el batxillerat a partir del curs 1933-34. Vegeu Joan Novell Balagueró, 2000, p. 261-290, esp. p. 266.

335 R., "D'ensenyança. La tasca del Modern Liceu", *Crònica Targarina*, 318 (1 octubre 1927), p. 17





12. Josep Güell i  
Guillaumet | © Unknown,  
MCUT



13. Claudi Gómez Grau, Magí Serés i  
Josep Batlle Campderrós a a l'exposició  
que protagonitzaren tots tres a la seu  
d'Acció Catalana Republicana de Tàrraga el  
setembre de 1932. | © Unknown, MCUT

l'any 1931: Magí Serés (fig. 13).<sup>336</sup> Malauradament, tampoc podem proporcionar més dades sobre la metodologia o altres detalls respecte al desenvolupament de les seves classes, però tenint en compte que Serés rebé les seves primeres lliçons de dibuix i pintura de la mà del mateix Mestre Güell, no resulta gaire desencaminat pensar que ambdós mestrages van estar units per una certa continuïtat. En tot cas, es poden deduir algunes característiques de la manera d'entendre la docència artística per part de Serés a partir de tres activitats celebrades a cavall de 1931 i 1932, promogudes pel mateix pintor per tal de fer visible el treball dels alumnes del Modern Liceu a les seves classes. Ens referim a les tres exposicions que tingueren lloc durant el mateix 1931, les quals considerem oportú de mencionar en aquesta secció i no en l'apartat específic que repassa tota l'activitat expositiva en aquesta zona entre 1875 i 1936 en tant que activitat estretament lligada a la tasca docent de Serés i mostra del resultat del treball realitzat pels seus alumnes. Com es podrà observar, sembla que com a mínim la tasca docent de Serés seguia dos camins clars: el de proporcionar un bon aprenentatge de les tècniques del dibuix i la pintura, però també el d'introduir l'alumnat en el treball de les arts aplicades. Aquest gest es podria entendre com una aposta de l'artista per aportar un contingut de caràcter més tangible a les seves classes i facilitar un millor encaix entre l'ensenyament formal

<sup>336</sup> Vegeu *Acció Comarcal* 42 (1 octubre 1932), p. 6. La figura i obra de Magí Serés encara requereix d'un estudi en profunditat. Una aproximació a la seva biografia es publicà a Urtx l'any 1996, però precisament aquesta etapa de la seva vida és passada per alt. Vegeu Jaume Espinagosa Marsà i Gener Gonzalvo Bou, 1996, p. 263-274.

d'una matèria relativament nova en el panorama escolar targarí i les necessitats formatives de l'època.

Així doncs, l'abril de 1931, la merceria Cal Tonet Gomà, primer ubicada a la plaça Major per després traslladar-se al número 19 del carrer del Carme de Tàrraga, va acollir la primera de les mostres, “una interessant exposició dels primers treballs de pintura aplicada a labors, executats pels alumnes del Col·legi «Modern Liceu», baix la direcció del professor en Magí Serés.”<sup>337</sup> La mostra s'inaugurà el 5 d'abril i es desconeix la seva durada, de la mateixa manera que no s'han localitzat ressenyes sobre l'esdeveniment a la premsa que hem revisat. De totes maneres, no es pot menystenir la vàlua d'aquest esdeveniment ja que per bé que a Tàrraga s'observa una activitat expositiva destacada en aquest període, aquesta evidència concreta permet que el públic constati el valor de l'ensenyament artístic en el marc de l'educació formal.

Pel que fa a la segona mostra, aquesta tingué lloc relativament poc temps després de la celebració de l'exposició que acabem de ressenyar. En aquest cas es tractà d'una exposició exclusivament de treballs de pintura que s'inaugurà a una sala del Modern Liceu el dia de Nadal de 1931.<sup>338</sup> Altre cop es desconeix la durada de la mostra, però torna a ser una oportunitat per sotmetre a l'opinió pública la tasca de Serés com a docent i el treball dels alumnes del Modern Liceu que assistien a les seves classes.

Aquest any a més del pessebre i en una sala apart el mateix col·legi ens ha presentat una exposició de dibuixos i pintures que han fet els alumnes d'aquella casa.

En ella s'hi nota el bon desig del seu professor en volguer donar impuls a les belles aplicacions tant en dibuix industrial com artístic; així com també en la seva adaptació a les labors femenines de les quals n'hem pogut admirar una bella col·lecció digna de tot elogi.

Felicitem al Modern Liceu i als seus professors per les mostres de cultura artística que ens han fet ofrena.<sup>339</sup>

Paral·lelament a aquesta, en un altre indret del mateix centre educatiu s'exposaren treballs d'arts del moble realitzats també per alumnes de Serés, mostra que de ben segur s'inaugurà també el dia de Nadal de 1931 i que es clausurà el mateix dia que la de pintura, per bé que les fonts disponibles no ens permetin corroborar-ho. De totes maneres, sembla que l'acte causà bona impressió als representants de la incipient crítica que es comença a deixar veure a la premsa del moment.

Un altre dels caires artístics que l'amic Serés ens ha ofert admirar com una nova modalitat en les arts decoratives ha estat l'exposició

337 —, “Interessant exposició”, *Crònica Targarina*, 501 (4 abril 1931), p. [27]

338 —, “Notes vàries”, *Crònica Targarina*, 539 (24 desembre 1931), p. [13]

339 B., “Les Arts”, *Crònica Targarina*, 540 (2 gener 1932), p. [10-11]



14. P. Carles Perelló | © Unknown, MCUT

que en el mateix Modern Liceu, d'una esplèndida col·lecció de mobles infantils construïts sota la seva direcció i decorats de manera exquisida, que són l'admiració de petits i grans i que no dubtem tindran una felicitació entre la gent de bon gust ja que el que hem vist no és altra cosa que una petita mostra de les possibilitats que ofereix aquesta nova modalitat en l'art del moble, actualment de gran moda als principals centres de la modernitat.<sup>340</sup>

El cas del Modern Liceu es pot qualificar d' excepcional però comprensible donada l'època en què s'esdevé i més si es té en compte l'especificitat del centre i la seva voluntat de diferenciar-se de la resta d'escoles targarines mitjançant la introducció de disciplines i mètodes educatius novedosos. Per tant, abans de la dècada dels anys 30, aquell que volia aprendre alguna tècnica artística havia d'acollir-se, com ja hem indicat, sota el mestratge d'artistes locals disposats a compartir i transmetre les seves habilitats, ja fos mitjançant lliçons relativament espontànies o bé en el marc d'una acadèmia privada.

La revisió de la premsa conservada ens ha permès localitzar tres d'aquests centres, però si ressenyem la línia temporal que emmarca aquest treball, al tombant del segle xx s'observa que els primers casos d'ensenyament de matèria artística a l'àrea de Tàrrrega foren un exemple d'activitat marcadament espontània. Aquesta anà a càrrec d'una figura molt destacada en el panorama educatiu i quotidià targarí, la del Pare Carles Perelló (fig. 14), religiós local que impartí docència a l'Escola Pia de la capital de l'Urgell i que destacà molt especialment pel seu compromís amb

---

340 B., 2 gener 1932, p. [10-11]

la ciutat i amb el col·lectiu infantil, a qui dedicava la major part dels seus esforços. A més, Perelló també dedicà temps a la pintura, tot amaranant-se de l'estètica de l'escola d'Olot i duent-la a la pràctica especialment amb la pintura de paisatges del voltant de Tàrraga, sovint executada amb força habilitat i a l'aire lliure. Precisament fou Carles Perelló qui introduí dos dels artistes locals més reeixits —Magí Serés i Francesc Marsà— al món de la pintura, per bé que de manera informal, mitjançant l'aprenentatge in situ durant les sortides a pintar al plein air, on tant artistes posteriorment consagrats com individus interessats en la pintura a nivell recreatiu compartien l'experiència: “les primeres lliçons les vaig rebre del malaguanyat P. Carles Perelló; ell fou qui va encoratjar-me a seguir la pintura. Encara recordo quan amb ell, en Serés i en Martí [Florensa], sortíem a pintar per les afores de Tàrraga.”<sup>341</sup>

Perelló és el màxim representant d'aquesta metodologia pictòrica a la zona de l'Urgell en aquesta època, la qual tingué certa fortuna gràcies al seu caràcter essencialment informal. Ara bé, tampoc es pot obviar la tasca duta a terme pel Mestre Güell, qui va oferir classes de dibuix i pintura al seu domicili durant un període que es podria situar a principis del segle xx, el qual va estar separat de la seva fase com a docent al Modern Liceu per una etapa d'inactivitat en aquesta faceta.

Tanmateix, la demanda d'una formació més consistent en aquest aspecte trobà resposta en les diverses acadèmies privades que s'han identificat a Tàrraga. La primera de la qual es té constància ens porta fins a les darreries del segle xix i, pel que es desprèn de l'anunci publicat a la premsa local, es tracta més aviat d'una escola nocturna especialitzada en l'ensenyament del dibuix, possiblement amb caràcter tècnic o industrial, i també de la geometria descriptiva. Se'n coneixen pocs detalls més enllà que es trobava al primer pis del número 1 del carrer de la Font, i que l'horari era de 20 a 21:30h per a homes; mentre que per a senyoretes [sic] s'oferien classes a altres hores del dia.<sup>342</sup>

No es té constància de l'existència de cap altre centre d'iniciativa privada que oferís lliçons de matèria artística en aquesta zona fins al voltant de la dècada dels anys 20, quan s'esdevingué una coincidència afortunada, que pot indicar l'existència d'una demanda suficientment abundant per permetre la coexistència de —com a mínim— dues escoles privades d'art. L'escassetat de fonts al respecte no ens permet aprofundir en la metodologia o els continguts que s'impartien a cadascuna, i considerar la possibilitat que es podria tractar de dos visions oposades d'entendre la didàctica artística és, donades les dades disponibles, excessiu.

---

341 Antoni Morguí, “Una conversa amb En Francesc Marsà”, *Crònica Targarina*, 622 (29 juliol 1933), p. [2-4]

342 Vegeu l'anunci publicat a *El Àguila Tarregense* 15 (1898), p. [3]. Tenim la certesa que es tracta d'un espai habilitat a casa seva en tant que durant els preparatius per l'homenatge al P. Carles Perelló s'anuncia que “els admiradors i ex-alumnes del popular Escolapi, passin pel domicili d'En Magí Serés, Urgell 24”. Vegeu —, “Per la Festa Major”, *Crònica Targarina*, 85 (21 abril 1923), p. [8].

Seguint l'ordre cronològic, s'ha constatat que el 15 d'octubre de 1923, Magí Serés va obrir una escola de dibuix i pintura a casa seva, situada al número 24 del carrer Urgell de Tàrraga.<sup>343</sup> En aquest indret, l'artista targarí ofería ensenyament de pintura de tapissos, pintura a l'oli i aiguada, a més de dibuix aplicat a les belles arts i oficis, proporcionant també nocions de perspectiva i dibuix tècnic. Si tenim en consideració que inicialment Serés fou deixeble de Carles Perelló —especialment conegut per la seva predilecció pel pleinairisme— i del mestre Güell, i que posteriorment amplià la seva formació a Barcelona de la mà de Salvador Alarma a la Llotja i també a l'acadèmia Baixas —llurs sortides a la muntanya per pintar foren qualificades de *rurals* pel mateix Eugeni d'Ors—,<sup>344</sup> és comprensible creure que la metodologia instaurada a l'acadèmia Serés fos hereva absoluta d'un pensament estètic que ja havia superat l'academisme més recalcitrant a favor del pleinairisme i del treball del natural. Malauradament, la poca disponibilitat de fonts relatives a Serés no ens permet confirmar aquest extrem, com tampoc ens permet valorar amb seguretat la rebuda que tingué la seva escola, tot i que el fet que l'artista emigrés a París mesos després de l'arrencada d'aquest projecte convida a pensar que l'èxit fou escàs. De totes maneres, a partir de la dècada dels anys 30, l'activitat de Serés passà a desenvolupar-se principalment a Ponent, especialment a Tàrraga, i cal no oblidar que d'ençà de la mort del Mestre Güell, l'artista va prendre les regnes de les classes de dibuix i pintura que el seu mestre havia impartit al Modern Liceu. A diferència del seu predecessor, és altament possible que el pintor targarí simultanegés la seva activitat docent al Modern Liceu i a un eventual espai habilitat al seu taller per instruir alumnes i aprenents.

Just l'any següent —1924— es té constància de la segona i última acadèmia privada en funcionament a Tàrraga al llarg del període 1875-1936. Es tracta de l'acadèmia de Ramon Perelló, també dedicada a l'ensenyament de dibuix i pintura. No es disposa de cap dada sobre la figura de qui regentava aquesta escola, com tampoc del centre en si, del que tan sols podem aportar que aquell mateix 1924, ofería classes de 7 a 9 del vespre<sup>345</sup> i que es trobava ubicat al segon pis del número 32 del carrer de Sant Pelegrí. Partint de la premissa que l'acadèmia i el domicili del pintor que exercia la tasca docent normalment es trobaven a la mateixa finca, és molt possible que deu anys més tard tot el conjunt es traslladés al número 33 del carrer del Governador Padules, a l'edifici que en aquell moment articulava la cantonada amb el carrer de Pi i Margall.<sup>346</sup> Per bé que tan sols estem en condicions d'ubicar aquestes escoles particulars sobre el mapa targarí i d'identificar qui les encapçalava, la situació que

343 —, “Una escola de dibuix i pintura”, *Crònica Targarina*, 109 (6 octubre 1923), p. 10. Vegeu també els anuncis publicats als números 111 i 112.

344 L'acadèmia Baixas és un dels temes de la història de l'art català que encara resten mancats d'una investigació profunda. A Francesc Fontbona, *La Crisi del modernisme artístic* (Barcelona: Curial, 1975), p. 51, és on trobem l'única menció sobre aquesta acadèmia, on se subratlla la seva aposta pel treball a partir del contacte directe amb el natural.

345 Vegeu publicitat a *Crònica Targarina* 171 (13 desembre 1924), p. 11, per exemple.

346 Vegeu l'anunci publicat a *Acció Comarcal* 131 (16 juny 1934), p. [14].

presenta la realitat d'estructures formatives en matèria artística a mitjan de la dècada dels anys 20 denota la presència d'una oferta gens menyspreable, la qual ben segur vivia estretament lligada a l'existència d'una demanda que concordava amb el caire de creixement cultural marcadament noucentista i burgès que experimentà Tàrraga sobretot a partir de l'època de la Mancomunitat de Catalunya. Aquest substrat particularment ric és una de les realitats que cal tenir en compte per abordar el tema que tractarem a continuació, encara en el marc de les estructures de formació artística: l'escola d'arts i oficis de Tàrraga, un dels fragments d'aquesta tesi que ens han resultat més saborosos, i que ens han reportat grans moments d'alegria investigadora. Tants, que mereix el seu propi apartat.

## L'escola d'arts i oficis de Tàrraga

L'escola d'arts i oficis de Tàrraga és una de les infraestructures escolars més destacades d'aquest període a la província de Lleida. Malgrat la seva importància, mai ha estat tractada en profunditat, per bé que ha estat tinguda en compte en nombrosos treballs sobre la història de la capital de l'Urgell, entre els quals destaquen la ja mencionada monografia de Jaume Espinagosa sobre la història de la ciutat des del repàs dels seus consistoris,<sup>347</sup> que repassa el procés de fundació de l'escola a través de les actes de l'ajuntament targari. En aquest cas, el naixement de l'escola s'encaixa en el conjunt d'actuacions municipals en matèria educativa de l'època, i es dona relleu tant a les polèmiques que es generaren com també a la tasca duta a terme per Àngel Oliveras Guart com a cap visible d'aquest projecte. Joan Novell tampoc passa per alt la fundació d'aquesta escola al darrer article de la sèrie publicada a *Urtx*, per bé que resumeix ràpidament la gestació de la seva posada en marxa i en repassa la història tot posant l'accent en les dificultats econòmiques viscudes fins l'esclat de la Guerra Civil.

La nostra vehemència sobre la importància de l'escola no és gratuïta, sinó que es basa en el fet que es tracta explícitament d'una escola d'arts i oficis, una tipologia rara pel context en que ens emmarquem i pràcticament única a les terres de Lleida al tombant del segle xx. Per bé que no les uneix cap mena de relació causal, no ens podem estar d'aprofitar l'avinentsesa i presentar, abans de tractar en profunditat aquest equipament, un altre cas que es pot qualificar de pioner en aquestes terres i que ens trasllada fins al darrer quart del segle xviii. Malgrat traspasar els límits del període cronològic que ens interessa, la seva introducció en els continguts d'aquesta tesi reporta més beneficis al conjunt que la seva omissió, car només així s'avança vers un panorama més complet de les infraestructures d'educació en matèria artística a l'actual comarca de l'Urgell.

---

347 Jaume Espinagosa Marsà i Josep M. Planes (1988), p. 187-192

## UN PRECEDENT SETCENTISTA: L'ESCOLA GRATUÏTA DE DIBUIX DE LA SOCIETAT ECONÒMICA D'AMICS DEL PAÍS DE TÀRREGA

Gràcies a la documentació conservada a l'arxiu comarcal de l'Urgell tenim coneixença de l'existència de la Societat Econòmica d'Amics del País de Tàrrega, fundada a les darreries de 1776 i en plena activitat ja a l'any següent. Ernest Lluch va investigar sobre aquesta societat quan va realitzar la seva tesi doctoral,<sup>348</sup> per bé que la seva aproximació es va quedar constrenyida a aspectes relacionats amb el pensament econòmic, posant un èmfasi especial tant a la realitat social que propicia l'aparició de la societat com en els projectes que s'albiraven com a detonants del desenvolupament econòmic a l'àrea de l'Urgell. Entre aquests destaca molt especialment la construcció d'un canal per convertir l'agricultura de la zona al regadiu —el projecte més important de l'entitat, que mai arribà a executar-se— i la promoció de la indústria local sense oblidar la millora de les xarxes i infraestructures de transport. Aquesta societat es va estructurar en diverses comissions, entre les quals la de Industria Popular en las Artes ens podria resultar especialment atractiva per les connotacions a nivell de funcions i tasques que se li atribueixen, però la principal competència d'aquesta comissió consistí en afavorir l'establiment dels millors artistes i artesans a Tàrrega, a més de vetllar per la pau gremial i per l'estímul del treball i el foment de la indústria amb premis i mencions de tota mena.<sup>349</sup> La comissió que realment realitzà una tasca molt interessant per a la nostra recerca fou la de Rectificación de escuelas y educación de niños y niñas, la qual en relativament poc temps va examinar l'estat del panorama escolar targarí i va efectuar les gestions necessàries per establir una escola on s'impartien arts i oficis industrials,<sup>350</sup> car “correspondera a la mesma influir y premeditar los medios con que se establezcan algunas escuelas patrióticas para hilar al torno, hazer encages y costura que se cree de suma importancia.”<sup>351</sup> És un antecedent —indirecte, cal remarcar-ho— de l'escola d'arts i oficis que es fundà a Tàrrega l'any 1933.

Ernest Lluch deixa la informació de l'escola de la Societat Econòmica d'Amics del País en aquest punt i analitza el treball que desenvolupà aquest col·lectiu en matèria econòmica, no sense apuntar que el conjunt d'actuacions de la Societat “no puede ser del todo favorable [...] las tareas societarias en el campo académico fueron prácticamente nulas. Juzgando a la sociedad por sus actividades concretas [...] en general, estuvieron desligadas de sus posibilidades reales para incidir en los

348 Ernest Lluch Martín, *El pensamiento económico en Cataluña entre el Renacimiento económico y la revolución industrial: la irrupción de la escuela clásica y la respuesta proteccionista* (tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1970), p. 163-173

349 Diseño de las comisiones permanentes en que se deben destinar y aplicar los Señores Socios de la R. Sociedad economica de Amigos de el País de la Villa de Tarrega [1777] (ACUR, Documentació Societat Econòmica d'Amics del País, caixa 3, lligall 20)

350 Lluch Martín, 1970, p. 167

351 Diseño de las comisiones permanentes en que se deben destinar y aplicar los Señores Socios de la R. Sociedad economica de Amigos de el País de la Villa de Tarrega [1777] (ACUR, Documentació Societat Econòmica d'Amics del País, caixa 3, lligall 20)

problemas de la comarca que podía resolver, lo que la coloca en un plano cercano al arbitrio.”<sup>352</sup> La lectura de Lluch, que al seu torn es recolza en les reflexions que al seu moment féu Jaume Pasqual —soci de l'entitat i canonge de Santa Maria de Bellpuig de Les Avellanes— ens revela una institució que es podria descriure com un gegant amb peus de fang, que aviat entra en decadència davant la manca de recursos personals i econòmics, difícilment superable ja de partida: “creemos que [Pasqual] va más lejos y que en realidad está proponiendo un cambio radical: la sustitución de la Sociedad Económica por una Junta de Comercio al estilo de la de Barcelona.”<sup>353</sup>

El testimoni de Lluch l'agafaren Alberto Velasco i Joan Yeguas l'any 2012, quan publicaren un estudi sobre l'escola de dibuix de la Societat Econòmica d'Amics del País de Tàrrrega a la revista *Urtx*.<sup>354</sup> Servint-se de la documentació conservada a l'arxiu comarcal de l'Urgell, l'article presenta la societat econòmica d'amics del país en el marc del pensament il·lustrat de l'època i se centra en perfilar el funcionament de l'escola de dibuix, un dels seus projectes més reeixits, i en el rol desenvolupat a favor de l'escola per algunes de les figures més destacades de la Societat Econòmica, com Marià Lloses —director de la societat— o el ja mencionat Jaume Pasqual. Un dels aspectes més interessants d'aquest article és la constatació d'una certa connexió entre l'escola targarina i l'escola de dibuix de la Junta de Comerç de Barcelona, l'escola de la Llotja, evidenciada per les fonts conservades. Aquestes, per bé que relativament escasses (conservades en 5 caixes), no s'extingeixen en el treball de Velasco i Yeguas, i ens permeten realitzar una aproximació complementària tant sobre les particularitats del plantejament de la societat econòmica targarina en general com sobre les vicissituds de l'escola de dibuix en particular, una iniciativa de desenvolupament local inèdita en terres lleidatanes fins aquell moment.

Els estatuts de la societat es feren efectius el 26 d'octubre de 1777.<sup>355</sup> Destaca especialment l'article 14, que posa de manifest un dels principals objectius de la Societat tot demanant la complicitat de la corporació municipal: “No es de esperar que el Magnífico Ayuntamiento se desentienda á las insinuaciones de una Junta que se emplea en promover los mayores adelantamientos de este comun, quando consiste en esto el fomento de unas tareas tan honrosas, por lo que deverà hacer se ponga en execucion lo que se les propone util, ó replicar por el mesmo medio à la Sociedad con los obstaculos que le parezca.”<sup>356</sup> Aquest treball de caràcter consultiu i de marcada voluntat de dinamització de la vida i l'economia local era encapçalat pels socis de l'entitat, determinats per la documentació fundacional en un número

---

352 Lluch Martín, 1970, p. 171-172

353 Lluch Martín, 1970, p. 173

354 Alberto Velasco González i Joan Yeguas Gassó, 2012, p. 167-179

355 Estatutos de la Sociedad economica de Amigos del País de la Villa de Tarrega en el Principado de Cataluña (ACUR, Ibídem, caixa 2, lligall 12).

356 ACUR, Ibídem, caixa 2, lligall 12



al voltant de la setantena.<sup>357</sup> Inicialment no es contemplava la possibilitat d'obrir l'entitat a més membres, fet que més o menys es corrobora als recomptes de socis que es conserven: 72 l'any 1786, 71 el 1787, 75 el 1788, 71 el 1789 i 71 el 1790,<sup>358</sup> per bé que l'any 1778 aquesta xifra es va desviar substancialment fins arribar a 101 o 103 socis segons les fonts.<sup>359</sup> Tot i no disposar de més recomptes de socis, cal mencionar que la voluntat que la Societat fos una entitat tancada ja desvetllà els primers recels en el moment de l'aprovació dels estatuts, i de bon principi es féu una moció respecte la limitació quantitativa de socis:

Creiose por entonces precisa aquella determinacion, pero asi por la insinuante desaprobacion con que la superioridad à modificado aquel estatuto, como por satisfacer los deseos de los que manifiestan querer ser utiles al Pais con sus tareas, previniendo ya en sus reflexiones la suma utilidad de semejantes patriotas [...], dejar desde luego avierto e indeterminado el numero de los socios, deviendo presentarse a el Sr. Director para ser admitidos los que quieran lograr el honroso titulo de Amigos del País.<sup>360</sup>

El principal perill que podia entranyar una limitació del número de socis comportava que les arques de la Societat aviat es trobessin en dificultats, ja que els seus fons principalment es nodrien de les aportacions dels socis. En el pla econòmic, es revela que els inicis de la Societat no foren planers: "Como la Sociedad no puede contar al presente sobre otros Fondos que la contribucion de los socios [...] solo destina por ahora para distribuir en Premios cinquenta libras, moneda Barcelonesa [...]"<sup>361</sup> però de bell antuvi, entre les actuacions més destacades ja es trobava la creació d'escoles, tant de primeres lletres com de formació en arts industrials,<sup>362</sup> amb la mirada posada en formar a una generació local capaç de participar en tant

---

357 Com era habitual en aquesta mena d'entitats, es contemplaven diverses tipologies de socis: "La Sociedad [...] se deberá componer [...] de diez y ocho individuos numerarios, de otros tantos corresponsales y de treinta y quatro honorarios, los primeros deberan ser hijos de la Villa, o domiciliados en ella, los segundos oriundos de este Pueblo, ó de los de su vequeria, y los terzeros con las mismas circunstancias ó que tengan alguna relacion interesante en este termino, concurriendo cada uno las precisas cualidades que les haga acrehedores à este honor [...]" (ACUR, *Ibidem*, caixa 2, lligall 12).

358 Vegeu els diversos resums de les actes Conservats a l'ACUR, *Ibidem*, caixa 1, lligall 1.

359 Compareu la Noticia de los socios que actualmente componen la Real Sociedad economica de Amigos de el Pais de la villa de Tarrega (ACUR, *Ibidem*, caixa 3, lligall 20) i el document amb el mateix títol conservat a *ibidem*, caixa 4, lligall 22.

360 Aparato à la Industria Popular de el Urgel. Real Cedula de S.M. y Sres. del Supremo Consejo, por la qual se aprueban los Estatutos de la Sociedad economica de Amigos del Pais de la Villa de Tarrega, en el Principado de Cataluña, con el fin de adelantar la Agricultura, Artes é Industria [1777] (ACUR, *Ibidem*, caixa 3, lligall 20)

361 *Ibidem*.

362 Al resum de tasques dutes a terme durant el curs 1777-1778 es consigna que el 30 de novembre es van fer els primers contactes amb el reverend pare comanador del convent de nostra senyora de la Mercè sobre la possibilitat d'instal·lar-hi una escola de primeres lletres i gramàtica. Vegeu ACUR, *Ibidem*, caixa 1, lligall 1.

que mà d'obra en el projecte de desenvolupament econòmic i fabril que la societat pretenia desplaçar a la zona de l'Urgell.<sup>363</sup>

Amb la seu probablement ubicada al carrer d'Agoders,<sup>364</sup> la Societat no va trigar a posar en marxa algunes de les seves iniciatives més valuoses, les escoles patriòtiques de dibuix per a nens i de diverses disciplines de costura per a nenes. Per bé que ha arribat fins als nostres dies un major gruix de documentació sobre l'escola de nenes, ens centrarem en presentar i analitzar l'escola de dibuix.

A diferència de l'escola patriòtica de nenes, on es pagava segons la disciplina que s'aprenia,<sup>365</sup> l'escola de dibuix sí que era gratuïta,<sup>366</sup> i es té constància de la seva activitat ja al novembre de 1777, a les estances de l'ajuntament de Tàrrega: "La Esquela de Dibujo estara avierta en el Salon de las Casas del Ayuntamiento desde el día 15 de el presente mes de Noviembre, bajo la direccion del Sr. Socio Joseph Fontanet [...] la concurrencia deve ser desde las seis hasta las siete y media de la noche, en todos los días de trabajo [...]".<sup>367</sup> Les sales de l'ajuntament foren una ubicació provisional, ja que poc menys d'un any després s'observa que l'escola s'ha traslladat a un indret indeterminat però situat al peu del camí ral que creuava la localitat: "con estudiado proposito se colocò esta escuela en los salones bajos de uno de los pavellones, para que la carretera real de Madrid á Barcelona, que pasa por delante, y su publicidad proporcionase mas promptamente su propagacion por todos los pueblos [...]".<sup>368</sup> Donar-se a conèixer a les localitats veïnes era una de

363 A més, cal mencionar la vessant de protecció social que també es trobava rere aquesta iniciativa, la qual considerava prioritària la incursió dels col·lectius més desfavorits: "se acordó que los Protectores de la Fábrica de vetas, cintas [...] de proporcionar seis muchachas lo más pobres para trebaxar en los seis telares que se havian colocado en uno de los pavellones de esta villa". Vegeu ACUR, *Ibidem*, caixa 1, lligall 1.

364 Acta de la Societat Econòmica d'Amics del País de Tàrrega, 1 d'agost de 1778 (ACUR, *Ibidem*, caixa 1, lligall 3)

365 "Se acordó que las concurrentes á la Escuela de Costura pagasen por mesada las de Bordar tres reales, las de Puntas y costura dos reales, y las de medias y redencillas un real y medio." (ACUR, *Ibidem*, caixa 1, lligall 1)

366 En una carta de la Societat a Pedro Escolano, datada el 30 de gener de 1780, es menciona explícitament que l'escola de dibuix és gratuïta (ACUR, *Ibidem*, caixa 1, lligall 1); mentre que al resum dels acords de la Societat del curs 1777-1778 ja aflora el problema dels impagaments a l'escola de nenes, car es menciona que "se procurase por los medios mas suaves el cobro de las mesadas vencidas de las niñas que concurren á la Escuela de Costura." (*Ibidem*).

367 Aparato à la Industria Popular de el Urgel. Real Cedula de S.M. y Sres. del Supremo Consejo, por la qual se aprueban los Estatutos de la Sociedad economica de Amigos del Pais de la Villa de Tarrega, en el Principado de Cataluña, con el fin de adelantar la Agricultura, Artes é Industria [1777] (ACUR, *Ibidem*, caixa 3, lligall 20). Cal remarcar que Fontanet era un argenter targarí que fou procurador de Lluís Bonifàs a l'Urgell, la Segarra, la Noguera i el Pla d'Urgell. Vegeu Alberto Velasco González i Joan Yeguas Gassó, 2012, p. 167-179, esp. p. 170.

368 Discurs de Francisco Antonio Nuñez, soci distingit de l'entitat, durant la junta pública general de la Societat Econòmica d'Amics del País de Tàrrega, 26 d'octubre de 1778 (ACUR, *Ibidem*, caixa 20, lligall 3)

les prioritats que s'han observat amb més insistència al llarg de la revisió de les escasses actes conservades, especialment en referència a l'escola de nenes.<sup>369</sup>

A priori, l'escola de dibuix presentava característiques que ens evoquen clarament el plantejament de l'escola gratuïta de dibuix que l'any 1775 s'havia fundat a Barcelona per iniciativa de la Junta de Comerç: gratuïtat i ensenyament impartit amb la mirada posada en la seva aplicació a la indústria local. A més, l'escola de Llotja disposava d'un sistema de premis i pensions pels alumnes avantatjats, que en el cas que ens ocupa també existiren, tot i que de forma sensiblement més modesta, tractant-se de premis —en metàl·lic i en espècie— pels millors alumnes de cada curs i també per les millors participacions en concursos de treballs d'artesanía o d'arts industrials convocats de manera puntual. Cal remarcar, però, que malgrat tenir constància de la concessió de premis des de la fundació de la societat, aviat aquests foren patrimoni exclusiu de l'escola de costura primer, i de la de primeres lletres fins al moment de la seva desaparició de les fonts, l'any 1786. De fet, pel que fa a l'escola de dibuix, només es té constància de sis entregues de premis, que tenen lloc entre 1778, quan tres alumnes reben premis que no es detallen,<sup>370</sup> i 1781, quan dos alumnes reben dos premis, també indeterminats.<sup>371</sup> Entre aquestes dues dates destaca l'entrega de premis de 1779, on es guardonaren nou alumnes (3 primers premis, 3 segons premis i un tercer),<sup>372</sup> sempre d'acord a les indicacions dels docents i socis protectors de l'escola, essent aquesta l'entrega de premis de la que es coneixen més detalls:

[...] en la escuela gratuita de dibuxo ganaron el primer premio de una medalla de plata [...] con el mote *promium societatis tarrega*. Antonio Bonet, Josef Fontanet y Huguet, Antonio Selva e Isidro Cases por haverse señalado entre los demas y en los dibuxos de figuras de cuerpo entero. Y el segundo premio que consistió en otra semejante medalla ahunque de menor tamaño lo llevaron Antonio Pons, Manuel Bella, Mariano Bertràn, Antonio Martí y Joseph Català por haverse distinguido à saber los dichos Pons Bella y Martí en el dibuxo de figuras de medio cuerpo; el citado Bertran en el dibuxo de cartelas y guarniciones; y el Joseph Català en el de flores. En la escuela de Costura se dio otra medalla de plata de primer premio á Maria Antonia Selva por haver cortado y cosido una camisa para hombre con todo

369 “Para excitar la concurrencia á la Escuela de Costura se acordó [...] se formase una circular para los pueblos [...] para difundir de este modo la instruccion que se da en la citada Escuela y demas establecidas por la Sociedad” (ACUR, Ibídem, caixa 1, lligall 1), “ha acordado [...] mantenga en esta villa una o dos Mugerres, ó muchachas de mayor viveza, y comprehencion para ser instruhidas en qualesquiera de las havilidades expresadas, en las mas de ellas, ó en todas, con la obligacion de enseñarlas despues en su mesmo pueblo.” (ACUR, Ibídem, caixa 3, lligall 19)

370 Relación individual de lo resultante de las Actas de esta R. Sociedad desde la anterior publica Junta General, como se reconoce en las que existen en la Secretaría de mi cargo [1778] (ACUR, Ibídem, caixa 1, lligall 1)

371 Resumen de las Actas, 17 noviembre 1784 (ACUR, Ibídem, caixa 1, lligall 1)

372 Individual noticia de las tareas y ejercicios de la sociedad en el presente año 1779 desde su última Junta publica general segun resulta del libro de sus Actas que para en la Secretaría de mi cargo, 26 d'octubre 1779 (ACUR, Ibídem, caixa 1, lligall 1)

primor; otra medalla de primer premio á Antonia Fontanet [...] por haver bordado un pañuelo y otra de 2<sup>o</sup> premio a Josepha Cares por igual motivo. En la clase de encages llevo el primer premio de otra medalla de plata Theresa Cares, y el segundo premio en la dicha clase lo llevaron Antonia Vilar y Manuela Fontanet con otra medalla cada una. En clase de medias llevo el primer premio de otra medalla de plata María Paula Trilla que hizo un par de medias y de estambe negro para hombre con todo primor, y el segundo de otra medalla se dió á Magina Castelló por haver echo perfectamente una redcecilla de seda color carmesí. En la escuela de hilar al torno, [...] se repartieron [...] de premio á Magina Oliva y Paula Bonell, la primera de las quales con 17 gramos de algodón hilò 100 varas catalanas, y la otra con 14 gr. de algodón hilò 108 varas catalanas [...]. En la escuela de texer vetas, fueron premiadas Theresa Vicens, Antonia Morlans y Manuela Borja con un telar á cada una por haverse distinguido entre as demas, no solo en el texido de las vetas, sino también en el de ligas y faxas. En la escuela de gramatica fueron premiados Joseph Coll, Joseph Solsona y Antonio Rubiol, con otra medalla de plata de primer premio cada uno, por haver repetido y construido de repente los pasages que les tocaron en suerte en los libros de Cato é historias selectas del testamento antiguo [...]. Y el segundo premio de otra medalla á cada uno se entregò á Pedro Llores, Don Antonio Lomana, Ramon Llopis y Joseph Anton Rener, los quales acompañados de dicho Joseph Coll pronunciaron un discurso latino [...] mereciendo la satisfaccion y aplauso del concurso.<sup>373</sup>

A diferència de l'escola de nenes, de la qual es conserva força documentació sobre el professorat i les gestions efectuades al voltant de la contractació de noves mestres i les polèmiques esdevingudes al voltant dels salaris percebuts,<sup>374</sup> de l'escola de dibuix només es coneix el nom de qui sembla que fou el primer professor. Es tracta de Josep Fontanet,<sup>375</sup> membre de la Societat que apareix mencionat com a director de l'escola en el moment del seu establiment a les estances de l'ajuntament de Tàrraga per, un any després, rebre el nomenament de soci distingit "por su mucho zelo y buenos efectos que experimenta la sociedad en la Escuela del Dibujo",<sup>376</sup> a la vegada que Pablo Antonio Fontanet era nomenat vice-director.<sup>377</sup> Cal remarcar, com ja s'ha mencionat, que diversos socis vetllaven pel bon desenvolupament de les escoles, però sembla que aquest no és el cas de Josep i Pablo Antonio Fontanet, sinó que aquesta responsabilitat corresponia tant a la comissió de rectificació d'escoles i educació de nens i nenes com al conjunt de socis de l'entitat que, ja

373 Carta a Pedro Escolano, 30 de gener 1780 (ACUR, Ibídem, caixa 1, lligall 1)

374 La majoria de dades d'aquest tipus sobre l'escola de nenes es troben a les actes de la societat (ACUR, libdem, caixa 1, lligall 1), i també a la correspondència conservada al lligall 3 d'aquesta mateixa caixa.

375 Aparato à la Industria Popular de el Urgel. Real Cedula de S.M. y Sres. del Supremo consejo, por la qual se aprueban los Estatutos de la Sociedad economica de Amigos del Pais de la Villa de Tarrega, en el Principado de Cataluña, con el fin de adelantar la Agricultura, Artes é Industria [1777] (ACUR, Ibídem, caixa 3, lligall 20)

376 Relación individual de lo resultante de las Actas de esta R. Sociedad desde la anterior publica Junta General, como se reconoce en las que existen en la Secretaría a mi cargo (1778) (ACUR, Ibídem, caixa 1, lligall 1)

377 Ibídem.

fos voluntàriament o per designació, tenien cura d'aquesta infraestructura. Sovint, aquests s'aplegaven a la comissió de Rectificación de Esquelas y Educacion de Niñas y Niños, que en el moment de la fundació de la societat estava formada per Antoni Fornols, Joseph Valles, Ignacio Gano[u], Anton [Reñer], Anton Selba, Joseph Gomaña, Anton Llop i Francisco [...]at.<sup>378</sup>

Pel que fa a l'alumnat, altre cop ens trobem en la mateixa situació de desigualtat respecte a l'escola de nenes, ja que les dades disponibles ens resulten escasses i, malgrat tenir constància del funcionament de l'escola més enllà de l'any de la seva fundació a l'ajuntament de Tàrraga, tan sols se sap amb certesa que el primer any hi havia 53 infants matriculats.<sup>379</sup> Afortunadament, respecte a la vida de l'escola, s'ha conservat documentació —testimonial, també cal dir-ho— que ens permet traure a rel·luir algunes dades interessants sobre la metodologia emprada en l'ensenyament de dibuix i sobre la situació que visqué el centre, sobretot als primers anys, car poc després de la seva fundació les dades s'extingeixen ràpidament.

Pel que fa a la metodologia, els documents conservats ens presenten una escola ben convencional, on la disciplina s'aprenia a través de la còpia de models. Si es parteix de la base que fins 1777 no hi havia cap indret a Tàrraga on s'impartís ensenyament reglat de dibuix, el treball a partir de la còpia és un primer pas absolutament lògic, i fill del seu temps: "La Real Sociedad Economica de Amigos del País de la Villa de Tarrega [...] tiene conseguido [...] que se vean radicadas en aquella villa distintas escuelas patrióticas, de cuja instruccion se carecia absolutamente: á saber 1. Escuela de Dibuxo donde algunos Dicipulos copian é imitan ya con la maior perfeccion qualquiera figura de cuerpo entero en accion, que se les presente."<sup>380</sup>

Tot just quatre mesos després de la creació de l'escola, al març de 1778, es té constància d'un intercanvi de correspondència amb el Marquès de Palmerola que tenia per objectiu furnir l'escola gratuïta de dibuix del material necessari gràcies a la benvolença d'aquest prohóm de Barcelona. Segons la cronologia de les cartes,

---

378 Diseño de las comisiones permanentes en que se deven destinar y aplicar los Señores Socios de la R. Sociedad economica de Amigos de el País de la Villa de Tarrega [1777] (ACU, Ibídem, caixa 3, lligall 20). A més, quan l'escola estava localitzada a l'ajuntament targari, un soci, designat pel director, havia de presenciar les classes per tal d'assegurar "la quietud, buen orden y evitar distracciones". Vegeu ACUR, Ibídem, caixa 1, lligall 1.

379 Discípulos de la Escuela Patriótica de Dibuxo de la R. Sociedad de Amigos de el País de Tarrega, año 1777 (ACUR, Ibídem, caixa 1, lligall 3). Pel que fa a les nenes matriculades a l'escola de costura, es té la constància que l'any 1778 n'hi havia 86, xifra que posteriorment davallà fins a 62 nenes inscrites al conjunt de disciplines impartides a l'escola de costura. Vegeu Discípulas que concurren á las Escuelas Patrióticas de Costura, Puntas, Bordado, año de 1778; Discípulas de la Escuela Patriótica de texer vetas, cintas, año de 1778; Lista de las muchachas concurrentes á la escuela de texer vetas, ligas (sense data) i Lista de las Discípulas que oy día concurren á la Escuela de costura, sus edades y labores á que se aplican (sense data), (ACUR, Ibídem, caixa 1, lligall 3).

380 Aviso al publico en continuacion del Aparato á la Industria popular del Urgel [1777-1778] (ACUR, Ibídem, caixa 3, lligall 19)

el Marquès de Palmerola a qui es dirigeix la societat és Francesc Xavier Despujol i d'Alemaný-Descatllar, baró de Montclar i primer marquès de Palmerola, membre destacat de la societat barcelonina amb un interès especial en el desenvolupament social i cultural de la població.

[...] no habiendose herigido en esta Villa para ella y Plana de Urgel una sociedad economica con [...] aprobacion se dio principio a las tareas [...], y entre ellas una escuela de Dibujo por contemplarlo preciso para la perfeccion de las Artes.

Siendo los que la cursan hasta el presente unos sesenta muchachos y mancebos, mucha la aplicacion y extraordinarios los adelantamientos que experimentamos, pensamos en promover esta instruccion con todo esfuerzo, pero como hasta ahora son escasos los socorros para sufragar los muchos gastos que corren, empeñamos el favor de Vs. para aplicarle a aquella escuela haciendola con algunos papeles que puedan adelantar su enseñanza, pues nos han sido de mucho coste los que hemos comprado [...] que se propague semejante instruccion estimula á esta Sociedad para solicitar de Vs. semejante regalo, y lo tendra por mas cumplido si lograrse asociar su persona para cooperar a sus tareas, permitiendo se le coloque en la clase de corresponsal, o onorario, como han echo muchas personas de autoridad de dentro y fuera del Principado.<sup>381</sup>

La resposta del marquès de Palmerola no es féu esperar, i una setmana després responia a la demanda de la Societat targarina amb una carta que arribà a la capital de l'Urgell tot acompanyant un lot de paper per a l'escola de dibuix. Despujol no finançà directament el paper en qüestió, sinó que presentà la petició a la Junta de Comerç de Barcelona i aquesta resolgué favorablement l'enviament d'un lot de paper per a l'escola de dibuix de Tàrraga, fet que posa de manifest l'existència d'alguna mena de relació entre la Junta de Comerç de Barcelona —i, per extensió, de l'escola de Llotja— i l'escola gratuïta de dibuix de Tàrraga.

[...] Los progresos que pueden prometerse la Agricultura y Artes del Establecimiento de la Sociedad Económica que acaba de formarse en esa Villa son de mí mayor satisfaccion, y lo fueron igualmente de la R. Junta de Comercio á quien hize presente la solicitud de Papeles contenida en la carta [...] la qual [...] dispuso por de pronto enviar los que acompañan a esta, de que se ha encargado el mismo Director de esta Sociedad D. Mariano Llosas, que me entregó la de Vm. y me instruyó de las providencias que se tomaban para el acierto, á cuyo fin proporcione se enterase por si mismo y por medio del Director de esta Escuela del metodo y estado de ella, y logre contribuir con mi influxo á la parte que se toma la Junta en ese Establecimiento y que manifiesta la actual remesa de Papeles, ofreciendome á cohoperar á quanto fuese conveniente á tan util sociedad á la que suplico á Vm. se sirva hacer presente mi atencion y lo mucho que estimo la memoria que le debo dando por ello á todos sus individuos las debidas gracias

---

381 Carta al marquès de Palmerola, 1 març 1778 (ACUR, Ibídem, caixa 1, lligall 3)

[...] con vivos deseos [...] de manifestarle mi atencion en quanto fuese de su agrado.<sup>382</sup>

A nivell de gestió, l'obtenció d'un lot de papers per a l'escola gratuïta de dibuix va ser l'únic èxit que podia atribuir-se la comissió de la Societat Econòmica d'Amics del País de Tàrrrega encarregada de vetllar per aquest projecte, per bé que bona part del mèrit —si no tot— recaigué en la influència del marquès de Palmerola.<sup>383</sup> La documentació conservada també revela que durant l'agost d'aquell mateix any hi hagué un intercanvi de correspondència amb Jaume Pasqual, soci ja mencionat unes pàgines enrere. Pasqual, amb la mirada posada a l'escola de dibuix, oferí a la Societat la col·lecció de faules morals antigues, obra de l'arquitecte Jorge Tossati, per tal que els alumnes de dibuix se servissin de les làmines per tal de perfeccionar-se en el dibuix a partir de la còpia i també prenguessin els continguts de les faules com a exemples morals:

[...] el autor se propuso en ella introducir en el genio de los juvenes una cierta disposicion para el estudio de las tres bellas artes pintura, escultura y arquitectura en lo bien ideado de las laminas, é igual disposicion para formarles el espíritu en santas maximas morales, no presentadas con desnudez fastidiosa, sino vestidas con el suave aliciente de fabulas gustosas. Las escuelas de dibujo, que fueron uno de los primeros cuidados de V.S., y de que está cogiendo ya [...] os muy razonados, aseguran la primera idea: y estoy cierto que se manifestará claramente la segunda [...].<sup>384</sup>

L'aportació de Pasqual proporcionà, sens dubte, una bona col·lecció de làmines i models als alumnes de l'escola de dibuix, per bé que no es té constància explícita que l'alumnat treballés realitzant còpies precisament d'aquesta col·lecció de faules, tot i que era una pràctica habitual en l'ensenyament acadèmic del dibuix. De totes maneres, quan fou arribada l'hora del balanç del primer any de vida de l'escola, la pàtina triomfant que s'intentà aplicar als èxits i aspectes positius d'aquesta iniciativa fa que aquests presentin una sobredimensió que es fa especialment evident quan els contrastem amb la realitat que presenta la documentació conservada. D'aquesta manera, mentre de portes endins predominava un discurs matisat, prudent i fins i tot crític, de portes enfora l'escola semblava progressar amb vent favorable ja des dels seus inicis. Tant, que malgrat tot just haver iniciat el seu camí i desplaçar-se per

---

382 Carta del Marquès de Palmerola a Francisco Antonio Muñoz, 7 març 1778 (ACUR, *Ibídem*, caixa 1, lligall 3). El 15 de març, la Societat Econòmica d'Amics del País de Tàrrrega envià una carta al Marquès de Palmerola tot donant-li les gràcies per la seva gestió per aconseguir papers per l'escola de dibuix i indicant que la Societat tindria "siempre por modelo para desempeñar los obgetos de su estatudo el notorio zelo de esa R. Junta acia el bien de el estado [...], esperando promoverla en este Principado [...]." (ACUR, *Ibídem*).

383 "nada ha conseguido la Sociedad hasta el día, solo [...] la remesa de una porción de papeles que [...] en la Escuela del Dibuxo á que ha contribuido no poco el influxo del Sr. Marques de Palmerola". Vegeu Relación individual de lo resultante de las Ats de esta R. Sociedad desde la anterior publica Junta General, como se reconoce en las que existen en la Secretaría de mi cargo, 1778 (ACUR, *Ibídem*, caixa 1, lligall 1).

384 Carta de Jayme Pasqual a la societat, 3 agost 1778 (ACUR, *Ibídem*, caixa 3, lligall 19)

registres encara discrets, l'escola de Tàrraga ja es podia acarar amb el referent del moment, l'escola de Llotja. El marge de millora de l'escola targarina era substancial, car tot just s'instruïa el dibuix a partir de la còpia de models a un alumnat reduït i encara no fidelitzat. A més, en aquesta revisió es pot albirar ja una voluntat de reivindicació de la vàlua de la iniciativa local per oposició —i només per aquest motiu— amb la realitat barcelonina.

Aqui admiro laboriosos socios [...] en varios papeles muchas executorias de vuestra actividad [...]; esa es la primera cosecha de vuestros sudores recogida en el deleitoso campo del dibuxo; parece que el pasmo no da lugar á la admiracion con la presencia de tan bellos obgetos [...]; acaso encontrará la dilixencia pocos orixinales, pues no es facil sacar mexores copias: diga lo que quisiera la gran escuela gratuita de Barcelona, contentese con lo brillante, magestuoso y numeroso de sus concursantes en la Lonja, que se ha de hacer justicia en esta honrosa liz la balanza de Astrèa, jugando la regla Lesvía de la proporcion deve dexar à Barcelona la excelencia, pero deve decretar su grado de emulacion à la de Tarrega [...]

Quanto tuvisteis que sacrificar á el disimulo en aras de el sufrimiento [...] para abrir en Tarrega á los Profesores de las Artes esta oficina [...], donde tropezaban sin luz y [...] con unas reglas carcomidas de la tradicion que no podian manejarlas [...] pocas cosas grandes se emprendieran si las consultase el temor à los sentimientos de el vulgo, si el discurso rindiera vasallage à la rudeza [...]

No se quando arribarà aquella decantada y deseada ilustracion que aniquile tantas oposiciones. Nadie puede contradecir la utilidad de el Dibuxo sin riesgo de hacerse ridiculo [...] pero como el de el populacho es el maior concurso [...] ¿quien se ha de entender con tantas gentes, y de tan diversas especies y costumbres?<sup>385</sup>

Malgrat l'horitzó prometedor que es pogués destil·lar d'aquestes visions sobre l'escola gratuïta de dibuix de la Societat Econòmica d'Amics del País de Tàrraga, l'escassa documentació al respecte que es conserva a l'arxiu comarcal de l'Urgell no sembla concordar amb l'optimisme inicial. Pel que es desprèn de les actes conservades, l'escola gratuïta de dibuix no va suposar un revulsiu del panorama local, ni va experimentar un enlairament notable, sinó que la dinàmica que presentà un cop obrí les seves portes es va mantenir al llarg del temps, sense experimentar canvis especialment remarcables. Un dels esdeveniments més destacables del període del qual es disposa de documentació sobre l'escola és la celebració d'una exposició dels treballs realitzats pels alumnes de dibuix i costura durant el primer curs de vida de l'ens formatiu. La mostra tingué lloc a l'ajuntament de Tàrraga entre el 2 i el 3 de novembre de 1779, i tots els treballs exposats "merecieron la satisfaccion del publico."<sup>386</sup> En el marc d'aquesta exposició, una de les poques mostres públiques

385 El Lic[enciado] Dn. Francisco Antonio Nuñiz socio distinguido, hallandose Alcalde Maior por Su Magestad de esta villa, dixo el discurso siguiente en la Junta publica general que celebrò la Real Sociedad economica el dia 26 de octubre de 1778 (ACUR, Ibídem, caixa 3, lligall 20)

386 Resumen i ca[n]zas, año de 1779 (ACUR, Ibídem, caixa 1, lligall 1)



de l'activitat de les escoles fundades per la Societat Econòmica d'Amics del País de Tàrraga, també se celebraren un exercici de declamació, un concert i l'entrega de premis als alumnes més avantatjats, que foren obsequiats amb telers (les nenes de l'escola de costura) i medalles de plata (els nens de l'escola de dibuix).

Durant els anys 1779 i 1780 l'alumnat va disposar gratuïtament de llapis, paper i fins i tot llum,<sup>387</sup> “para adelantamiento de la Escuela de Dibuxo y estímulo de los concurrentes á ella”,<sup>388</sup> per bé que no es té constància de les gestions efectuades per obtenir-ho, ni de si el Marquès de Palmerola va estar relacionat amb la seva obtenció. Del que sí que es té certesa és de la petició al Marquès de Palmerola, qui llavors ja ocupava el càrrec de director de l'escola gratuïta de dibuix de Barcelona, d'un enviament de làmines que servissin de model “para adelantamiento de los discípulos de nuestra escuela”.<sup>389</sup> Davant el precedent que suposà la intercessió d'aquest noble per a l'enviament a l'escola gratuïta de dibuix de Tàrraga d'un lot de paper tot just dos anys enrere, era previsible que en aquesta ocasió el Marquès, en tant que màxim responsable de l'escola de Llotja, no posés cap mena d'obstacle a l'enviament de models de dibuix. Com a contraprestació, des de la capital de l'Urgell s'enviaren “ocho de los mas pulcros [dibujos] que se havian trabaxado en esta escuela.”<sup>390</sup>

És aquesta una bona ocasió per recuperar el que apuntàvem unes pàgines enrere, en referència a la suposada relació entre l'escola de Llotja i l'escola gratuïta de dibuix de Tàrraga. La correspondència entre ambdues entitats —escassa, val a dir— apunta cap a aquesta direcció, per bé que no aclareix els termes en què s'esdevenia. Un article, publicat a *Acció Comarcal* l'any 1934,<sup>391</sup> ens posava sobre la pista d'una eventual relació de dependència entre l'escola targarina i Llotja, basant-se en un text de Feliu Elias on s'indicava que l'escola gratuïta de dibuix de Tàrraga era una escola

---

387 Individual noticia de las tareas y ejercicios de la sociedad en el presente año 1780 desde su última junta publica general, segun resulta del libro de sus Actas, que queda en la secretaría de mi cargo, 25 octubre 1780 (ACU, Ibídem, caixa 1, lligall 1)

388 Individual noticia de las tareas y ejercicios de la sociedad en el presente año 1779 desde su última Junta publica general segun resulta del libro de sus Actas que para en la Secretaría de mi cargo, 26 octubre 1779 (ACU, Ibídem, cixa 1, lligall 1)

389 Individual noticia de las tareas y ejercicios de la sociedad en el presente año 1780 desde su última Junta pública general, segun resulta del libro de sus Actas, que queda en la secretaría de mi cargo, 25 octubre 1780 (ACU, Ibídem, caixa 1, lligall 1)

390 Ibídem. No obstant això, sembla que totes les gestions del marquès de Palmerola relacionades amb l'escola de dibuix de Tàrraga foren efectuades a nivell personal, en tant que la revisió tant del llibre copiator de cartes fora de Barcelona de la Junta de Comerç de 1776 a 1779, com del llibre copiator d'ordres i avisos fora de Barcelona de 1777 a 1782 — conservats al fons de la Junta de Comerç de la Biblioteca de Catalunya— no s'ha localitzat correspondència que documenti ni aquesta gestió ni la que proveï de paper l'escola targarina l'any 1778.

391 R. N., “Un antecedent històric de l'Escola d'Arts i Oficis?”, *Acció Comarcal*, 110 (27 gener 1934), p. [3-4]

filial de Llotja, fruit de l'esperit descentralitzador de la Junta de Comerç.<sup>392</sup> *Apa* és l'única font localitzada que menciona que la relació entre ambdues escoles era tan profunda, i malauradament no es disposa de fonts primàries per corroborar la seva afirmació. Tanmateix, Elias també fa menció d'un text de Leopoldo Soler Pérez,<sup>393</sup> on es confirma que efectivament l'escola de Llotja exercia un cert paper protector tot afavorint altres escoles espanyoles amb col·leccions de dibuixos ("La Escuela, en 1789, habíase fundamentado hasta el punto de haber podido la Junta favorecer con colecciones de diseños a otras, la reciente de Olot y las ya establecidas en Mallorca, Zaragoza, Jaca, Tárrega y Gerona"), extrem al qual també fa menció Jaime Carrera en el seu text sobre la història de l'escola de la Junta de Comerç.<sup>394</sup> No obstant això, compartim el parer expressat per Velasco i Yeguas al ja citat article d'*Urtx* i no considerem que l'escola de dibuix de Tàrrrega fos una filial de Llotja, en tant que fou fundada per iniciativa de la Societat Econòmica d'Amics del País de la localitat i no per delegació d'un suposat permís per part de la Junta de Comerç de Barcelona. També coincidim amb la idea de Santiago Alcolea, qui considera que la correspondència entre l'escola de Tàrrrega i Llotja revela una certa dependència de la primera vers la segona, i una actitud protectora de l'ens barceloní vers la resta d'escoles de dibuix que proliferaren pel territori català al llarg del darrer quart del segle XVIII.<sup>395</sup>

Malauradament, arribats a aquest punt, les fonts sobre l'escola gratuïta de dibuix de Tàrrrega —que no les que tracten sobre l'escola patriòtica de costura— s'extingeixen de manera pràcticament sobtada i poc més es pot aportar sobre aquest espai educatiu. L'única excepció, que de manera molt tangencial ens podria suggerir que l'escola encara romania oberta, és l'intercanvi de correspondència que tingué lloc entre la societat i Miguel Geronimo Suarez durant l'any 1785, quan es decidí adquirir una col·lecció de manuals sobre diverses tècniques d'arts aplicades, com el tenyit de diversos teixits, l'elaboració de pigments o el treball de la porcellana.<sup>396</sup> De totes maneres, cap de les tècniques descrites als llibres adquirits sembla ésser d'aplicació directa per part de l'alumnat de l'escola de dibuix, i a les cartes enviades al seu autor tampoc es menciona que la col·lecció en qüestió sigui una inversió profitosa per l'alumnat, sinó que es menciona la seva utilitat pel bé comú i el seu emplaçament

392 Feliu Elias, *L'escultura catalana moderna* (Barcelona: Barcino, 1926-1928), p. 47-50

393 Leopoldo Soler Pérez, "Escuela de Artes y Oficios Artísticos. Su historia y su estado actual. (1775-1910)", a Vega y Morán (ed.), *Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes. Memoria del curso de 1924 a 1925* (Barcelona: 1925), p. 43-105, esp. p. 48.

394 Jaime Carrera Pujal, *La Escuela de Nobles Artes de Barcelona (1775-1901)* (Barcelona: Bosch, 1957), p. 13

395 Alberto Velasco González i Joan Yeguas Gassó, 2012, p. 167-179, esp. p. 171-172.

396 Nota de las descripciones de Artes y Oficios, y demás obras traducidas, é impresas para la pública instruccion por Don Miguel Geronimo Suarez, de la Real Sociedad economica de esta Corte y Archivero de la Real Junta General de Comercio, Moneda y Minas, 1 març 1785 (ACU, *Ibidem*, caixa 3, lligall 19)

en una biblioteca.<sup>397</sup> El rastre de l'escola gratuïta de dibuix de Tàrraga es perd en el temps, i és possible que s'extingís al voltant d'aquests anys, quan s'observa una certa decadència tant de la Societat Econòmica d'Amics del País de Tàrraga com de les seves tasques per al foment de les arts i oficis. La manca d'un compromís ferm per part de l'entitat targarina per tal de tirar endavant el projecte i promoure així una transformació econòmica de l'àrea de l'Urgell precipitaren el conjunt d'iniciatives al fracàs propi dels gegants amb peus de fang.

Propenso siempre el ánimo del Rey à promover las artes y oficios, y fomentar la agricultura [...] ha mirado [...] el establecimiento de las Sociedades Económicas erigidas en varios Pueblos y Provincias del Reyno [...] se dedicaron desde luego à promover las artes, oficios, la agricultura y la industria, dando pruebas nada equivocadas de su utilidad [...] pero ahora sabe, à pesar de sus deseos y de los estímulos con que quiso excitar la aplicacion de los Socios, que se ván desvaneciendo las fundadas esperanzas que prometian en beneficio de los Pueblos, y aun del Estado en general, porque se nota alguna decadencia originada sin duda de los partidos que se han formado destructivos de la buena harmonía y correspondencia que debe haber entre unos mismos compatriotas, y que al mismo tiempo embarazan el curso à las buenas ideas y adelantamientos.

De aqui es, que entre tantos cuerpos como se han erigido, se hallan muy pocos miembros que exerciten sus talentos en utilidad comun [...] S.M. há resuelto que todas las Sociedades Económicas establecidas en estos Reynos informen de las causas y motivos de decadencia que se haya notado ò note en cada una de ellas [...] proponiendo los medios que estimen prudentes y efectivo para aficionar à las personas zelosas y arraygadas [...].<sup>398</sup>

Ja havíem anunciat que l'èxit global de la Societat Econòmica d'Amics del País de Tàrraga va ser escàs. Tanmateix, això no pren valor a una iniciativa absolutament pionera a les terres de Ponent, que tenia l'objectiu tan propi de la Il·lustració de treballar a favor del progrés econòmic del territori. La vida relativament curta de l'escola gratuïta de dibuix no permet valorar els efectes que tingué sobre la població, per bé que a la vegada aquest fet es pot interpretar com un indicador de l'escàs èxit i interès que suscità la iniciativa. De totes maneres, malgrat que el marc cronològic s'hagi escapat pràcticament un segle del període en què ens focalitzem, no es podia passar per alt un assumpte d'aquestes característiques. A més, sembla que una lectura sistèmica d'aquest fenomen ens situa en una lògica de relacions i camps de poder no gaire distant de la que prenem com a punt de partida d'aquesta tesi. La constitució de la Societat Econòmica d'Amics del país de Tàrraga, malgrat la voluntat filantròpica de fons que l'impulsava, resultava una iniciativa exclusiva —i restringida a un determinat número d'individus— d'un col·lectiu absolutament

---

397 Còpia de la carta de esposta a Miguel Geronimo Suarez, 9 octubre 1785 (ACU, Ibídem, caixa 3, lligall 19)

398 Carta de Pedro [...]scolano de Arrieta a la societat econòmica d'amics del País de Tàrraga, 14 juliol 1786 (ACU, Ibídem, caixa 2, lligall 13). No es conserva còpia de la suposada resposta de la societat targarina.

dominant del capital econòmic, cultural i religiós local. Amb la fundació d'una escola gratuïta de dibuix i l'estímul del perfeccionament dels seus alumnes mitjançant premis establiren les bases d'una certa autonomització del camp artístic, per bé que la mirada estava posada en l'obtenció de mà d'obra fabril que proveís un futur sistema industrial a la zona de l'Urgell. Amb l'escola de dibuix de Tàrrrega, la societat econòmica d'amics del país de la ciutat executa una operació marcadament conservadora, que pugna amb els gremis locals pel control del camp econòmic i a la vegada aposta per la propagació i el manteniment del cànon i els repertoris artístics del moment en tant que sol·licita models per aprendre a dibuixar al principal organisme legitimador d'aquesta activitat, l'escola de dibuix de la Junta de Comerç.

El precedent —i la seva condició de fenomen únic a les terres de Ponent del segle XVIII— de l'escola gratuïta de dibuix de la societat econòmica d'amics del País de Tàrrrega és prou important i atractiu com per haver-li dedicat totes aquestes pàgines i retornar-li el valor que mereix. Malgrat ésser completament diferent i no tenir cap mena de relació amb l'escola d'arts i oficis que va funcionar a Tàrrrega durant el període immediatament anterior a la Guerra Civil, hem considerat que el benefici d'aquesta desviació momentània de la nostra àrea d'interès superava a bastament el perjudici d'obviar-ne la menció. D'aquesta manera col·laborem a traure del desconeixement una infraestructura ben interessant, que va caure en l'oblit més absolut un cop cessà la seva activitat.

L'Escola d'Arts i Oficis Artístics, de Tàrrrega [...] té algun precedent històric? No ho creiem pas. [...] No n'hi ha cap que hagi sentit que els seus antecessors parlessin mai de semblant escola ni n'hagin llegit cap referència. [...] cal pensar que la fundació deu constar en els acords de la Junta de Comerç de Barcelona, però és gairebé segur que la filial de Tàrrrega no va arribar a funcionar mai, i per les circumstàncies que fos, devia restar en el paper com una bona intenció irrealitzada. [...] ens hem d'inclinar a creure que de fet la primera Escola d'Arts i Oficis que haurà tingut la nostra ciutat serà la que inaugura demà.<sup>399</sup>

### L'ESCOLA D'ARTS I OFICIS DE TÀRREGA (1933-1936)

L'escola d'arts i oficis de Tàrrrega va obrir portes l'1 de febrer de 1934. No obstant això, les primeres veus que reclamaven un equipament d'aquestes característiques per la ciutat es remunten a l'any 1931, quan J. Gili Roca, vicepresident de la federació d'alumnes i antics alumnes de l'escola del treball de Barcelona, va signar una carta a *Crònica Targarina* —una de les publicacions periòdiques que seguí mes de prop la vida d'aquesta infraestructura formativa— on exposava les bondats d'un equipament d'aquest tipus.

Una de les necessitats que sent més l'obrer [...] és la manca d'instrucció. Una de les preocupacions que amb més intensitat viuen

399 R. N., 27 gener 1934, p. [3-4]

els nostres governants, és el problema de la cultura de l'obrer [...]. Jo voldria, companys obrers de Tàrrega, que us fessiu ressò de la necessitat que per a vosaltres representa el posseir una Escola del Treball, on al sortir de l'ocupació diària, poguessiu gaudir d'un parell d'hores de classe aplicades al treball que us dediqueu durant el jorn; de l'estímul d'uns certificats que acabats els estudis donessin una valor real i oficial al vostre saber i el vostre esforç; jo voldria que vegessiu l'Escola del Treball de Barcelona [...].<sup>400</sup>

Per bé que no es tracta exactament de la mateixa tipologia d'escola, és la primera menció que trobem a la premsa de l'època que ens ocupa on es parla tan obertament del valor que suposa l'educació. Novament se'ns presenta Barcelona com a referent en aquest àmbit però, a diferència d'apostar per sucumbir al poder d'atracció de la capital, en aquella època la idea de replicar el model resultava ja molt més atractiva i factible.

Tanmateix, el discurs de Gili Roca va caure en sac foradat. Tot i que en aquell moment s'estava gestant una reforma educativa, aquesta proposta pràcticament no va suposar cap estímul als lectors de *Crònica Targarina* i no s'observen moviments al respecte que s'hi puguin vincular. Tant és així que l'any següent en Magí Serés signa un article a la mateixa publicació on reflexiona sobre la necessitat d'una escola d'iniciació a les belles arts a la població, per tal de proporcionar "als nostres joves una educació artística de la qual n'estem força mancats."<sup>401</sup> Cal recordar que en aquella època Serés exercia de professor de dibuix i pintura al Modern Liceu, i que als anys 20 havia endegat una escola de pintura a Tàrrega, la qual tingué un èxit més aviat modest. És per la combinació d'aquests fets que l'aportació de Serés pren un caire especial, en tant que l'artista targarí vivia en primera persona com el valor que la seva localitat natal donava a les belles arts era més aviat secundari. Sembla, però, que tot prengué un nou aspecte l'any següent, en celebrar-se l'exposició d'artistes targarins de 1933.

La mostra fou organitzada pel nucli local de Palestra, l'entitat catalanista fundada l'any 1930 per Batista i Roca, Joan Carreras i Palet i Josep M. Girona Cuyàs,<sup>402</sup> i fou celebrada durant la festa major de setembre de 1933 a la Casa Pijuan, situada a l'Avinguda Catalunya.<sup>403</sup> Els detalls pertinents sobre l'esdeveniment es desgranen més endavant, però cal mencionar-la en aquest punt perquè aquesta exposició fou el desencadenant de les gestions per obtenir i instal·lar una escola d'arts i oficis a la

---

400 J. Gili Roca, "Per una Escola del Treball a Tàrrega", *Crònica Targarina*, 512 (20 juny 1931), p. [8]

401 Magí Serés, "Les Arts", *Crònica Targarina*, 555 (16 abril 1932), p. [3]

402 Víctor Castells, *El 6 d'octubre. Palestra i Batista i Roca* (Barcelona: Rafael Dalmau, 2005)

403 N., "Els preparatius de l'exposició d'artistes targarins", *Acció Comarcal*, 86 (5 agost 1933), p. [3-4]

localitat.<sup>404</sup> Durant l'àpat d'honor als artistes que participaren en l'esmentada mostra, Àngel Oliveras “proposà la creació d'una Escola d'Arts i Oficis que continués les petjades de Mestre Güell, per a qual cosa ell s'ofereix incondicionalment, àdhuc per dedicar-hi temporades de professor.”<sup>405</sup> Les principals capçaleres de la premsa targarina es feren ressò de l'oferiment d'Oliveras,<sup>406</sup> i fins i tot algunes evocaren la proposta que Gili Roca havia fet dos anys abans: “no solament creiem convenient una tal Escola, sinó que la creiem necessària. I més encara, l'extendríem fins a l'Escola del Treball. [...] no regatejarem pas el nostre apoi, [...] és ací Tàrrega on es té de posar la primera pedra, i no anar a que ens la posin els altres.”<sup>407</sup> Tanmateix, davant del risc que l'oferiment d'Oliveras caigués en el mateix sac que les propostes i reflexions que el precediren, en aquesta ocasió s'efectuà una major pressió tant des de la premsa com per part de les elits polítiques locals, conscients del valor afegit que suposaria disposar d'una infraestructura d'aquesta mena, tant a nivell d'enfortiment local com en la pugna pel control del capital artístic de Ponent, situació en la que un equipament com l'escola suposaria un gran avantatge: “cal esforçar-se per una Escola d'Arts i Oficis, o almenys [...] una Acadèmia d'art ben orientada. Es això el que ha de fer que Tàrrega pesi o no pesi en el terreny de l'art. [...] Sense un organisme que creï els artistes ací mateix, tota manifestació d'art que es faci sempre farà l'efecte d'ésser a títol precari i de manlleu.”<sup>408</sup>

### “Tàrrega està d'enhorabona”. Concessió de l'escola d'arts i oficis

Àngel Oliveras (fig. 15) va prendre personalment les regnes de les gestions per a la concessió d'una escola d'arts i oficis a Tàrrega, i es pot afirmar que aquestes fructificaren pel seu interès particular i dedicació en l'assumpte, combinats amb unes necessàries bones connexions amb la classe política que llavors dirigia el Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts. Ja a principis del mes d'octubre de 1933,

---

404 La premsa va un pas més enllà i considera que la fundació de l'escola d'arts i oficis “podia considerar-se conseqüència de l'Exposició d'obres d'artistes targarins”. Vegeu —, “Les gestions del senyor Oliveras”, *Acció Comarcal*, 96 (14 octubre 1933), p. [16]. D'altres, fins i tot, es deixen endur per la retòrica inflamada i declaren que el projecte de l'exposició d'artistes targarins ja incorporava el propòsit d'aspirar a una “institució que perpetués la inquietud artística”. Vegeu —, “La concessió a Tàrrega de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 634 (21 octubre 1933), p. [6-11].

405 —, “L'exposició d'artistes targarins”, *Crònica Targarina*, 629 (16 setembre 1933), p. [8]

406 —, “L'exposició d'artistes targarins”, *Acció Comarcal*, 92 (16 setembre 1933), p. [2-4]

407 J. C. F., “Per una escola d'Art”, *La Ciutat*, 3 (8 juny 1933), p. [5]. Al cap d'uns mesos, el mateix Gili Roca va signar un altre article a *Crònica Targarina*, on aportava arguments sobre la viabilitat de crear una Escola del Treball a Tàrrega i apostava per endegar un equipament que combinés una escola del treball i una d'arts i oficis centrada en l'agricultura. Segons Gili, es disposava del suport del secretari de l'escola del treball de Barcelona i del president de la federació d'alumnes. Vegeu J. Gili Roca, “Per una Escola del Treball, a Tàrrega”, *Crònica Targarina*, 633 (14 octubre 1933), p. [3]

408 R[amon] N[ovell], “Després de l'exposició”, *Acció Comarcal*, 94 (30 setembre 1933), p. [5-6]

15. Àngel Oliveras  
Guart | © Unknown,  
MCUT



el pintor targarí —desplaçat a Madrid per dirigir personalment les negociacions— anunciava que les gestions anaven per bon camí,<sup>409</sup> i el dia 8 del mateix mes ja es trobava altre cop a Tàrraga per entrevistar-se amb l'ajuntament, prendre acords sobre la creació de l'escola i presentar públicament “el curs de les gestions i les perspectives de l'assumpte.”<sup>410</sup> Malgrat no disposar de més fonts al respecte que les publicacions periòdiques locals aparegudes en aquella època —que d'altra banda seguien molt de prop tant la gestació com l'activitat de l'escola d'arts i oficis fins l'esclat de la Guerra Civil—, podem afirmar que les gestions d'Oliveras —“un nom a retenir en la memòria de tots els targarins”—<sup>411</sup> a Madrid comptaren amb pocs entrebancs, o bé que aquest tenia molt bon coneixement de les accions que calia emprendre per a que l'empresa fos exitosa.

Havia estat una consigna de no fer massa escarafalls [...]. La creació d'una Escola d'Arts i Oficis és un fet. El Sr. Oliveras comunicava dijous al vespre [19 octubre] per telèfon que el senyor Ministre havia signat l'acceptació de l'oferiment de Tàrraga, i ahir es rebia a l'Ajuntament un telefonema confirmant aquesta notícia. [...] I l'Escola serà un nou orgull de la ciutat.<sup>412</sup>

La concessió de l'escola d'arts i oficis a la ciutat desfermà l'alegria dins i fora de Tàrraga.<sup>413</sup> La notícia s'emeté a Ràdio Barcelona, arribaren felicitacions de figures

409 —, “Per una Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 632 (7 octubre 1933), p. [15]

410 —, 14 octubre 1933, p. [16]

411 —, “Tàrraga està d'enhonorabona”, *Crònica Targarina*, 634 (21 octubre 1933), p. [6]

412 —, “L'Escola d'Arts i Oficis és un fet”, *Acció Comarcal*, 97 (21 octubre 1933), p. [2]. El telegrama es conserva al fons de l'escola d'arts i oficis de l'ACUR, caixa 11.2/2.

413 Corbella, “Concesión de una Escuela de Artes y Oficios. Llegada del Director de la nueva Escuela de Artes y Oficios. Cariñoso recibimiento”, *La Vanguardia*, 21736 (26 octubre 1933), p. 19

destacades del camp polític, social i artístic i tant Oliveras com Ramon Novell foren nomenats socis d'honor de Palestra, en reconeixement a la seva tasca.<sup>414</sup> No obstant això, tan sols s'havia superat la primera etapa: es disposava del permís del govern per instal·lar aquest equipament; la resta estava tota per fer.

Segons el que es desprèn el decret publicat a la Gaceta de Madrid el 24 d'octubre de 1933,<sup>415</sup> podem deduir on arrelaven —almenys en part— les facilitats que aplanaren el camí d'Oliveras en les seves negociacions: l'acord que l'ajuntament de Tàrrrega signà a principis d'octubre establia que la ciutat proporcionava el local per acollir l'escola i que assumia les despeses de la seva instal·lació, manteniment, materials i consum de llum elèctrica, a més dels salaris del professorat que es contractés fins que als pressupostos de l'Estat es consignés una partida que cobrés aquest conjunt de despeses. Davant la perspectiva d'un equipament que no suposava cap despesa a curt termini per l'Estat i considerant que la creació d'aquesta escola comportava un increment qualitatiu de l'oferta educativa per a les classes modestes, des del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts tan sols es determinà la composició del cos del professorat i es tingué una consideració especial per a Àngel Oliveras:

[...] La plantilla será de un Profesor de término para Dibujo Artístico; tres Auxiliares, uno para Dibujo lineal, otro para Aritmética y Geometría prácticas y Elementos de Construcción, y otro para Gramática y Caligrafía, y un Maestro de taller de Metalistería artística, que percibirán, el Profesor de término, el sueldo anual de 5.000 pesetas; los Auxiliares y el Maestro de taller, 2.000 pesetas de sueldo o indemnización anual, todos con cargo a los fondos municipales, hasta que en el Presupuesto del Estado se consigne cantidad para el sostenimiento de dicha escuela.

[...] Para la organización y dirección de la misma se nombra Delegado del Gobierno de la República en esta Escuela a D. Angel Olivares Guart.<sup>416</sup>

Així doncs, les tasques d'instal·lació de l'escola d'arts i oficis seguien liderades per Oliveras, amb el suport de l'ajuntament de Tàrrrega. Resulta revelador que el dia abans de publicar-se l'ordre ministerial a la Gaceta, Oliveras ja havia tornat a Tàrrrega i la maquinària organitzativa s'havia posat en marxa. Al ple municipal del 23 d'octubre de 1933 es va acordar que Àngel Oliveras ocupés, a més del càrrec de director de l'escola en tant que Delegat del Govern, el de professor de terme, i que l'ajuntament assumís la diferència salarial —2.200 pessetes— entre ambdós rols.<sup>417</sup> L'endemà al vespre, l'Ateneu targarí fou l'escenari d'un acte públic on es va presentar l'escola no només com una infraestructura formativa d'alt valor per a

414 —, 21 octubre 1933, p. [6-11]; —, "Palestra", *Crònica Targarina*, 636 (4 novembre 1933), p. [14] i —, "L'homenatge als Srs. Novell i Oliveras", *Crònica Targarina*, 637 (11 novembre 1933), p. [17].

415 *Gaceta de Madrid* 297 (14 octubre 1933), p. 595

416 *Ibídem*.

417 —, 21 octubre 1933, p. [6-11]



l'educació de la població, sinó com una victòria i una mostra del múscul cultural de la ciutat:

[l'escola d'arts i oficis de Tàrraga] és tota una lliçó de capacitat, de constància, de fervor patriòtic i artístic [...] si Oliveras ha pogut triomfar en el seu propòsit [...] nosaltres li havíem donat una única arma [...] la de que érem una ciutat sensible, culta, progressiva, on havia estat possible amb èxit brillant manifestacions de cultura que en altres ciutats no troben ambient. [...] l'Escola, en la qual es barregin rics i pobres, joves i madurs, en un estímul d'aprendre, de perfeccionar-se. [...] I veig també com s'acorrueu cap a Tàrraga els elements joves dels pobles de tota la comarca atrets [...] per rebre la llum d'una direcció cultural que [...] irradia de Tàrraga, cap d'una capitalitat guanyada a pols, i, aquesta sí, indiscutible.

[...] no tinc cap dubte a afirmar que podem fer entre tots una Tàrraga ideal, dins d'una Catalunya més ideal encara.<sup>418</sup>

Vist des d'un punt de vista sistèmic, aquest acte fou una gran plataforma per a que Àngel Oliveras manifestés el seu control del capital polític i la seva posició dominant al camp cultural targari, car abans de donar detalls sobre l'organització i el funcionament de la futura escola, l'artista —no sense reconèixer el suport de les elits locals i de la premsa— repassa el camí seguit fins a la concessió de l'equipament tot remarcant-ne l'excepcionalitat: “no es pot concebir cap Escola d'aquesta naturalesa en ciutats que com a mínim no tinguin 10.000 habitants. Un altre obstacle era que estàvem en període electoral i els Ministres no s'atreveixen a fer concessions i tant vaig insistir, que aquest assumpte va discutir-se en consell de Ministres [...] estava concedit, però amb la condició expressa de què havia d'anar-hi jo de Director i Delegat del Govern de la República per organitzar-la.”<sup>419</sup>

La matrícula al centre va obrir-se de l'1 al 15 de novembre d'aquell mateix any. Considerant la documentació conservada a l'Arxiu Comarcal de l'Urgell, la inscripció costava tres pessetes entre drets de matrícula, segells i pòlisses, i els alumnes —en cap cas menors de dotze anys— només es podien matricular de dues assignatures,<sup>420</sup> que s'impartien cada dia en sessions de dues hores en grups organitzats a partir de proves de nivell, celebrades entre les darreries de novembre i principis de desembre.<sup>421</sup> Prenent com a referència l'escola d'arts i oficis de Madrid, els estudis s'allargarien durant tres anys i, un cop superades les pertinents

---

418 —, 21 octubre 1933, p. [6-11]. El cartell anunciador de l'acte es conserva al fons de l'escola d'arts i oficis de l'ACUR, caixa 11.2/2.

419 —, 21 octubre 1933, p. [6-11]

420 ACUR, Fons de l'escola d'arts i oficis, caixa 11.2/2

421 —, “Escola d'Arts i Oficis Artístics”, *Acció Comarcal*, 102 (25 novembre 1933), p. [14]; —, “Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 640 (2 desembre 1933), p. [6]

avaluacions,<sup>422</sup> es tenia dret a obtenir el certificat d'estudis de peritatge obrer artístic industrial. Pel curs inaugural de l'escola de Tàrrega es preveia oferir classes de

Dibuix artístic aplicat i composició decorativa

Dibuix linial aplicat a les diferents professions

Gramàtica i caligrafia

Aritmètica i nocions d'àlgebra elemental

També obrirà una assignatura o classe d'Agricultura, que serà la primera que es crearà a Espanya [...] la qual abarcarà:

Laboregs i cultiu

Maquinària agrícola ampliada a venicultura, i oli.

Es montarà un taller de mecànica artística i forja.

Més endavant s'anirà ampliant amb Escultura, vaciat i modelatge.<sup>423</sup>

Sembla que les inscripcions foren acollides amb entusiasme, ja que dos dies després d'obrir-se ja es comptava amb 72 inscrits,<sup>424</sup> i davant el gran número d'inscripcions de noies es va anunciar que es preveien classes exclusives per a elles, les quals tindrien lloc una hora abans de l'establerta.<sup>425</sup> Poc després ja es va anunciar que hi havia 236 inscrits a l'escola,<sup>426</sup> xifra que creixia cada dia i que una setmana més tard havia ascendit fins a 556 matriculats, "pertanyents gairebé tots a la classe treballadora, i molts d'ells ja homes fets".<sup>427</sup> No obstant això, cal matisar les idees de "signo evidente de cultura y engrandecimiento"<sup>428</sup> que es van destil·lar d'aquestes dades, tot contrastant-les amb la informació que presenten els fulls de matrícula conservats a l'arxiu comarcal de l'Urgell.

Segons aquests documents, hi havia quatre tipologies d'assignatures:

Generales: dibujo lineal, dibujo artístico, modelado y vaciado, aritmética y geométrica, elementos de construcción, elementos de física, química y mecánica.

---

422 Els alumnes amb millors resultats als exàmens anuals de cadascun dels tres cursos serien pensionats pel govern per anar a l'estranger a perfeccionar-se en el seu art o ofici. Vegeu —, 21 octubre 1933, p. [6-11].

423 —, 21 octubre 1933, p. [6-11]

424 —, "Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis", *Crònica Targarina*, 636 (4 novembre 1933), p. [10]

425 Segons —, "L'esplendorosa realitat de l'Escola d'A. i O.", *Acció Comarcal*, 115 (24 febrer 1934), p. [5], a dibuix artístic hi havia 54 noies matriculades.

426 —, "Matrícules per a l'escola", *Acció Comarcal*, 100 (11 novembre 1933), p. [7]

427 Àngel Oliveras Guart, "Targarins, moltes gràcies", *Acció Comarcal*, 101 (18 novembre 1933), p. [2]

428 Carta de Francisco Fité Pons (alcalde de Tàrrega) al Ministre de Cultura i Belles Arts, 6 desembre 1933. ACUR, Fons de l'escola d'arts i oficis, caixa 11.2/2.

De ampliación: composición de estructuras geométricas decorativas, composición decorativa (pintura), composición decorativa (escultura), técnica e historia de las artes industriales, pintura mural.

Especiales: gramática y caligrafía, elementos de historia del arte, derecho usual [que passà a ser substituïda per agricultura].

Talleres: carpintería artística, talla en madera, talla en piedra, forja, metalistería.<sup>429</sup>

Malgrat l'optimisme que poden suggerir aquestes dades, la majoria de matrícules es concentraren a les assignatures de dibuix lineal (247 inscrits), aritmètica i geometria (310 inscrits) i gramàtica i cal·ligrafia (137 inscrits). La resta de disciplines aplegaren un nombre discret o cap matrícula,<sup>430</sup> fet que revela que malgrat l'esforç vers una autonomització del camp artístic que suposa instal·lar una escola d'arts i oficis a Tàrraga, la demanda de població es concentrava en les matèries més bàsiques, de tal manera que hi havia un desequilibri important entre les expectatives que despertava l'equipament i les necessitats que calia satisfer amb més urgència. No obstant això, a la llista d'inscrits del primer curs d'aquesta escola s'identifiquen alguns noms destacats, com Agustí Serés Roca (germà de Magí Serés, matriculat a dibuix lineal i dibuix artístic), Ramon de Pedrolo Sánchez Molina (germà de Manuel de Pedrolo, matriculat de dibuix artístic) o Josep Maria Trepàt Padró (germà de Lluís Trepàt, matriculat de dibuix artístic). La majoria dels alumnes inscrits a aquest primer curs eren de Tàrraga, però també es compten casos concrets d'alumnes procedents d'altres localitats del Pla de Lleida, com —entre d'altres— Juneda (2), Cervera (1), Lleida mateix (1) o fins i tot Barcelona (1).<sup>431</sup>

## Un edifici per l'escola

Paral·lelament a les gestions encaminades a proporcionar la naixent escola de la primera promoció d'alumnes, el principal front que calia atendre era precisament l'encaminat a dotar físicament la ciutat de Tàrraga amb aquest equipament i a proveir-lo del personal necessari, en tant que l'ajuntament havia assumit la responsabilitat de proporcionar un local adient i pagar els salaris dels professors que formessin part de la plantilla del centre. No obstant això, els treballs per procurar l'escola d'arts i oficis d'un emplaçament estable i adequat esdevingueren una veritable cançó de l'enfadós i aquest equipament, durant els escassos tres anys d'activitat desenvolupada abans

---

429 Matrícula ordinaria del curso 1933 a 1934. Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Tàrraga. ACUR, Ibídem, caixa 11.2/2.

430 Les matèries que aplegaren un nombre sensiblement notable de matrícules foren composició decorativa (pintura, 3 inscrits), composició decorativa (escultura, 40 inscrits), dret usual (substituït per agricultura, 56 inscrits), talla de fusta (1 inscrit) i física (33 inscrits). Vegeu ACUR, Ibídem, caixa 11.2/2.

431 Matrícula ordinaria del curso 1933 a 1934. Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Tàrraga. ACUR, Fons de l'escola d'arts i oficis, caixa 11.2/2.

de l'esclat de la Guerra Civil, romangué instal·lat de manera interina al Grup Escolar de la ciutat.

Mesos abans de la proposta en ferm de treballar per a l'obtenció d'una escola d'arts i oficis, la premsa targarina ja es feia ressò de l'existència d'immobles força degradats que es podrien recuperar tot instal·lant-hi equipaments municipals. És el cas del Palau dels Marquesos de la Floresta, pel que es proposa "que la Generalitat de Catalunya es fes càrrec del palau, i que el cedís a Tàrraga".<sup>432</sup> D'aquesta manera, segons l'article que acabem de citar, l'immoble podria ser la seu d'una biblioteca popular, un museu local o fins i tot una secció de l'escola d'arts i oficis. Un altre cas és el de la Casa Sobies, sobre la qual la premsa també menciona que seria convenient acordar-ne la seva adquisició per tal de restaurar-la i instal·lar-hi una "biblioteca, escola d'arts i oficis i museu o consultori d'enfermetats agrícoles".<sup>433</sup>

Tanmateix, les gestions per resoldre la manca d'un edifici que pogués acollir la recentment concedida escola d'ats i oficis no es van iniciar fins el 29 d'octubre de 1933, quan se celebrà una reunió monogràfica sobre aquest assumpte a l'ajuntament de Tàrraga. A la trobada, que comptà amb la participació dels representants polítics municipals i membres de totes les societats i agrupacions locals, es comentà novament la viabilitat d'instal·lar l'escola al Palau dels Marquesos de la Floresta, però es descartà en tant que els tràmits per impulsar-ne la restauració iniciats temps enrere havien arribat a un punt mort i les obres d'adequació resultaven inassumibles. També es comentà d'instal·lar l'escola a l'antiga fundició Trepal, llavors al carrer d'Ardèvol, opció descartada per les despeses de lloguer i adequació de l'espai. La mateixa sort tingué l'oferta d'uns magatzems propietat d'un dels regidors del consistori, de tal manera que s'acordà instal·lar provisionalment l'escola al Grup Escolar i encarregar a l'arquitecte municipal (Josep Florensa Ollé) la redacció d'un projecte per a la construcció d'un edifici específic per a l'escola d'arts i oficis dins els terrenys del mateix Grup Escolar, situats al carrer de Comabruna.<sup>434</sup> Malgrat tot, sembla que les opcions alternatives no es van descartar per complet, car la premsa revela que amb posterioritat a l'esmentada reunió monogràfica, l'ajuntament havia rebut l'oferiment de venda d'uns terrenys al carrer de Torras i Bages per bastir-hi la futura escola.<sup>435</sup> A més, la idea d'adquirir el Palau dels Marquesos de la Floresta seguia latent i s'allargà fins ben entrat l'any 1934, quan Àngel Oliveras i l'arquitecte Florensa es dirigiren a l'alcaldia de Tàrraga per insistir en instal·lar l'escola d'arts i oficis en aquest immoble:

---

432 —, "Un monument targarí en perill", *Acció Comarcal*, 73 (6 maig 1933), p. [1-2]

433 Jo, "Comentaris", *La Ciutat*, 3 (8 juny 1933), p. 4

434 —, "El Palau dels Marquesos de la Floresta. S'imposa la seva restauració", *Crònica Targarina*, 636 (4 novembre 1933), p. 1; —, "L'Escola d'Arts i Oficis", *Crònica Targarina*, 636 (4 novembre 1933), p. [4]

435 —, "Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis", *Crònica Targarina*, 639 (25 novembre 1933), p. [5]; —, 2 desembre 1933, p. [6]

[...] tenint el projecte aquest Ajuntament de portar a cap la construcció d'un edifici per l'Escola d'Arts i Oficis i tenint en compte que en aquesta Ciutat existeix el Palau dels Marquesos de la Floresta, amb uns patis annexes [...] enclavats al centre de la població, i ensems d'un valor historic de positiu valor, podrien fer-se els treballs necessaris perquè dit edifici sigués adquirit per l'Ajuntament amb l'ajut de la Generalitat de Catalunya, hi ha que degut a que l'ensenyament de l'Escola d'Arts i Oficis es fa en unes hores de nit, i seria molt més aventajós per els alumnes i professorat que pogués esser en l'esmentat Palau, puig degut a les inclemencies del temps en aquesta localitat, fa que sigui un verdader sacrifici traslladar-se fora del nucli de població [...] fora de doldre que per manca d'iniciativa, Tàrrega tingués la disort de que un dia no llunyá, degut a l'estat en que es troba dit Palau, fos enderrocat i allavors la Ciutat perdria un edifici d'estil romànic tipo purísim [...].<sup>436</sup>

El projecte de Josep Florensa fou entregat a Àngel Oliveras el 3 de desembre, qui llavors viatjà a Madrid per continuar amb les gestions per obtenir el vist-i-plau del Ministeri d'Instrucció Pública.<sup>437</sup> El febrer de 1934, el projecte es va exposar públicament. Tot i que es podria suposar que s'empraren els locals de l'ajuntament en tant que l'escola era una iniciativa municipal, l'indret escollit foren els aparadors dels magatzems *La Estrella*, un dels comerços targarins que hem identificat com a seus d'exposicions de caràcter artístic i del qual parlarem més endavant.<sup>438</sup> Aquest establiment estava situat al carrer del Carme, un dels vials més transitats de la ciutat, i és molt possible que s'optés per exposar el projecte en aquest indret malgrat la relativa proximitat de l'ajuntament per tal d'aconseguir-ne la màxima difusió.

Vàrem tenir ocasió de veure els plànols de la susdita obra i en vàrem quedar senzillament meravellats. Es tracta d'un edifici d'un estil de l'actual grup escolar amb la mateixa esbeltesa i sobrietat de línies. Es format per baixos i un pis; a la planta baixa ultra les dependències, per la Direcció, Professors, etc. hi han sis aules per tallers i al pis sis aules més per l'ensenyança superior que es cregui convenient.<sup>439</sup>

El cost total del projecte ascendia a 250.000 pessetes i suposava una càrrega important als pressupostos municipals, de tal manera que entre les peticions que calia fer arribar a l'ens ministerial s'hi comptava la d'incloure als pressupostos de l'estat de l'any 1935 una partida per cobrir les despeses que l'ajuntament de Tàrrega

---

436 Carta d'Àngel Oliveras i Josep Florensa a l'alcaldia de Tàrrega sobre l'ubicació de l'Escola d'Arts i Oficis, 22 març 1934. ACUR, Fons de l'escola d'arts i oficis, caixa 11.2/2.

437 —, "Escola d'Arts i Oficis", *Acció Comarcal*, 103 (2 desembre 1933), p. [9]

438 Vegeu l'apartat "Activitat expositiva a Tàrrega: un viatge d'anada i tornada dels espais de sociabilitat als aparadors", unes pàgines més endavant. Val a dir que aquest projecte arquitectònic no fou l'únic que s'exposà als aparadors de La Estrella, sinó que l'any 1923 ja s'hi havia exposat el projecte de la Miranda del Parc de Sant Eloi. Vegeu *Crònica Targarina* 100 (4 agost 1923), p. 2, per exemple.

439 —, "Per l'Escola d'Arts i Oficis i altres institucions de cultura", *Crònica Targarina*, 642 (16 desembre 1933), p. [5]

s'havia ofert a assumir fins que aquestes es poguessin incloure als pressupostos estatals.<sup>440</sup>

La ubicació temporal de l'escola d'arts i oficis en un equipament on s'impartia educació primària va requerir de l'autorització per part de la inspecció de primer ensenyament. Aquesta se sol·licità el 12 de desembre del mateix any tot argumentant que seria una circumstància provisional en tant que es projectava un edifici específic per l'escola d'arts i oficis i que mentre s'esdevingués aquesta situació no es perjudicaria l'educació primària impartida al Grup Escolar, “pues las horas en que tendrán lugar las enseñanzas de Artes y Oficios, serán a partir de las cinco y media de la tarde hasta las ocho y media de la noche, lo cual es perfectamente compatible [...] sin intromisión ni estorbo”.<sup>441</sup> Aquesta no fou l'única petició que es féu, sinó que aquells mateixos dies —el 6 de desembre— l'ajuntament sol·licità al Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts la concessió d'una escola subvencionada de segon ensenyament, per la qual es destinaven quinze mil pessetes anuals per satisfer les despeses de l'edifici,<sup>442</sup> la calefacció, l'enllumenat i el material escolar.<sup>443</sup> Així doncs, en el cas que es concedís aquest equipament, Tàrrrega passava a ser una ciutat amb una oferta educativa integral, fet que l'equiparava a Lleida, la ciutat que segons la llei tenia potestat per acollir centres de segon ensenyament.

L'assumpte de la construcció d'un edifici per acollir l'escola d'arts i oficis es va eternitzar, i contrasta amb la rapidesa de les gestions per dotar-la de professorat i materials, entre d'altres. Així doncs, els plens municipals del 26 febrer i 5 de març de 1934 —llavors ja presidits per Joan Burgués— reiniciaren el debat sobre l'escola i discutiren sobre la urgència i la necessitat d'unes obres d'aquesta envergadura,<sup>444</sup> una polèmica que se saldà amb l'acord d'emprendre els treballs,<sup>445</sup> per bé que sense

---

440 Al fons de l'escola d'arts i oficis de l'ACUR (caixa 11.2/2) es conserven dos esborranys d'aquesta petició, redactats al voltant de l'octubre de 1933 i amb la mirada ja posada als pressupostos de 1935. Tanmateix, sembla que aquesta demanda no fou atesa.

441 Carta de Francisco Fité Pons al Director General de primera ensenyança, 12 desembre 1933. ACUR, Fons de l'escola d'arts i oficis, caixa 11.2/2. A principis de gener, la inspecció de l'arquitecte estatal fou l'últim tràmit per aconseguir habilitar el doble ús del Grup Escolar com a centre de primària i escola d'arts i oficis. Vegeu —, “Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 646 (13 gener 1934), p. [18].

442 En una carta a Josep Florensa datada el 13 de novembre de 1933, l'alcalde Fité li indica que al projecte per a l'escola d'arts i oficis hi inclogui “tres o quatre classes apart per instal·lar-hi la 2a ensenyança que confiem ens atorgarán dins de breu plaç. A més, també li demana que s'apressi a elaborar el projecte que li ha estat encarregat. Vegeu ACUR, Fons de l'escola d'arts i oficis, caixa 11.2/2.

443 Cartes de Francesc Fité Pons al consell provincial de segona ensenyança, al consell local de primera ensenyança i al consell regional de segona ensenyança, 14 desembre 1933. ACUR, Fons de l'escola d'arts i oficis, caixa 11.2/2.

444 —, “Del Municipi”, *Crònica Targarina*, 653 (3 març 1934), p. [2-4]; —, “A l'Ajuntament”, *La Ciutat*, 24 (8 març 1934), p. 2

445 —, “La construcció de l'Escola d'Arts i Oficis i del material per al Grup Escolar”, *La Ciutat*, 24 (8 març 1934), p. [4]

una data en ferm. No obstant això, el debat es va reobrir a finals del mateix mes de març quan, arran del tancament de la farinera Bernadàs sorgí la idea d'adquirir l'edifici per instal·lar-hi l'escola d'arts i oficis o bé recuperar la proposta relativa al Palau dels Marquesos de la Floresta.<sup>446</sup>

[...] sabèrem que la Farinera Bernadàs anava a tancar les portes i que s'havia parlat [...] per mirar de si la Farinera podia servir per instal·lar-hi l'Escola d'Arts i Oficis, l'Escola subvencionada de segon ensenyament i les demés coses que hi van annexes. [...] per nosaltres, [...] el que cal fer és [...] trobar una solució [...] perquè la fàbrica [...] no deixés de funcionar. [...] Però bé, suposant que [...] no fos possible, creiem també [...] que la Farinera no tindria de destinar-se per edificis escolars. [...] la construcció d'un edifici nou [...] suposaria la inversió d'unes pessetes que contribuirien a que dins de la nostra ciutat no minvés el treball i fent que precisament encara s'intensifiqués [...]. El que per a construccions escolars s'hi destinés el Palau dels Marquesos de la Floresta [...] també caldria fer-hi altres obres. Segurament no podria aprofitar-se altra cosa que la façana. [...] amb les pessetes que podria aportar-hi l'ajuntament i [...] la Generalitat, podria que no resultés tampoc gens anti-econòmic.<sup>447</sup>

Poc després, semblava que prenia força la idea d'adquirir i rehabilitar com a seu de l'escola d'arts i oficis i institut de segon ensenyament el Palau dels Marquesos de la Floresta (fig. 16). Per això es comptaria amb l'ajuda de la Generalitat, que al seu torn es comprometria a conservar la part monumental de l'edifici i a instal·lar-hi la biblioteca popular i el museu comarcal, assumint part de les despeses.<sup>448</sup> Segons una nota oficiosa de la Conselleria de Cultura, el 19 de març s'acordà la compra d'aquest immoble,<sup>449</sup> per bé que la manca d'una declaració explícita dels usos que se li preveïen donar tornava a deixar la porta oberta a especulacions sobre la possible instal·lació de l'escola d'arts i oficis en aquest immoble i les despeses que comportaria aquesta operació.<sup>450</sup>

La incògnita es va resoldre a finals de juny de 1934, quan des de la Conselleria de Cultura de la Generalitat es féu públic que "l'ajuntament de Tàrrrega compra l'edifici i els patis adjunts [del Palau dels Marquesos de la Floresta] per a edificar-hi l'Escola d'Arts i Oficis i destinar la part més notable de l'antiga construcció a Museu i a Biblioteca",<sup>451</sup> una operació que comptà amb el vist-i-plau d'Agustí Duran i Sanpere. Per tal de tirar endavant la construcció de l'escola d'arts i oficis fou necessari

446 —, "Els edificis escolars", *Acció Comarcal*, 120 (31 març 1934), p. [9]

447 —, "La nostra posició", *La Ciutat*, 26 (6 abril 1934), p. 6

448 —, "El Palau dels Marquesos de la Floresta", *Crònica Targarina*, 660 (21 abril 1934), p. [4]

449 —, "El Palau dels Marquesos de la Floresta", *Acció Comarcal*, 127 (19 maig 1934), p. [7]

450 —, "La qüestió del Palau dels Marquesos de la Floresta", *Acció Comarcal*, 130 (9 juny 1934), p. [11]; Felip Moreu, "Tribuna lliure", *Crònica Targarina*, 668 (16 juny 1934), p. [5]

451 —, "El Palau dels Marquesos de la Floresta", *Acció Comarcal*, 133 (30 juny 1934), p. [4]



16. Façana del palau dels Marquesos de la Floresta, Tàrraga  
I BY SA Deosingas,  
Wikimedia  
Commons

celebrar un ple extraordinari per acordar demanar un préstec de 250.000 pessetes a la Caixa de Pensions, un gest que despertà veus crítiques tant sobre el tracte preferent que s'estava concedint a l'escola d'arts i oficis en detriment dels altres equipaments educatius com sobre l'ús que caldria donar als terrenys adquirits al costat del Grup Escolar, on inicialment havia de construir-se l'escola d'arts i oficis i l'institut de segon ensenyament.<sup>452</sup> Aquest darrer assumpte es va resoldre a finals d'aquell mateix estiu, quan l'ajuntament revocà els acords del 22 i 29 de gener, vinculats amb la compra dels terrenys situats davant del Grup Escolar.<sup>453</sup>

---

452 —, "Del Municipi", *Crònica Targarina*, 671 (7 juliol 1934), p. [2-4]; —, "¿Què pensa l'Ajuntament?", *Crònica Targarina*, 672 (14 juliol 1934), p. [1]. A la crònica del ple on es va presentar la memòria del pressupost extraordinari es va comentar que aquest es féu "sense tenir els plànols ni el lloc on té d'emplaçar-hi l'Escola d'Arts i Oficis. [...] l'Estat encara no ha fet la inclusió del sou dels mestres". Vegeu —, "A l'Ajuntament", *La Ciutat*, 36 (30 agost 1934), p. 2-3.

453 —, "Consumatum est", *Crònica Targarina*, 682 (22 setembre 1934), p. [1]



Tot semblava a punt, doncs, per iniciar les obres al Palau dels Marquesos de la Floresta. No obstant això, l'assumpte entrà en un compàs d'espera que semblà revifar a mitjan maig de 1935,<sup>454</sup> quan es convocà un ple extraordinari de l'ajuntament de Tàrraga per rectificar "l'acord de 5 de juliol de 1934 per tal d'adaptar-lo a invertir del préstec de 250.000 ptes. per a la construcció de l'Escola d'A. i O. per al pagament del Grup Escolar",<sup>455</sup> passant a dedicar un total de 205.767'9 pessetes al projecte de l'escola d'arts i oficis (40.000 pels terrenys, 165.767'9 per l'edifici) i 44.232'1 al Grup Escolar. Malgrat aquest acord, les obres no s'iniciaren de manera imminent, i a finals de 1935 l'escola d'arts i oficis encara estava instal·lada de manera provisional al Grup Escolar, un indret on la convivència cada cop era més difícil i on ja s'aixecaven veus crítiques,<sup>456</sup> que a principis de l'any següent reclamaren formalment el desallotjament immediat d'aquest espai d'educació primària i el trasllat de l'escola d'arts i oficis a un altre local.<sup>457</sup>

## Professorat i polèmiques econòmiques

Dos dies després d'obtenir la concessió de l'escola d'arts i oficis ja es féu pública la convocatòria de places de professorat per impartir dibuix lineal, aritmètica, geometria, pràctiques i elements de construcció, gramàtica, cal·ligrafia i agricultura, així com una plaça de mestre de taller per a impartir metal·listeria artística i forja. El concurs romangué obert fins el 6 de novembre,<sup>458</sup> però els nomenaments no es feren públics fins al febrer de l'any següent, quan s'iniciaren les classes.

Així doncs i almenys durant el curs 1933-34, Àngel Oliveras era el professor de terme de dibuix artístic i composició decorativa, i Josep Llordà Franco, Ramon Gomà, Dídac Garcia i Frederic Escussol foren els altres professors titulars;<sup>459</sup> mentre que

---

454 L'única menció d'aquest afer a la premsa durant aquesta etapa de refredament fou al novembre de 1934, quan s'especulà sobre si la Generalitat de Catalunya havia aprovat el pressupost extraordinari per a la construcció de l'Escola d'Arts i Oficis. Vegeu —, "Noves", *Acció Comarcal*, 152 (10 novembre 1934), p. [13-14]

455 —, "De l'Ajuntament", *Acció Comarcal*, 180 (25 maig 1933), p. [14]

456 Francesc Moreu, "Remitit", *Crònica Targarina*, 745 (7 desembre 1935), p. [7]

457 —, "Dèiem ara fa mig any", *Crònica Targarina*, 759 (14 març 1936), p. [3-4]

458 —, "Escola d'Arts i Oficis de Tàrraga. Anunci Oficial", *La Ciutat*, 13 (26 octubre 1933), p. 4. A —, 4 novembre 1933, p. [10] s'esmenta que el termini finalitzava el 6 de novembre.

459 —, "Del municipi", *Crònica Targarina*, 646 (13 gener 1934), p. [4]. Josep Llordà Franco impartia gramàtica i cal·ligrafia; Ramon Gomà Massot era el titular d'aritmètica, geometria i elements de construcció; Dídac Garcia Montero impartia dibuix lineal i Frederic Escussol Moretó era el mestre de taller de metal·listeria i forja. Vegeu —, 13 gener 1934, p. [18].

Magí Serés, Josep Roca, Josep M. Andreu i Pau Prats en foren els auxiliars.<sup>460</sup> Podria ser que la plantilla es veiés ampliada durant les setmanes següents, en tant que a l'abril es passà a oferir classes d'agricultura, física i química,<sup>461</sup> tot i que la premsa no publica el nom del responsable de la matèria ni tampoc es féu ressò sistemàtic dels possibles canvis que es podien esdevenir a la plantilla de l'escola.<sup>462</sup>

Segons l'acord del ple municipal per tal d'aconseguir la concessió de l'escola, l'ajuntament de Tàrraga assumia —fins que fos possible transferir-les a l'Estat— les despeses dels salaris del professorat, que segons el decret del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts i en el cas que la plantilla fos composta per un professor de terme, tres auxiliars i un mestre de taller ascendien a 13.000 pessetes anuals. Tanmateix, pel que es desprèn de la premsa, el cos de professors de l'escola el formaven un mínim de nou persones, de tal manera que —en el cas que els professors auxiliars rebessin un salari per la seva feina— el pressupost inicial ja experimentava una variació notable. En cas contrari, el pressupost es mantenia dins la partida establerta, però aquest fet no va estar exempt de controvèrsies.

Ja hem mencionat que pràcticament des del moment de la concessió de l'escola s'efectuaren peticions al govern per a que aquest inclogués als pressupostos estatals la partida destinada al manteniment d'aquest equipament, assumida interinament per l'ajuntament de Tàrraga. L'assumpte prenia una importància especial de cara a l'any 1935, quan el consistori reconeixia que “a consecuencia de las cuantiosas cargas que tiene que soportar el Ayuntamiento, es del todo imposible que los sueldos de los Profesores material etc., continuen con cargo a los Presupuestos Municipales como ha sucedido en el año 1934.”<sup>463</sup> No obstant això, la demanda no fou atesa, i l'estiu de 1935 s'inicià una polèmica al voltant del pagament dels salaris del professorat de l'escola d'arts i oficis.

El factor desencadenant fou una notificació del Director de l'Escola Tècnica Professional de Madrid, que sol·licitava un certificat de l'ajuntament de Tàrraga on aquest declarés el seu compromís tant a pagar els salaris dels professors de l'escola d'arts i oficis com a fer front a la resta de despeses que s'havia ofert a assumir.<sup>464</sup>

---

460 Magí Serés era auxiliar d'Oliveras a dibuix artístic; Pau Prats Pascual, el de dibuix lineal; Josep M. Andreu Robinat n'era el d'aritmètica, geometria i elements de construcció. Vegeu —, 13 gener 1934, p. [18]. Pel que fa a Josep Roca, sabem que fou nomenat auxiliar de gramàtica i cal·ligrafia (*Acció Comarcal* 113 (10 febrer 1934), p. [6]); i tenim constància que poc temps després es féu públic el nomenament de Francesc Recasens com a auxiliar d'aritmètica (*Crònica Targarina* 661 (28 abril 1934), p. [9]). Vegeu també —, 24 febrer 1934, p. [5].

461 —, “Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 661 (28 abril 1934), p. [9]. Les classes s'impartien dilluns, dimecres i divendres.

462 —, “Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 652 (24 febrer 1934), p. [13]; —, “Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 659 (13 abril 1934), p. [2]

463 ACUR, Fons de l'escola d'arts i oficis, caixa 11.2/2.

464 —, “Del Municipi”, *Crònica Targarina*, 731 (31 agost 1935), p. [4-6]

La corporació municipal va satisfer aquest requeriment del govern central, però això no va apaivagar la incertesa sobre el pagament dels salaris del professorat. De fet, al ple municipal ja s'havien començat a explicitar les reserves d'alguns regidors al respecte i *Crònica Targarina*, que fins llavors havia seguit molt de prop la vida de l'escola d'arts i oficis tot adoptant gairebé el rol de portaveu oficiós de l'equipament, pren el camí de la crítica sense reserves:

[...] el Conseller Sr. Costa s'ha oposat a què es pagués d'ací en avant, de l'erari del Municipi, la nòmina del professorat de l'Escola d'Arts i Oficis. [...] Tàrrega va rebre [...] la concessió de l'Escola d'Arts i Oficis, però amb la confiança [...] que només tindria de pagar el professorat i el primer trimestre, car després ja aniria a càrrec de l'Estat. [...] es va imposar el sacrifici de bastir un esplèndid casal, per la qual cosa va fer-se un préstec de 250.000 pessetes [...] i ara, a punt d'obrir de nou les classes, no sabem tampoc on anem. [...] som partidaris de fer el màxim esforç [...] però [...] Tàrrega no pot fer el sacrifici de carregar amb totes les despeses que comporta instal·lar i mantenir una Escola d'Arts i Oficis. [...] no pot suportar la tasca honrosa [...] de bastir un local i mantenir totes les despeses [...]. És un vestit que li ve gran, massa gran. [...]

Què paga l'Estat? Tant, o quant, o res...? [...] Què ben estudiat es demostra [...] que Tàrrega pot fer aquest esforç? Endavant i no ens sabrar pas gens de greu confessar que anàvem errats.<sup>465</sup>

Àngel Oliveras, que llavors es trobava a Madrid combinant vacances d'estiu i gestions amb els òrgans estatals, va intentar transmetre mostres de confiança,<sup>466</sup> i poc temps després es feia pública la notícia que el Consell de Ministres havia acordat incorporar l'escola d'arts i oficis de Tàrrega al conjunt d'ensenyaments de l'Estat.<sup>467</sup> A priori i segons la premsa, aquest fet suposava que es despeses de manteniment de l'escola passaven a mans del Ministeri d'Instrucció Pública, però el decret publicat a la *Gaceta de Madrid* establia tot el contrari:

[...] en atención a que el Ayuntamiento de Tárrega se compromete, según certificación que obra en el expediente, a sufragar todos los gastos de personal, local y material que origine dicha Escuela [...] se declaran incorporadas a las enseñanzas del Estado las de las Escuelas de Artes y Oficios de Tárrega [...] hasta tanto haya posibilidad de incluir en Presupuesto esta Escuela, el Ayuntamiento de Tárrega sufragará todos los gastos de local, material y personal que se origine [...].<sup>468</sup>

465 —, “Cal parlar clar”, *Crònica Targarina*, 730 (24 agost 1935), p. [3-4]. Tanmateix, *Acció Comarcal* es manté en la seva posició favorable —també sense reserves— a l'escola d'arts i oficis i, per extensió, a les gestions de l'ajuntament. Vegeu Uns Ciutadans, “Qui ha de parlar clar?”, *Acció Comarcal*, 194 (31 agost 1935), p. [3-4].

466 Uns ciutadans, “Coses de «Crònica»”, *Acció Comarcal*, 196 (14 setembre 1935), p. [8]

467 —, “L'Escola d'Arts i Oficis, de Tàrrega, incorporada als ensenyaments de l'Estat”, *Acció Comarcal*, 197 (21 setembre 1935), p. [2-3]

468 *Gaceta de Madrid* 263 (20 setembre 1935), p. 2233

El decret de la *Gaceta* va anar acompanyat d'una ordre ministerial que instava a l'ajuntament de Tàrraga a satisfer els compromisos adquirits amb l'Estat en tant que la situació de provisionalitat de l'escola havia finalitzat.<sup>469</sup> Aquest fet atà encara més les crítiques de l'oposició a la gestió que l'ajuntament de Tàrraga estava fent de l'escola d'arts i oficis escudant-se en l'argument que es respectava un acord del consistori anterior.<sup>470</sup> Durant la tardor de 1935 hi va haver una escalada de les pressions sobre si l'ajuntament assumiria de totes maneres aquestes despeses, fins al punt que durant el ple extraordinari del 28 de setembre, el llavors regidor d'hisenda Ramon Costa volgué desvincular-se de possibles accions de responsabilitat relacionades amb aquest afer manifestant obertament la seva no conformitat amb el pagament de nòmines del professorat de l'escola d'arts i oficis amb càrrec al pressupost municipal:

[...] Intervé el Sr. Prats per dir que no és estrany la mica d'impaciències i estat d'opinió que s'havia format a l'entorn de la qüestió de l'Escola d'Arts i Oficis, si es té en compte que el Sr. Oliveras va dir a l'Ajuntament anterior que l'Escola d'Arts i Oficis no costaria res al Municipi i que dintre tres mesos passaria a càrrec de l'Estat.

Davant d'això es va demanar als Professors que per tres mesos treballassin de "baldes", però passats els tres mesos, com que no va incloure's al Pressupost de l'Estat el seu sou, no van volguer treballar més de "baldes" i se'ls va pagar amb càrrec al municipi. Aquesta qüestió es va anar aplaçant d'un pressupost a l'altre i s'han passat prop de dos anys. [...] Ramon Costa Pijuan [...] per salvar la responsabilitat que pugui venir al seu dia [...] no està conforme en què d'avui en endavant es paguin els havers al professorat.<sup>471</sup>

Aquest fou el punt culminant de les tensions entre membres del consistori al voltant de les despeses de manteniment de l'escola d'arts i oficis. Poc després, i paral·lelament a l'inici del curs 1935-36, Àngel Oliveras va donar compte de les gestions realitzades a Madrid per incorporar l'escola al conjunt d'ensenyaments de l'Estat. Es revela que aquest equipament estava afectat per la llei de restriccions de l'1 d'agost de 1935, que en preveia la seva supressió,<sup>472</sup> i que Oliveras n'assegurà tant la seva salvació com obtingué la promesa que l'Estat ja incorporaria una partida destinada a satisfer les despeses de manteniment de l'escola als pressupostos de l'any següent.<sup>473</sup> A més, en el cas que finalment aquesta partida no es consignés als

469 —, "Del Municipi", *Crònica Targarina*, 740 (2 novembre 1935), p. [2-3]

470 —, "Del Municipi", *Crònica Targarina*, 735 (28 setembre 1935), p. [2-3]

471 —, 2 novembre 1935, p. [2-3]

472 —, "El retorn del senyor Oliveras", *Acció Comarcal*, 199 (5 octubre 1935), p. [2-3]

473 —, "El retorn del senyor Oliveras", *Crònica Targarina*, 736 (5 octubre 1935), p. [16]

pressupostos de 1936,<sup>474</sup> Oliveras va manifestar que es podia recórrer a les 30.000 pessetes de subvenció de què disposava.<sup>475</sup>

Les tensions al respecte semblaren relaxar-se tot i que l'afer dels salaris del professorat no estava resolt. Els pressupostos municipals per l'any 1936 no incloïen una partida per satisfer aquesta despesa, i des del govern central tampoc s'havien fet actuacions per assumir les despeses de l'escola d'arts i oficis. D'aquesta manera, "hem arribat al Març i als professors encara no se'ls ha pagat el sou del Gener [...] i ara tot ha estat córrer [...] per veure com es podia arranjar aquesta enutjosa situació."<sup>476</sup> La solució passava per la proposta d'Oliveras d'emprar la ja citada subvenció de 30.000 pessetes, idea que no es va poder dur a terme en tant que aquest ajut no estava destinat al pagament de salaris. La comissió municipal d'hisenda, doncs, va rebre l'encàrrec d'intentar trobar una solució a aquesta situació, però la premsa revela que les gestions foren o bé nul·les o bé ineficaces, car l'estiu de 1936 la nòmina del professorat de l'escola d'arts i oficis fou liquidada novament a partir dels fons municipals.<sup>477</sup>

## Eppur si muove. Esdeveniments destacats de l'escola d'arts i oficis

Ha estat assenyalada la data del 28 del mes en curs per l'inauguració oficial del Grup Escolar graduat, bastit a aquesta Ciutat, on amb caràcter interí s'instal·larà també l'Escola d'Arts i Oficis Artístics, concedida pel Govern de la República, gràcies a les gestions realitzades pel nostre estimat fill predilecte, n'Angel Oliveras i Guart. [...] actes com el d'avui, confirmen plenament la marxa progressiva del nostre poble [...]. Aquest formós edifici destinat a fomentar la cultura del nostre poble, constitueix la realització del somni daurat de tots els targarins, gràcies a seu propi esforç [...].<sup>478</sup>

---

474 En una tensa reunió entre els regidors de l'ajuntament que governava Tàrrrega entre 1933 i 1934, l'alcalde del moment (Joan Burgués) i Àngel Oliveras, aquest manifestà que l'expedient per a la inclusió del sou dels professors de l'escola d'arts i oficis ja estava en mans del Ministeri d'Hisenda. No obstant, no consta que s'obtingués resposta. Vegeu —, "La qüestió de l'Escola d'A. i O.", *Crònica Targarina*, 740 (2 novembre 1935), p. [13].

475 —, 2 novembre 1935, p. [2-3]. Cal remarcar que aquesta subvenció fou concedida per a la compra de material per l'escola d'arts i oficis. Vegeu —, "Noves", *Acció Comarcal*, 180 (25 maig 1935), p. [17].

476 —, 14 març 1936, p. [3-4]

477 —, "Municipals", *Acció Comarcal*, 235 (13 juny 1936), p. [11-12]

478 Ban "Al poble de Tàrrrega", 23 gener 1934. ACUR, Fons de l'escola d'arts i oficis, caixa 11.2/2.

17. Grup escolar de Tàrrrega, poc abans de la seva inauguració. Imatge extreta de *Crònica Targarina* 649 (3 febrer 1934), p. [4] | © Unknown, ACUR



L'escola d'arts i oficis de Tàrrrega (fig. 17) va obrir portes el 28 de gener de 1934,<sup>479</sup> i les classes s'iniciaren l'1 de febrer.<sup>480</sup> El primer curs de l'escola sembla que fou el més prolífic a nivell d'activitats, fenomen íntimament relacionat amb l'entusiasme que despertava l'equipament. El programa d'activitats s'inaugurà al mes d'abril amb un cicle de conferències dirigides tant als alumnes de l'escola com a la població en general. Tot i que inicialment el cicle l'havia d'obrir Antoni Bergós,<sup>481</sup> finalment es va programar que la primera conferència anés a càrrec de Pere Bosch Gimpera,<sup>482</sup> tot i que a causa d'un contratemps aquest va haver de ser substituït per Josep Coromines.<sup>483</sup> Per la seva banda, el llavors rector de la Universitat Autònoma de Barcelona s'encarregà de pronunciar la segona i última conferència del cicle, sobre "la població preromana a l'Urgell", celebrada a la sala d'actes de l'Ateneu.<sup>484</sup>

479 —, "La festa de demà", *Crònica Targarina*, 648 (27 gener 1934), p. [3]; —, "La inauguració del Grup Escolar i de l'Escola d'Arts i Oficis", *La Ciutat*, 22 (8 febrer 1934), p. 6; Corbella, "Inauguración de un grupo escolar", *La Vanguardia*, 21809 (30 gener 1934), p. 23. Al fons de l'escola d'arts i oficis de l'ACUR (caixa 11.2/2) es conserven el cartell i el programa de les festes d'inauguració, així com el díptic del menú de l'àpat oficial de l'esdeveniment.

480 —, "Escola d'Arts i Oficis", *Acció Comarcal*, 110 (20 gener 1934), p. [3]; —, "Tot un guany", *Acció Comarcal*, 111 (27 gener 1934), p. [1]; —, "Una festa memorable", *Crònica Targarina*, 649 (3 febrer 1934), p. [2]

481 —, "Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis", *Crònica Targarina*, 654 (10 març 1934), p. [14]

482 —, 13 abril 1934, p. [2]

483 —, "Una conferència del Sr. Coromines", *Acció Comarcal*, 123 (21 abril 1934), p. [7]. *Crònica Targarina*, per la seva banda, va publicar un resum de la conferència tot afirmant que havia estat a càrrec de Pere Bosch Gimpera i que aquest havia parlat sobre els ibers, fent referència fins i tot al jaciment del Tossal de les Tenalles. Vegeu —, "Les conferències de l'E. d'Arts i Oficis", *Crònica Targarina*, 660 (21 abril 1934), p. [3].

484 —, "Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis", *Crònica Targarina*, 665 (26 maig 1934), p. [10]

Paral·lelament a aquest cicle de conferències, tenim constància que Claudi Gómez Grau, el fotògraf de Cervera, va elaborar un documental sobre Tàrrrega que incloïa vistes de l'escola d'arts i oficis.<sup>485</sup> Sembla que el film es va estrenar al Saló de Catalunya de cinema amateur davant un número reduït d'espectadors,<sup>486</sup> de tal manera que la premsa s'apressà a suggerir que fos projectada també a Tàrrrega. L'estiu d'aquell mateix any se'n va fer una projecció privada a la capital de l'Urgell, i la premsa explicà que la pel·lícula “està completada amb escenes de l'Escola d'Arts i Oficis en funcionament i amb títols escaients [...]”. Serà sincronitzada de forma que prendrà un relleu extraordinari,<sup>487</sup> tot afegint que s'havia posat damunt la taula la possibilitat de fer-ne una projecció als targarins instal·lats a Barcelona. No obstant això, també es va preveure una sessió pública de la pel·lícula a Tàrrrega, durant la festa de final de curs programada a l'Ateneu.<sup>488</sup> No es disposa de confirmació de la celebració d'aquesta festa, així que és molt possible que no s'arribés a dur a terme; com tampoc s'ha pogut localitzar la pel·lícula de Gómez Grau als principals fons i arxius cinematogràfics. Malgrat tot, finalment el film sí que es projectà: fou durant la festa del primer aniversari de la inauguració de l'escola, celebrada a l'Ateneu el primer de febrer de 1935.<sup>489</sup>

Entre les activitats que protagonitzaren els alumnes i el cos de professors de l'escola durant aquest primer curs en destaquen tres. En primer lloc, la participació a la festa de la vellesa de 1934 amb l'elaboració de pintures decoratives en forma de garlandes de flors i al·legories que foren instal·lades a l'entrada de cadascun dels carrers que s'obrien a la plaça de la República, l'actual Plaça Major. L'esdeveniment no és especialment remarcable per ell mateix, però es tracta de la primera activitat pública que realitzen els alumnes de l'escola, implicant-se activament en la vida local.<sup>490</sup> La segona activitat és força més interessant, i està vinculada a la celebració del Saló del Turisme de Barcelona. El professorat de l'escola d'arts i oficis de Tàrrrega elaborà l'stand de la ciutat,<sup>491</sup> que “representava tota la trajectòria targarina des dels fòssils fins a l'esdevenidor de la ciutat. [...] tres teles noves que ha pintat el Sr. Oliveras sobre temes targarins [...]”. Hi haurà també el mapa turístic de les nostres

---

485 —, “Noves”, *Acció Comarcal*, 120 (31 març 1934), p. [18]; —, “Un èxit d'en Gómez Grau”, *Acció Comarcal*, 123 (21 abril 1934), p. [11]

486 —, 21 abril 1934, p. [11]

487 —, “La pel·lícula de Tàrrrega”, *Acció Comarcal*, 130 (9 juny 1934), p. [15]

488 —, “Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 668 (16 juny 1934), p. [13]

489 —, “El cap d'any del funcionament de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 702 (9 febrer 1935), p. [8]. Segons la mateixa publicació, a l'esdeveniment s'hi comptaren unes 1.500 persones.

490 —, “Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 657 (31 març 1934), p. [15]. En principi, els alumnes havien d'elaborar un arc de triomf, opció que es va descartar per manca de temps.

491 —, “L'Stand de Tàrrrega al Saló de Turisme”, *Acció Comarcal*, 128 (26 maig 1934), p. [11]

contrades dibuixat a l'Escola pel professor auxiliar P. Prats i altres col·laboradors.<sup>492</sup> L'oportunitat d'exhibir el potencial dels docents de l'escola, ja des dels seus inicis, permetia posicionar el centre com un espai formatiu de gran valor que, a més, es veia capaç de respondre a les necessitats d'un eventual mercat i aportar la seva part al conjunt del sistema artístic targarí. Finalment, l'última de les activitats a remarcar és l'exposició de dues làmines elaborades per cadascun dels alumnes matriculats en aquest primer curs. La mostra s'instal·là a la mateixa escola i estava previst que obrís portes a l'inici del curs 1934-35,<sup>493</sup> i per bé que no és més que una exposició de treballs escolars, resulta interessant perquè els millors alumnes de cada disciplina foren distingits amb un premi —que no s'acabà entregant—,<sup>494</sup> iniciant així des de la mateixa escola una certa dinàmica de legitimitació i sanció de l'activitat formativa en l'àmbit artístic.

La matrícula per al curs 1934-35 s'obrí durant la segona quinzena de setembre, amb la mateixa oferta d'assignatures que el curs anterior.<sup>495</sup> El curs s'inicià l'1 d'octubre, i per bé que no es disposa de dades exactes de matrícula era previsible i comprensible que després de l'interès general que suposava la novetat de l'escola hi hagués una certa regularització del número d'alumnes inscrits.

Durant aquest segon curs, la vida de l'escola que reflecteixen les fonts va tenir com a especial protagonista la polèmica al voltant de l'edifici, i l'únic esdeveniment destacable de l'activitat dels alumnes és, aquest cop, una activitat més complexa que les endegades l'any anterior: la reconstrucció de la creu de terme situada al camí vell de Balaguer.<sup>496</sup> La restauració fou liderada per Àngel Oliveras, comptà amb la participació d'alumnes de l'escola i finalitzà amb la instal·lació provisional de la creu al vestíbul de l'escola.<sup>497</sup> Tot i conservar-se'n fotografies, aquesta acció combinada de servei públic i recuperació d'un bé patrimonial no va despertar tant entusiasme com altres activitats de l'escola, d'altra banda potser més vistoses.<sup>498</sup>

---

492 —, “L'Stand de Tàrraga al Saló de Turisme”, *Acció Comarcal*, 129 (2 juny 1934), p. [4]; vegeu també —, “L'Stand de Tàrraga a l'Exposició”, *Acció Comarcal*, 130 (9 juny 1934), p. [10-11] i —, “El Stand de Tàrraga al Saló del Turisme”, *Crònica Targarina*, 667 (9 juny 1934), p. [7].

493 —, “L'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 132 (23 juny 1934), p. [2]. L'exposició, finalment, es féu coincidir amb la festa del primer aniversari de l'escola, i fou visitable entre els dies 2 i 3 de febrer de 1935. Vegeu —, 9 febrer 1935, p. [8].

494 —, 9 febrer 1935, p. [8]; —, “Escola d'Arts i Oficis”, *Acció Comarcal*, 183 (15 juny 1935), p. [11]

495 —, “D'ensenyament”, *Acció Comarcal*, 144 (15 setembre 1934), p. [7]; Àngel Oliveras Guart, “Escola d'Arts i Oficis A. de Tàrraga”, *Crònica Targarina*, 682 (22 setembre 1934), p. [14]

496 —, “Notes vàries”, *Crònica Targarina*, 716 (18 maig 1935), p. [11]

497 —, “L'Escola d'Arts i Oficis”, *Acció Comarcal*, 218 (15 febrer 1936), p. [13]

498 —, “La Creu del Camí Vell de Balaguer”, *Acció Comarcal*, 195 (7 setembre 1935), p. [17]



Pel que fa al tercer i darrer curs de vida d'aquesta escola, el cicle de matrícula fou pràcticament idèntic al del curs anterior: les inscripcions s'obriren durant la segona quinzena de setembre per iniciar el curs l'1 d'octubre.<sup>499</sup> En aquesta ocasió, però, les assignatures oferides van variar lleugerament respecte les impartides dos cursos enrere, tot revelant un cert ajustament de l'oferta a la demanda existent, encara molt més modesta que la plantejada de bell antuvi:

Ensenyances d'ampliació:

Aritmètica superior (dilluns, dimecres i divendres)

Geometria i elements de construcció (dimarts, dijous i dissabte)

Composició decorativa (pintura del natural), diària

Dibuix linial aplicat a la mecànica, diària

Ensenyança general:

Aritmètica, diària

Gramàtica i caligrafia, diària

Dibuix artístic, diària

Francès, diària<sup>500</sup>

El curs s'inaugurà amb uns 200 alumnes matriculats,<sup>501</sup> xifra que resulta molt més ajustada a la demanda que podia sorgir a l'entorn d'una ciutat com Tàrraga, que als anys 30 comptava amb més de 7.500 habitants i amb una taxa d'alfabetització que creixia a bon ritme.<sup>502</sup> Val a dir, però, que l'escola d'arts i oficis continuava essent un pol d'atracció per alumnes de més enllà de Tàrraga i l'Urgell, en tant que entre la documentació conservada hom hi troba fulls de matrícula d'alumnes de Barcelona (5), La Seu d'Urgell (1), Tarragona (3), Manresa (1) o fins i tot Terol (1), Cadis (1) o Miranda de Ebro (1).<sup>503</sup> Semblava que, deixant de banda les polèmiques i problemàtiques relatives a l'edifici i el pagament dels salaris del professorat, l'escola es consolidava al camp educatiu targarí i es revelava com un factor amb certa importància per a aquells que desenvolupaven estratègies de control dels camps de poder locals. L'esdeveniment més remarcable d'aquest curs fou la celebració del tercer aniversari d'aquest equipament el febrer de 1936, efemèride que es commemorà "amb tota

---

499 —, 15 juny 1935, p. [11]; —, "Curs oficial del 1935-36", *Crònica Targarina*, 734 (21 setembre 1935), p. [12]

500 —, 21 setembre 1935, p. [12]

501 —, 5 octubre 1935, p. [2-3]

502 Segons Conxita Mir (1985), p. 632-634, l'Urgell tenia un 39'3% d'analfabetisme l'any 1920. L'afirmació sobre el bon ritme d'alfabetització la basem en el fet que 20 anys després, aquesta dada s'havia reduït fins el 19'49%.

503 ACUR, Fons de l'escola d'arts i oficis, caixa 11.2/2. Tot i no disposar de dades que ho confirmin, l'explicació més probable a la presència d'alumnes de més enllà de la província o fins i tot de Catalunya fos deguda a un moviment migratori i no tenir una relació directa amb l'oferta formativa de l'escola.

intimitat per motiu de trobar-nos en període electoral”,<sup>504</sup> però que fou l'ocasió que Oliveras aprofità per anunciar “que hi ha el propòsit de noves adquisicions i que en el curs vinent funcionaran dos nous tallers a càrrec de professors especialitzats en modelatge i buidat, i fusteria artística i talla.”<sup>505</sup> Aquesta novetat no despertà comentaris de cap mena a la premsa, llavors especialment pendent de les dificultats de l'ajuntament per cobrir les despeses de manteniment de l'escola que s'havia compromès a assumir en el moment de la seva concessió. No obstant això, una de les últimes notícies que es tenen de l'escola d'arts i oficis és precisament una sobre una de les activitats més destacades que acollí: el nomenament de Joan Vila-Puig com a professor honorari del centre, tot aprofitant que entre el 12 i el 24 maig de 1936 l'estatge de l'Orfeó de Tàrraga va acollir una exposició d'uns 25 exemplars de la seva obra.<sup>506</sup>

Les notícies sobre l'escola d'arts i oficis s'aturen bruscament amb l'esclat de la Guerra Civil. Com tants altres equipaments, aquest centre també tancà portes i l'activitat no es recuperà fins als anys 40, quan es reinicià la maquinària d'un espai formatiu encara en funcionament a l'actualitat. Tot i la brevetat d'aquesta primera època, l'escola d'arts i oficis és un element de gran importància en el conjunt del sistema artístic local, i fins i tot provincial. La seva condició d'equipament gairebé únic li conferia una posició dominant dins del camp de l'educació artística, que es veia reforçada amb l'existència d'una demanda gens menyspreable. L'escola d'arts i oficis és el primer centre creat a Tàrraga amb la voluntat que la formació artística desenvolupés un rol central i deixés de ser una matèria auxiliar o relegada a àmbits d'ensenyament no formal, com les acadèmies fundades pels artistes locals. No obstant això, i malgrat el rol determinant d'aquest centre en l'autonomització del camp artístic, es posa de manifest un cert desajust entre l'oferta formativa, les expectatives generades i les necessitats que la demanda precisava que li fossin satisfetes: la majoria d'alumnes de l'escola hi assistien per rebre una formació basada en l'aprenentatge de la gramàtica, la cal·ligrafia i l'aritmètica, fet que revela no tant una manca d'interès per part de la població sinó una manca de formació de base, necessària per endinsar-se en una formació més específica com la que aspirava a oferir aquesta escola, que al seu torn fou un magnífic trampolí pel desplegament de l'estratègia de presa de posicions i control del capital específic duta a terme per Àngel Oliveras.

[...] la tasca d'aquesta índole d'ensenyament és no solament cultural sinó també en gran manera social. La seva primordial finalitat és de donar a tots els obrers i artesans els ensenyaments que no han pogut rebre en la seva tendra joventut i que els són donats en aquestes

504 —, 15 febrer 1936, p. [13]

505 Ibídem.

506 —, “L'Escola d'Arts i Oficis”, *Acció Comarcal*, 232 (23 maig 1936), p. [7]. Al número següent d'aquesta mateixa revista es conserva una fotografia de l'esdeveniment, presa a les portes de l'escola d'arts i oficis. Vegeu també —, “Dimarts vinent serà inaugurada una exposició de pintures de Vila-Puig a l'Orfeó”, *Acció Comarcal*, 230 (9 maig 1936), p. [8-9].

Escoles quan, ja homes, deixen el treball quotidià [...]. Ha d'arribar un dia que aquestes Escoles d'A. i O. tinguin, elles i les seves anàlogues, la màxima importància i profusió. [...] I ha de desaparèixer el lamentabilíssim espectacle de l'infant que sense cap mena de estudi previ ni paral·lel al seu treball comença un aprenentatge i creix i es fa gran junyit a una rutina sense que [...] ningú li infongui l'esma de superar-se [...], sense idea dels secrets de la tècnica i sense la il·lusió que li donaria el tenir un concepte de la bellesa i de les possibilitats del propi ofici. [...]

Posar remei a això és d'una gran conveniència i d'un gran profit per a tots. [...] l'orientació de les Escoles Professionals i Tècniques ha d'ésser enfocada en forma que compregui els tres aspectes essencials de l'alumne: com a home, com a ciutadà i després amb més mirament el que hi ha d'especial en cada u [...], i els resultats no tinc cap dubte que han d'ésser l'elevació del nivell general de cultura i l'eliminació del tipus d'home que es deixa portar a servir d'instrument de tirania [...] la seva eficàcia d'aquestes Escoles pot arribar a canviar les característiques generals de les comarques i fins de les nacions.<sup>507</sup>

## **Agrupacions artístiques i culturals, escenaris i esdeveniments expositius**

Podem considerar que Tàrraga presenta a priori un panorama més favorable a l'activitat artística que Balaguer en tant que s'hi ha localitzat un major corpus tant d'agents actius en aquest àmbit com d'espais que procuraven una certa formació artística a una demanda que s'ha constatat que certament era present. Tanmateix, al llarg dels anys que ens interessen no s'ha detectat cap mena de moviment organitzatiu dels artistes locals, tot i que la inquietud d'aquests per unir esforços i generar un ens que aplanés el camí de la pràctica artística va experimentar un cert repunt a la tardor de 1929, quan se celebrà una reunió de joventut que va concloure amb "la necessitat de crear un ambient artístic, que bona falta ens fa."<sup>508</sup> Tanmateix, la concreció d'aquesta inquietud va quedar en l'àmbit de les intencions, fet que es pot llegir com un factor en contra de l'autonomització del camp artístic a la zona de l'Urgell. La nostra interpretació es basa en que aquesta manca d'un treball coordinat entre artistes —liderat per ells mateixos, és clar— probablement revela un teixit poc compacte en aquest àmbit, que no requereix de la necessitat dels artistes d'unir esforços per desenvolupar la seva tasca amb opcions d'aconseguir una major visibilitat o realitzar treballs de major qualitat. Així doncs, al llarg de tot el període que ens ocupa, per bé que Tàrraga i l'Urgell són l'escenari de diverses actuacions artístiques, totes són sorgides bé de la iniciativa individual de cada agent implicat, bé de l'impuls d'institucions de caire cultural que no es poden considerar grups o agrupacions d'artistes, sinó espais de sociabilitat directament relacionats amb opcions polítiques o amb divisions socials de la població. En tant que aquests escenaris sobrepassen el marc d'interès d'aquesta tesi no entrarem a tractar-los en

<sup>507</sup> Àngel Oliveras Guart, "De les Escoles d'Arts i Oficis", *Acció Comarcal*, 201 (19 octubre 1935), p. [2-3]

<sup>508</sup> R[amon] N[ovell], "Els artistes targarins", *Acció Comarcal*, 63 (25 febrer 1933), p. [2-3]

detall,<sup>509</sup> i passarem a elaborar el repàs de la vida expositiva a Tàrrrega a partir de les exposicions d'obra artística que hem localitzat tot entrant a tractar la institució acollidora amb major detall quan sigui necessari. No obstant això i a tall d'excepció basada en el grau d'activitat i influència demostrats, caldrà dedicar un espai a aprofundir en les delegacions de Palestra a l'Urgell.

## PALESTRA

Tot i tractar-se d'una iniciativa molt interessant i en la línia del ja advertit, no entrarem a elaborar una història general d'aquesta institució (fig. 18) en tant que supera l'àmbit de la nostra recerca i els límits d'aquest apartat en concret i, a més, abunden les publicacions al respecte, un bon gruix de les quals sorgides de la recerca desenvolupada per Lluís Duran.<sup>510</sup> A les pàgines següents ens limitarem a fer un repàs històric i a desgranar el rol i les iniciatives desplegades per les diferents delegacions de Palestra a l'Urgell, en tant que també intervingueren en l'àmbit artístic. A més, hem constatat que en el cas d'aquesta comarca no hi ha antecedents que tractin en profunditat aquest aspecte de l'associacionisme local, probablement arran de la manca de documentació d'arxiu sobre el tema. De totes maneres, la premsa conservada aplega un bon gruix d'informació al respecte i permet reconstruir bona part de la història — l'activitat promotora i acollidora d'exposicions— de la delegació local de Palestra a Tàrrrega.

El 20 d'abril de 1930, *La Veu de Catalunya* va publicar el manifest fundacional de Palestra, titulat "Als joves de Catalunya".<sup>511</sup> Sis dies després, *Crònica Targarina* en publicava el comentari de Joan Dalla, desbordat d'entusiasme per una proposta completament novedosa en aquells moments,<sup>512</sup> formulada amb la intenció de "promoure un moviment de la joventut catalana amb tota l'activitat i l'empenta de la gent jove, per al seu propi millorament en tots els aspectes, moral, intel·lectual, social i físic, i desvetllar el seu interès per a totes les causes nobles."<sup>513</sup> Segons Lluís

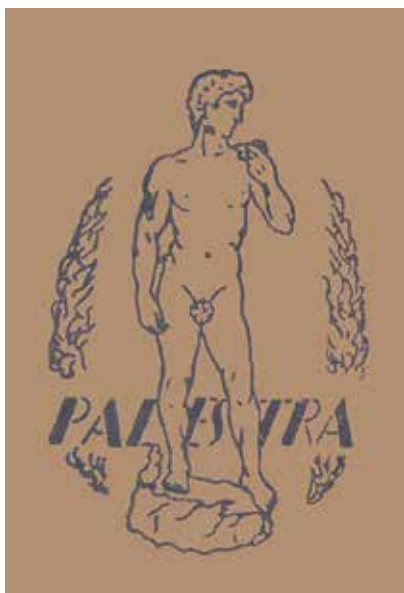
509 Tot i que el discurs s'atura a principis de la dècada dels anys 20 del segle xx, alguns d'aquests indrets que circumstancialment foren escenaris expositius són tractats a Joaquim Capdevila Capdevila (2008).

510 Molt especialment, Lluís Duran, *Intel·ligència i caràcter: Palestra i la formació dels joves (1928-1939)* (Catarroja: Afers, 2007), però també Lluís Duran, "Palestra, un projecte cívic catalanista", a Riquer (ed.), *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1995-2000), p. 207-209, Lluís Duran, "Palestra: cultura, civisme i esport per als joves", *Revista de Catalunya*, 163 (2001), p. 25-42 i Xevi Camprubí, "«Als joves de Catalunya»", *El Temps* (dossier *El Temps d'història*), 46 (abril 2005), p. 11-15.

511 Palestra, "Als joves de Catalunya", *La Veu de Catalunya*, edició del matí (20 abril 1930), p. 5. El manifest data del 10 d'abril i aplega un bon grup de signants. També s'hi fa pública la composició de la junta de l'entitat, presidida per Pompeu Fabra. Frederic Roda i Ventura n'era el vicepresident; Josep M. Girona, el tresorer; Marià Iglésies d'Abadal, Antoni Fises, Pere Gabarró i Garcia, Josep M. Casasses i Cantó i Joaquim Masramon n'eren els vocals; mentre que Josep M. Batista i Roca ocupava el càrrec de secretari.

512 Joan Dalla, "¡Som-hi, a la «Palestra»!", *Crònica Targarina*, 452 (26 abril 1930), p. [1-2]

513 Palestra, 20 abril 1930, p. 5



18. Logotip de Palestra. Imatge extreta de la portada del fullet de festa major de Juneda de 1933 | © Unknown, FDJ

Duran,<sup>514</sup> Palestra naixia en un moment de gran feblesa del moviment associatiu i del catalanisme, i tenia la mirada posada en la millora integral de la joventut del moment —llavors desconnectada de la participació ciutadana— mitjançant accions desplegades tant en l'àmbit de l'educació, la promoció i protecció de la llengua catalana, l'educació física o l'excursionisme, per tal que fructifiquessin en una millora global del país en el futur.

Cal, en primer terme, intensificar l'actuació dins de casa per a catalanitzar Catalunya; i, tal com diu «Palestra», cal actuar sobre el jovent per a que, en mesura que nostra personalitat prengui relleu, poguem aspirar cada dia més a arribar a aquell en que Catalunya tingui una personalitat prou viril per a que pugui parlar amb les mateixes prerrogatives que les demés nacionalitats iberes en el diàleg sobre el futur peninsular.<sup>515</sup>

Tot i que l'article de Dalla pogués indicar tot el contrari, la primera delegació de Palestra que es va fundar a l'Urgell no fou a Tàrraga, sinó a Agramunt, esdevenint aquest el primer nucli de l'entitat que es fundava fora de Barcelona.<sup>516</sup> El juny d'aquell

514 Lluís Duran, 2001, p. 25-42, esp. p. 33-35.

515 Joan Dalla, 26 abril 1930, p. [1-2]

516 Lluís Duran (2007), p. 77-78. La proliferació de delegacions de Palestra a Ponent és notable, i es tenen notícies de seus locals a Juneda, Guissona, Cervera, Pobla de Segur, Tremp, Bellpuig i la Seu d'Urgell. A més de les d'Agramunt i Tàrraga, *Crònica Targarina* també es féu ressò de la fundació de delegacions de Palestra més enllà de l'Urgell, com fou el cas de la de Guissona. Vegeu —, “Des de Guissona”, *Crònica Targarina*, 497 (7 març 1931), p. [9]

mateix any ja es donava compte de l'aprovació dels estatuts "d'una nova entitat que ha començat a actuar sota el nom de «Palestra», orientada en els mateixos principis que la d'igual nom de Barcelona, a la qual s'ha adherit."<sup>517</sup> La seu social de l'entitat s'inaugurà el 22 de juny amb un míting de Rafael Font i Farran i Pere Arderiu, membres de Palestra de Barcelona,<sup>518</sup> per bé que l'activitat d'aquesta delegació s'havia iniciat uns dies abans, quan es va celebrar una tertúlia ("controvèrsia", segons la premsa) sobre "¿Està capacitat el nostre poble per governar-se a si mateix?"<sup>519</sup>

La intenció inicial de l'entitat era la de celebrar una conferència cada mes, per encetar un programa formatiu —llavors encara no concretat— a la tardor d'aquell mateix any.<sup>520</sup> Així doncs, la conferència del mes d'agost anà a càrrec d'Àngel Samblancat,<sup>521</sup> i al cap de pocs dies es rebé la visita del president de l'entitat, Pompeu Fabra, qui protagonitzà "unes converses filològiques que foren molt comentades i creiem de gran profit."<sup>522</sup> Ja al mes de setembre, la conferència fou a càrrec de Josep Picó, que tractà "el redreçament de la pagesia" per invitació del setmanari local *Treball*.<sup>523</sup> No obstant això, l'esdeveniment que consagrà la delegació agramuntina de Palestra va ser la conferència del mes d'octubre, a càrrec de Domènec de Bellmunt i propiciada pel retorn forçat a França de Francesc Macià quan aquest va intentar tornar de l'exili:

El local de «Palestra» destinat per la celebració de l'acte fou insuficient, i l'alcalde donà autorització per fer-lo a la plaça. Tan prompte s'escampà la nova ràpidament s'aplegà la multitud a dit lloc mentre la gairebé totalitat de veïns del districte de Preixens entrava a la vila [...]. La plaça atapeïda, així com també el carrers que hi desemboquen. Quatre mil ciutadans atents a la veu clara i serena del nostre amic [...]. Fou un èxit sorollós que el poble s'anotà contra el caciquisme [...].

Després de la conferència es repartiren plecets per firmar una protesta per la deportació d'En Macià. A les 7 del vespre se'n comptaren cinc mil.<sup>524</sup>

517 —, "Des d'Agramunt", *Crònica Targarina*, 460 (21 juny 1930), p. [22]

518 Tot i que la premsa menciona J. Font i Farran, el més possible és que es tractés d'un error tipogràfic i es fes referència a Rafael Font i Farran.

519 —, 21 juny 1930, p. [22]

520 —, "«Palestra», a Agramunt", *Crònica Targarina*, 462 (5 juliol 1930), p. [13]. Pel que es desprèn del text, la junta la formaven els srs. San Agustín, Viladot-Puig, Vicens Mora, Jaume Valls i Joan Carrera.

521 —, "Des d'Agramunt", *Crònica Targarina*, 466 (2 agost 1930), p. [11]

522 —, "Des d'Agramunt", *Crònica Targarina*, 468 (16 agost 1930), p. [6]

523 —, "Crònica d'Agramunt. D'interès general", *Crònica Targarina*, 471 (6 setembre 1930), p. [16]

524 Miquel Puig i Bonet, "Democràcia contra caciquisme", *Crònica Targarina*, 476 (11 octubre 1930), p. [11]. Al següent número, des de la delegació de Palestra d'Agramunt s'estén la petició de llibertat a tots els exiliats polítics i socials. Vegeu —, "Des d'Agramunt", *Crònica Targarina*, 477 (18 octubre 1930), p. [16]. Cal afegir que aquesta no fou l'única conferència de Domènec de Bellmunt a Agramunt, sinó que la del febrer de l'any següent, "La batalla de la joventut lleidatana", també fou a càrrec seu. Vegeu —, "Des d'Agramunt", *Crònica Targarina*, 495 (21 febrer 1931), p. [10].

Les notícies sobre la delegació de Tàrrrega es feren esperar un temps, i resulta difícil creure que la inquietud de replicar a l'actual capital de l'Urgell l'èxit que estava tenint el nucli agramentí de Palestra no estés relacionada amb l'ús de *Crònica Targarina* com a medi de difusió de les seves activitats.<sup>525</sup> Tant és així que poc després de la conferència de Domènec de Bellmunt a Agramunt, Antoni Morguí intentava esperonar la fundació d'una delegació de Palestra a Tàrrrega tot esgrimint dos arguments: per una banda, l'optimització de la tasca cultural desenvolupada per separat per part de diverses associacions ja presents a la localitat, com el centre excursionista, la biblioteca popular, l'associació protectora de l'ensenyança catalana o el foment de la sardana, les quals podrien emprendre projectes més complexos en el cas de mancomunar esforços que, d'altra banda, resultarien també en una millora de despesa econòmica de cadascuna de les entitats.<sup>526</sup> Novament, sembla que aquesta crida no va provocar una resposta immediata, i la fundació de la delegació targarina de Palestra no es féu efectiva fins les darreries de gener de l'any següent, anunciant-se la presentació pública pel 8 de febrer.<sup>527</sup> De totes maneres, les expectatives no eren especialment brillants malgrat l'aplec d'articles —insistent que no es tractava d'una organització política, sinó cultural—<sup>528</sup> que publicà el número de *Crònica Targarina* que veié la llum un dia abans de la presentació:

«Palestra» [...] és una entitat eminentment cultural que no tendeix a altre fi que a educar la joventut i fer-la sana d'esperit i de cos. Per

525 De fet, després de la fundació de la delegació targarina de Palestra, ben poques notícies de la secció d'Agramunt es publiquen a *Crònica Targarina*.

526 Antoni Morguí, "Palestra", *Crònica Targarina*, 481 (15 novembre 1930), p. [7]

527 —, "Una delegació de Palestra", *Crònica Targarina*, 492 (31 gener 1931), p. [7]. A la notícia no s'explicita si realment fou una fusió d'associacions preexistents —tot i que poc després s'anuncia el trasllat dels llibres i el mobiliari de la biblioteca popular a la seu de l'entitat— (vegeu —, "Biblioteca Popular", *Crònica Targarina*, 498 (14 març 1931), p. [15]), però sí que es detalla la composició de la junta. La presidia Antoni Vidal Sastre; Ramon Villeró Campabadal n'era el secretari; Francesc Pont i Gispert el tresorer i Fermí Cucurull, Ramon Ribelles, Ramon Puiggrós i Josep M. Vidal n'eren vocals. Ben aviat però, Ramon Pont Pujal substituï Francesc Pont a la tresoreria i Josep M. Martí Florensa ocupà el lloc de vocal deixat vacant per Josep M. Vidal (vegeu —, "Palestra", *Crònica Targarina*, 497 (7 març 1931), p. [8]). Pel que fa a la seu de l'entitat, aquesta va establir-se als baixos del número 39 del carrer d'Agoders (Casa Gigó), on abans hi havia la redacció de *Vida Nova*. Vegeu —, "Palestra", *Crònica Targarina*, 494 (14 febrer 1931), p. [8]. L'entitat va romandre en aquest indret fins a finals de 1932, quan es decidí traslladar-la al primer pis del número 3 de la plaça Macià (l'actual plaça del Carme), a l'edifici corresponent a l'antiga seu de l'Ateneu targarí. Vegeu —, "Palestra", *Crònica Targarina*, 592 (31 desembre 1932), p. [18].

528 Aquests aclariments es repetiren en diverses ocasions al llarg de la història de l'entitat, que es manifestava públicament desvinculada de tota opció política en tant que el seu objectiu era "educar els minyons d'edat post-escolar i pre-electoral per tal de fer-los bons catalans i ciutadans sincers, i lliurar-los, *aleshores* a l'actuació dels partits polítics. Vegeu —, "Palestra", *Crònica Targarina*, 502 (11 abril 1931), p. [12]; Z., "Cartells i cultura", *Crònica Targarina*, 513 (27 juny 1931), p. [2-5]. No obstant això, l'estiu de 1931, Palestra va organitzar un miting a favor de l'estatut de Catalunya, on hi participaren representants d'Unió Republicana, Unió Socialista de Catalunya i Acció Catalana Republicana, que demanaren el volt a favor de l'esmentat estatut. Vegeu —, "El miting pro Estatut", *Crònica Targarina*, 518 (1 agost 1931), p. [7-9].

això, nosaltres, li donem la benvinguda i voldríem veure-la ajudada de tothom ja que serà també tothom qui en saborejarà els sucosos fruits que promet [...]. El fet, però, que a la nostra ciutat sigui ben reduït aquest nucli que sent la necessitat d'aquestes coses, ens fa preveure l'esforç constant i gegantí que hauran de desplegar els seus capdavanters per aconseguir la noble finalitat que es proposen.

La joventut de Tàrraga [...] respira una atmosfera saturada de diversió i panxacontentisme. Compleix les seves obligacions de treball justament, però, al tocar l'hora de plegar, no sent aquella necessitat d'educar el seu esperit i adquirir la cultura [...], no fan cap acte de voluntat ni cap petit esforç per dignificar-se i dignificar així al poble que els ha vist nèixer.<sup>529</sup>

La presentació de Palestra consistí en una conferència de Rafael Cardona, Ambrosi Carrión i Josep Gual i Montardit —membres de Palestra de Barcelona—, celebrada al saló-teatre de l'Ateneu de Tàrraga.<sup>530</sup> Abans, però, es féu circular un manifest adreçat a la joventut targarina amb la intenció de desvetllar la inquietud i afavorir la seva mobilització a favor de les propostes de l'entitat. En aquest manifest, la delegació targarina de Palestra es proclama hereva de les idees proposades a la reunió de jovent de 1929 que hem mencionat uns paràgrafs enrere, i “s'imposa el deure de dirigir tots els seus esforços per a que fructifiqui i esdevinguin immediata realitat alguns dels problemes que enclou.”<sup>531</sup>

Segons la premsa, la presentació de la seu targarina de Palestra fou un èxit, i el teatre de l'Ateneu s'omplí de gent interessada per la proposta d'una associació encaminada a “servir de la millor manera a Tàrraga i a Catalunya, amb una actuació activa i serena, però ben encaminada al seu millorament”.<sup>532</sup> Les adhesions també foren nombroses, i l'obra de l'entitat s'inicià aquell mateix febrer centrada en l'àmbit formatiu. Així doncs s'encetà un cicle de conferències —que se celebrarien cada diumenge—, i es va iniciar un curs de set sessions de dibuix industrial impartit per Pau Prats —qui després fou professor auxiliar de dibuix tècnic a l'escola d'arts i oficis— en sessions d'una hora els divendres al vespre, obertes tant a socis com a aliens a l'entitat.<sup>533</sup> Poc després, Miquel Martí Florensa

529 —, “Benvinguda siguis, «Palestra»”, *Crònica Targarina*, 493 (7 febrer 1931), p. [2]. Vegeu també Fermí Cucurull, “Palestra vol dir cultura”, *Crònica Targarina*, 493 (7 febrer 1931), p. [6-9].

530 L'anunci es va publicar a pàgina sencera al número 493 de *Crònica Targarina*.

531 Ramon Villeró i Antoni Vidal, “Un manifest”, *Crònica Targarina*, 493 (7 febrer 1931), p. [9].

532 —, “L'acte inaugural de «Palestra»”, *Crònica Targarina*, 494 (14 febrer 1931), p. [2-4].

533 —, 14 febrer 1931, p. [8]; —, “Palestra”, *Crònica Targarina*, 495 (21 febrer 1931), p. [11]. La primera sessió del curs de dibuix aplegà dotze matriculats i es reinicià la setmana següent a petició d'alumnes absents a aquesta, de tal manera que el curs va passar a aplegar entre 21 i 24 matriculats (—, 7 març 1931, p. [8]; —, “Palestra”, *Crònica Targarina*, 499 (21 març 1931), p. [11]); mentre que les dues primeres conferències del cicle versaren sobre comerç i marina catalans a l'edat mitjana i foren impartides per Josep Castellà Formiguera (—, “Palestra”, *Crònica Targarina*, 496 (28 febrer 1931), p. [8]). La tercera fou sobre filatèlia, i la impartí Ramon Pont Pujal. Vegeu —, 7 març 1931, p. [8].



impartí un curs de fotografia en tres sessions que despertaren força interès,<sup>534</sup> el qual fou seguit d'un curs de llengua catalana que l'entitat considerava necessari per a tota la població sense distinció, de tal manera que es preveia una afluència massiva, que requeriria la divisió dels inscrits en diferents grups i horaris.<sup>535</sup> Poc temps després, s'iniciaren les tasques per constituir una secció d'excursionisme i una altra d'educació física. Aquesta darrera tenia per objectiu principal la creació d'un gimnàs,<sup>536</sup> del qual no se'n tingueren més notícies fins la tardor de 1931, quan es féu públic que s'estava agençant un local del carrer Governador Padules per acollir-lo.<sup>537</sup>

Malgrat l'èxit que aparentment Palestra aplegava en el camp de l'educació no formal, semblava que les seves crides a favor d'una actuació cívica més compromesa no despertaven el mateix entusiasme. Un exemple és la crida a participar activament de les festes de Sant Jordi d'aquell mateix 1931,<sup>538</sup> que fou rebuda amb fredor per bona part de la població de tal manera que les cròniques parlaven d'absoluta decepció vers l'actitud targarina.

En aquesta venturosa diada en què el poble ha recobrat la seva llibertat, solament rendiren públic homenatge a la bandera, uns 130 cases targarines! Això ens prova de la feblesa de les nostres conviccions. Això ens demostra que no ha arrelat prou profundament encara en el nostre cor els ideals de la Pàtria. Sembla talment com si ens avergonyíssim de dir-nos catalans.

La lliçó de la diada del Sant Cavaller no ens ha pas de fer defallir. Molt al contrari; ens ha d'esperonar a redoblar la nostra fe i entusiasme en la tasca de catalanitzar els targarins.<sup>539</sup>

534 —, 21 març 1931, p. [11]; —, "Palestra", *Crònica Targarina*, 500 (28 març 1931), p. [13]

535 —, 11 abril 1931, p. [12]. El curs aplegà una xifra que segons les fonts oscil·là entre una cinquantena i una vuitantena llarga d'inscrits, i s'inicià el 18 de maig. Es va preveure la celebració de 25 sessions d'una hora, i es van proposar 4 franges horàries diferents per acollir als inscrits. Vegeu —, "Palestra", *Crònica Targarina*, 504 (25 abril 1931), p. [9]; Palestra, "Palestra-Tàrrega", *Crònica Targarina*, 505 (2 maig 1931), p. [13]; M. P., "La joventut en acció", *Crònica Targarina*, 508 (23 maig 1931), p. [9] i —, "El curset de llengua catalana", *Crònica Targarina*, 508 (23 maig 1931), p. [14]. Les classes foren impartides per Josep Llobet, Pvre., Ramon Novell, Magí Escribà i Francesc Camps, segons —, "Palestra. El curset català", *Crònica Targarina*, 519 (8 agost 1931), p. [4].

536 —, "Palestra", *Crònica Targarina*, 513 (27 juny 1931), p. [11]

537 —, "Palestra", *Crònica Targarina*, 527 (3 octubre 1931), p. [16]. Finalment, el gimnàs obrí portes a principis de desembre d'aquell mateix any, posant-se a disposició de les Escoles Nacionals. Vegeu —, "Palestra", *Crònica Targarina*, 536 (5 desembre 1931), p. [15]; —, "Palestra. Delegació de Tàrrega", *Crònica Targarina*, 539 (24 desembre 1931), p. [21].

538 Josep M. Vidal, "Siguem bons catalans", *Crònica Targarina*, 503 (15 abril 1931), p. [2]

539 —, "La festa de Sant Jordi", *Crònica Targarina*, 504 (25 abril 1931), p. [7]. L'article que obria el mateix número d'aquesta publicació, "La catalanitat nostra", signat per Z. (pàgines [2-3]) s'expressa en termes similars. L'entitat va proposar repetir l'experiència per commemorar l'onze de setembre d'aquell mateix any, amb resultats molt similars (vegeu —, "L'11 de Setembre", *Crònica Targarina*, 524 (12 setembre 1931), p. [11]). anys després, semblava que no s'aconseguia invertir la tendència. Vegeu —, "L'onze de Setembre", *Crònica Targarina*, 681 (15 setembre 1934), p. [16].

En aquesta línia, Palestra va aconseguir facilitar la proliferació de la retolació en català a Tàrraga, aconseguint que la instal·lació de rètols comercials en català durant l'any 1931 estigués lliure d'impostos.<sup>540</sup> De totes maneres, un dels afers més interessants d'aquests primers temps de Palestra és la voluntat explícita —d'altra banda plenament aliniada amb els seus objectius— de l'entitat per integrar de manera efectiva les dones entre els seus membres i fer-les partíceps de les seves propostes, per bé que es desconeix quina era la proporció d'homes i dones entre els associats de Palestra a Tàrraga.<sup>541</sup> L'estratègia de captació de dones féu un gir el maig de 1931 quan, paral·lelament a l'anunci d'una conferència de Carme Espinosa de los Monteros —al costat de Pompeu Fabra—, *Crònica Targarina* publicà un text aparentment signat per una dona que exhortava a les seves companyes a afegir-se a l'entitat i a atendre amb entusiasme la conferència.<sup>542</sup> Malgrat tot, l'èxit de la convocatòria fou molt discret: “Es que ja no sou capaces de pensar ni de fer res hi teniu atrofiat totalment el sentit de responsabilitat? Quasi bé que la vostra migrada assistència en l'acte de diumenge ens ho comença a fer creure”.<sup>543</sup> Malgrat tot, la primavera de 1931 es va constituir una secció femenina a la seu targarina de Palestra,<sup>544</sup> i paral·lelament a aquest esdeveniment es convocà, a la sala d'assaigs de l'Orfeó, una nova conferència d'Espinosa de los Monteros, a la qual el mateix autor de les paraules citades unes línies més amunt insistí en la necessitat de la participació del públic femení, tot suavitzant notablement el to del seu discurs:

Volem tenir de vosaltres un concepte més gran i de més ambició [...]. I així, creiem, que si bé fins ara heu estat disgregades i al marge de tot treball col·lectiu, ara, davant del convit que us fa «Palestra» per a treballar en el sentit «d'enfortir els sentiments patriòtics dels catalans [...]», no podeu renunciar-hi, perquè haureu comprés [...] [que] cal que les dones [...] us lliureu al treball per a la Pàtria, a que «Palestra» us crida. Això vol dir que us heu d'unir, treballar [...] sentir al viu la responsabilitat de la vostra gran missió [...].

---

540 A la pàgina [6] del número 506 de *Crònica Targarina* es publicà un anunci al respecte; vegeu també August, “Cal catalanitzar-ho tot”, *Crònica Targarina*, 506 (9 març 1931), p. [5]. A partir d'aquell moment, Palestra es feia ressò dels comerciants que canviaven els rètols dels seus negocis al català a cada número de *Crònica Targarina*. A més, l'entitat s'havia ofert a “corretgir tots els texts, siguin del sentit que es vulguin, mentre estiguin fets en la nostra parla.” Vegeu Hotakar, “Comentari obligat”, *Crònica Targarina*, 517 (24 juliol 1931), p. [4].

541 Sigfrid, “A les noies targarines. Teniu un lloc a la lluita”, *Crònica Targarina*, 495 (21 febrer 1931), p. [6]

542 M. de T., “Noies, a «Palestra»”, *Crònica Targarina*, 505 (2 maig 1931), p. [7-8]

543 Sigfrid, “A les noies targarines. Una interrogació”, *Crònica Targarina*, 506 (9 maig 1931), p. [6-7]

544 Aquesta secció estava liderada per una comissió formada per Carme Sanllehí, Antònia Andreu, Carme Prenefeta, Dolors Torres, Teresa Labartra, Adela Doncel, Dolors Vidal i Antònia Castellví. Vegeu —, “Palestra”, *Crònica Targarina*, 509 (30 maig 1931), p. [16].

Insistim en demanar-vos, simpàtiques lectores, que, demà, acudiu en massa a la conferència de la Srta. Espinosa [...]. I que després [...] us disposeu a la lluita ben decidides [...].<sup>545</sup>

La secció femenina de Palestra ja havia començat a treballar i a participar activament dels actes de l'entitat com un òrgan més.<sup>546</sup> Ara bé, tot i la bona resposta a la segona conferència d'Espinosa de los Monteros, que propicià la redacció d'alguns articles amb un entusiasme equiparable al de Joan Dalla quan s'assabentà de la fundació de Palestra,<sup>547</sup> aquests convivia amb textos més reflexionats —novament signats per dones— que seguien insistint en la necessitat que les dones s'afegissin activament a la causa de Palestra.

És el desig de [...] posar fi a aquest allunyament sistemàtic de la dona dels afers més importants i transcendents de la vida del nostre Poble, el que ha fet que jo i moltes com jo, s'allistessin a les files de «Palestra» i el que m'ha empès a dirigir-me a vosaltres, per invitar-vos i demanar-vos vulgueu col·laborar en l'obra regeneradora que hem emprés. Accepteu la valuosa i generosa ofrena que ens fa «Palestra», per ajudar-nos a sortir d'aquest estat inconscient i denigrant [...].

La missió de la secció femenina de «Palestra» és, doncs la de desvetllar el nostre esperit i la nostra consciència, fins ara adormits. «Palestra» ens demana més que l'ajut material, el nostre esforç moral. Vulgueu correspondre-hi [...]. És necessari que es modifiqui la pobra opinió que mereixem [...]. Cal fer veure a l'home, que les dones som alguna cosa més que un objecte de luxe o utilitat casolana, que som ésser humans i que com a tals, pensem i sentim; que tenim una personalitat moral que ells no tenen cap dret a anul·lar i que nosaltres tenim el deure de conservar [...].<sup>548</sup>

La primera crítica oberta a la suposada imparcialitat i caire despòtic que havia pres l'associació no es féu esperar, i es publicà a la mateixa revista que era l'òrgan oficiós de Palestra.<sup>549</sup> No obstant això, no hi va haver resposta pública per part de Palestra, que aparentment semblava força centrada en mantenir la regularitat de les conferències i continuar organitzant activitats pels seus associats,<sup>550</sup> entre les quals destaca molt especialment una sessió de cinema amb els intertítols en català, on es projectaren *7th Heaven*, un film de 1927 dirigit per Frank Borzage, i

545 Sigfrid, "A les noies targarines", *Crònica Targarina*, 509 (30 maig 1931), p. [3]

546 —, "Palestra", *Crònica Targarina*, 511 (13 juny 1931), p. [13]. En aquesta línia, l'any 1933 es fundà la secció esportiva femenina del C.E. Català, amb una participació destacada de les membres de Palestra. Vegeu —, "C.E. Català. Reunió de senyorettes", *Crònica Targarina*, 602 (11 març 1933), p. [7].

547 Alba de Tàrraga, "Targarines", *Crònica Targarina*, 510 (6 juny 1931), p. [11]

548 Núria Serra, «La nostra tasca», *Crònica Targarina*, 510 (6 juny 1931), p. [11-12]

549 P. Segarra, "Tribuna lliure. Comentaris d'actualitat", *Crònica Targarina*, 526 (26 setembre 1931), p. [2].

550 Segons la memòria del primer any d'activitats de l'entitat, aquesta programà "43 actes entre conferències, i mtings, visites col·lectives i excursions [...]". Vegeu —, "Palestra", *Crònica Targarina*, 537 (12 desembre 1931), p. [6].

*Winners of the Wilderness*, aquí traduït com *Per la raó i el dret*, un film del mateix any dirigit per W. S. Van Dyke.<sup>551</sup> Aquesta sessió s'emmarca en les iniciatives generals de Palestra per catalanitzar l'espai social i de sociabilitat d'arreu del país, incidint activament en el foment tant del teatre com del cinema en català. Aquesta última opció, però, aviat va perdre potencial arran de la substitució del cinema mut amb intertítols pel cinema sonor doblat, un canvi de paradigma que va comportar més dificultats a les que l'entitat ja tenia en aquell moment per continuar-hi incidint des d'una perspectiva programàtica.<sup>552</sup>

1932 fou l'any de consolidació de Palestra a Tàrraga, en tant que l'entitat mantingué l'activitat d'acord als seus objectius tot procurant diversificar-la al màxim (excursionisme, educació física, conferències, dotació i atenció de la biblioteca, organització de cursos de tota mena...) i, pel que es desprèn de la premsa, ja formava part del panorama associatiu targarí amb plena normalitat. Entre les activitats d'aquell any cal remarcar la programació d'un curs d'història de Catalunya en 17 sessions,<sup>553</sup> un de geografia de Catalunya en 12 sessions i,<sup>554</sup> en tant que sembla tractar-se de la primera incursió de l'entitat al camp artístic, una conferència a càrrec de Josep Batlle Campderrós titulada "Comentaris sobre el fet de l'Art modern".<sup>555</sup> De totes maneres, la proposta més remarcable que Palestra liderà en l'àmbit artístic fou l'organització de l'exposició d'artistes targarins de l'any següent, un esdeveniment que sembla marcar un abans i un després en la història de l'entitat, en tant que un cop clausurada la mostra, l'activitat a tots els nivells de Palestra va experimentar una pèrdua d'intensitat notable,<sup>556</sup> tot i que a partir de llavors l'entitat va centrar-se en l'organització d'exposicions d'art.

Entre les iniciatives més destacades de Palestra dutes a terme en l'època posterior a l'exposició d'artistes targarins de 1933 hi ha la convocatòria d'un concurs de

---

551 J., "Sessió de cinema català", *Crònica Targarina*, 529 (17 octubre 1931), p. [11]. Pel que es destil·la de la crònica publicada al número següent de la mateixa revista (pàgina [20]), la projecció de pel·lícules amb els intertítols en català es repetí almenys en una altra ocasió.

552 Lluís Duran (2007), esp. p. 203-209.

553 —, "Palestra", *Crònica Targarina*, 547 (20 febrer 1932), p. [20]

554 —, "Palestra", *Crònica Targarina*, 587 (26 novembre 1932), p. [11]

555 La conferència tingué lloc el 17 d'abril de 1932 a la sala d'actes del primer pis de l'estatge social de l'Ateneu de Tàrraga. El ponent fou presentat per Magí Serés, i les cròniques es fan ressò de l'èxit de l'acte Vegeu —, "Palestra", *Crònica Targarina*, 555 (16 abril 1932), p. [17]; P., "Les Arts. Conferència de J. Batlle", *Crònica Targarina*, 556 (22 abril 1932), p. [4].

556 A tall d'exemple, a principis de 1934 la biblioteca popular estava en plena decadència, i la següent activitat de certa entitat fou un debat al voltant de la idea de la Catalunya-ciutat amb membres de la delegació local i la delegació barcelonina de Palestra, celebrat a la seu social de Palestra el 8 d'abril de 1934. Vegeu —, "La Biblioteca Popular", *Crònica Targarina*, 652 (24 febrer 1934), p. [2]; —, "L'acte de demà a «Palestra»", *Crònica Targarina*, 658 (7 abril 1934), p. [16] i —, "Tasca profitosa", *Crònica Targarina*, 659 (13 abril 1934), p. [7]. Un altre exemple seria la constatació de la feblesa de la influència de Palestra per animar a la participació catalanista en la commemoració del tercer aniversari de la proclamació de la República. Vegeu —, "El 14 d'abril", *Crònica Targarina*, 660 (21 abril 1934), p. [11].

fotografia durant la festa major de setembre de 1934 i,<sup>557</sup> molt especialment, l'acollida d'una exposició de dibuixos de Ramon Bonet "Bon" i la seva companya Antònia Trencs, que pocs dies abans havien exposat a Lleida i s'havien traslladat a Tàrraga amb la seva cèlebre rulot.<sup>558</sup> Abans de celebrar l'exposició, però, la parella protagonitzà un esdeveniment previ al cinema Saló Catalunya, consistent en una sessió d'entreteniment on es combinà l'humor, el mim i el dibuix de caricatures en una pissarra, culminant-se amb l'elaboració de caricatures del públic per encàrrec. La premsa es féu ressò de l'èxit de l'acte, el qual aconseguí despertar l'interès de bona part de la població i propiciar així un bon resultat de l'exposició prevista per uns dies després.<sup>559</sup>

La mostra es va inaugurar el 31 de maig i va estar instal·lada a la seu social de Palestra fins el 10 de juny amb la intenció per part de la parella d'artistes tant de vendre els dibuixos exposats com de rebre encàrrecs de caricatures.<sup>560</sup> Segons les cròniques —i sens dubte propiciada per la temàtica relativament assequible de l'exposició com per la celebració prèvia d'una conferència—, la mostra fou un èxit de públic, es vengueren 11 obres de Bon, 4 de Trencs i ambdós artistes reberen l'encàrrec d'una quarantena de caricatures.<sup>561</sup> Novament, les cròniques conservades se centren més aviat en el comentari de les figures dels artistes i en la vida social desplegada al voltant de l'esdeveniment, essent els comentaris sobre l'obra exposada resolts amb molta rapidesa: "Es molt favorablement jutjada la aportació de la senyora Trencs de Bon. Els dibuixos d'aquesta artista són d'una finor i una intenció que fan bona parella amb els del seu marit."<sup>562</sup> Aquesta exposició va estar seguida d'una mostra de 28 "grafòdies" —siluetes retallades en paper— de Luis Añez, un artista d'origen colombià que després de triomfar a l'exposició del Palau de Belles Arts de Madrid de 1929 havia fet un viatge per Holanda, Bèlgica i Alemanya, llurs resultats es presentaren a Tàrraga amb un èxit notable de vendes i encàrrecs.<sup>563</sup>

557 —, "Palestra", *Crònica Targarina*, 659 (13 abril 1934), p. [14]

558 —, "Notes diverses", *Acció Comarcal*, 126 (12 maig 1934), p. [16]; —, "«Bon», a Tàrraga", *Crònica Targarina*, 663 (12 maig 1934), p. [11]

559 —, "La conferència de «Bon»", *Acció Comarcal*, 127 (19 maig 1934), p. [11]; —, "La conferència del caricaturista «Bon»", *Crònica Targarina*, 664 (19 maig 1934), p. [3]. Ambdós articles es contradueixen en la part final de la crònica de l'acte: a *Acció Comarcal* es comenta que Bon i Trencs van continuar elaborant caricatures al llarg de la tarda; mentre que a *Crònica Targarina* s'explica que en acabar la conferència, Bon va emprendre el retorn cap a Lleida, "que és on hi té en l'actualitat instal·lada la seva «botiga» ambulat."

560 Vegeu l'anunci de l'exposició a la pàgina [10] de *Crònica Targarina* 666 (2 juny 1934) i —, "L'exposició Bon-Trencs", *Crònica Targarina*, 666 (2 juny 1934), p. [15].

561 —, "L'exposició Bon-Trencs", *Crònica Targarina*, 668 (16 juny 1934), p. [15]

562 —, "Exposició Bon-Trencs", *Acció Comarcal*, 129 (2 juny 1934), p. [3]

563 —, "Les Arts. L'exposició Añez", *Crònica Targarina*, 673 (21 juliol 1934), p. [13]; —, "Les Arts. L'Exposició Añez", *Crònica Targarina*, 674 (28 juliol 1934), p. [3]

De cara a la festa major de setembre de 1934, Palestra va acollir l'exposició d'una quarantena de pintures i dibuixos d'Antoni Callejo.<sup>564</sup> En aquesta ocasió, el protagonista de la mostra “no és professional de l'art [...] es feia de seguit tot visible que, si li fallaven la tècnica pictòrica i el sentit de la perspectiva, el seu confort radica en les seves facultats excepcionals per al dibuix, la caricatura, la composició humorística”,<sup>565</sup> fet que no va suposar un entrebanc a la bona recepció de la mostra, que se saldà amb la venda de part de les obres exposades, la majoria de temàtica targarina. L'exposició va estar oberta del 8 al 16 de setembre,<sup>566</sup> però arran de l'èxit es van tornar obrir les portes als visitants de manera excepcional el 23 de setembre, abans que aquesta fos desmuntada.<sup>567</sup>

El canvi de registre de l'activitat de Palestra era evident, i l'exhibició de múscul — ja fos catalanista o no— per part de l'entitat a través de la premsa tot aprofitant l'avinentsa d'actes com aquests és pràcticament nul·la: s'havia perdut potència, i no només a nivell local. A partir de 1934, sobretot a partir dels fets del 6 d'octubre, Palestra va entrar en una espiral descendent que en dificultat la supervivència. L'empresonament de Pompeu Fabra i Batista i Roca va suposar un cop dur a la seu barcelonina de l'entitat, que fou clausurada, mentre que les altres delegacions locals tingueren una sort desigual.<sup>568</sup> En el cas de la seu de Tàrraga, aquesta va mantenir una activitat de molt baixa intensitat després d'ésser registrada per la Guàrdia Civil,<sup>569</sup> i no protagonitzà esdeveniments destacables fins a principis de 1935, quan acollí l'última exposició on l'entitat tingué un rol destacable en la seva celebració.

Es tracta de l'exposició d'una cinquantena de dibuixos i caricatures de Carles Díaz de Cabanyes, Rialto, que s'aturà durant una setmana a Tàrraga per exposar la seva obra amb la intenció de vendre-la, així com la d'elaborar caricatures per encàrrec abans de continuar el seu periple cap a Balaguer i, després, cap al país Basc.<sup>570</sup> La premsa l'acomiadà amb bones paraules, per bé que, en la línia del que ja s'ha exposat en els casos anteriors, no s'entra en valoracions de pes i es despatxa la crítica sobre l'artista tot dient que “no ens considerem prou autoritzats en aquesta matèria. D'en «Rialto» [...] el seu art, ben diferent del d'en «Bon», «Sum» i «Niu», ens recorda una mica l'estil de Bayo-Marín. Esperit selecte, traça

---

564 —, “D'Art”, *Crònica Targarina*, 679 (1 setembre 1934), p. [11]

565 —, “Les exposicions d'art”, *Acció Comarcal*, 144 (15 setembre 1934), p. [5]

566 —, “Palestra. Exposició A. Callejo”, *Crònica Targarina*, 680 (7 setembre 1934), p. [14]. La mostra es podia visitar de 19 a 21h els dies laborables; mentre que els festius romania oberta d'11 a 13h i de 19 a 21h. Vegeu l'anunci publicat a la pàgina [16] del mateix exemplar de *Crònica Targarina*.

567 —, “D'Art”, *Crònica Targarina*, 662 (22 setembre 1934), p. [14]

568 Lluís Duran, 2001, p. 25-42, esp. p. 39-40.

569 —, “Després de la vaga general”, *Crònica Targarina*, 685 (13 octubre 1934), p. [5]

570 Rialto estigué a Tàrraga entre el 6 i el 13 de gener. Noti's com, a diferència del cas de l'exposició de Balaguer, l'artista s'aturà a Tàrraga amb la intenció de rebre encàrrecs i efectuar vendes. Vegeu M., “El caricaturista Rialto”, *Crònica Targarina*, 698 (1935), p. [4].

la ratlla i el colorit de manera que s'agermanen perfectament en el treball que executa”.<sup>571</sup>

A partir d'aquell moment, Palestra va liderar ben poques iniciatives de dinamització cultural o catalanista a Tàrrrega, fins al punt de cedir el seu local per acollir exposicions organitzades per una altra entitat, la Unió d'Estudiants Targarins (UET). Aquesta associació va promoure l'exposició de 85 dibuixos i caricatures de Melcior Niubó Santdiumenge, Niu, de qui la crítica només comenta que és “un valor que nou que promet molt. Té un estil propi i el seu treball és manta sol·licitat pels periòdics i revistes de gran circulació de Catalunya.”<sup>572</sup> Fou també la UET l'organitzadora de l'última exposició que es va celebrar als locals de Palestra de Tàrrrega, una mostra del fotògraf amateur Sebastià Dalmases. Novament, la mostra s'allargà durant una setmana —del 23 al 30 de juny de 1935—, i s'hi exposaren 21 fotografies destinades a la venda, amb la intenció de destinar-ne els beneficis a finançar l'hospital de la ciutat. Malgrat les bones paraules de la premsa, que aplaudia la iniciativa de la UET i valorava positivament la qualitat de les fotografies,<sup>573</sup> la “concurrència no fou el nombrosa que mereixia l'exposició, sens dubte a causa de què la calor no convidava a aquest acte.”<sup>574</sup>

A partir d'aquest punt, i amb l'excepció d'una tímida menció a l'entitat durant una sortida del centre excursionista Oaraomai,<sup>575</sup> l'activitat de la seu targarina de Palestra s'extingeix, després d'una llarga agonia, pels volts de l'estiu de 1936. El Club David, fundat l'any anterior en un intent de revifar l'entitat, va tenir una influència molt feble al territori, i l'esclat de la Guerra Civil va comportar la completa desaparició d'aquesta iniciativa, sobre la qual es va sustentar bona part de la vida cultural targarina de la primera meitat de la dècada dels anys 30.<sup>576</sup>

## L'exposició d'artistes targarins de 1933

Junt amb la creació de l'escola d'arts i oficis, l'exposició d'artistes de 1933 va ser un dels esdeveniments més importants que tingueren lloc a Tàrrrega al llarg del primer

---

571 —, “Les Arts”, *Crònica Targarina*, 699 (19 gener 1935), p. [5]

572 L'exposició es va inaugurar el 21 d'abril de 1935, i va romandre oberta durant una setmana, podent-se visitar d'11 a 13h i de 18 a 21h els dies festius i de 19 a 21h els dies feiners. Vegeu —, “Les Arts. L'Exposició «Niv»”, *Crònica Targarina*, 712 (20 abril 1935), p. [5] i —, “Diada de l'Estudiant organitzada per la U.E.T.”, *Crònica Targarina*, 713 (27 abril 1935), p. [22].

573 —, “D'art”, *Acció Comarcal*, 184 (22 juny 1935), p. [2]; —, “Les Arts”, *Crònica Targarina*, 722 (28 juny 1935), p. [8] i —, “Exposició de fotografies”, *Acció Comarcal*, 185 (28 juny 1935), p. [6].

574 —, “Les Arts”, *Crònica Targarina*, 723 (6 juliol 1935), p. [14]

575 —, “Fi de curs”, *Crònica Targarina*, 773 (20 juny 1936), p. [30]

576 Lluís Duran, “Temps difícils per a una associació nacionalista de joves: Palestra (1934-1938)”, *Revista de Catalunya*, 153 (2000), p. 42-56

terç del segle xx. És per això que hem considerat necessari tractar-la de manera diferenciada dins l'espai dedicat a Palestra, tot i que això requereixi d'una petita regressió en el nostre discurs.

[...] mentre això no ve, no podria ésser organitzada una exposició d'Artistes Targarins? Potser recordareu que en la mateixa reunió de joventut [de 1929] es va parlar de [...] la desconeixença que tenim dels nostres mateixos artistes. [...] D'un bon tret es podria, doncs, matar dos pardals: iniciar la necessària vida artística i trencar el mur de gel que ens separa dels nostres artistes com a tals. [...]

Si «Palestra» es decidís, l'èxit l'acompanyaria en aquesta empresa. Hauria posat, seguint el seu programa, un gran carreu, en la formació de la joventut. Des del punt de mira targarí realitzaria una feina patriòtica del més gran preu.<sup>577</sup>

Ramon Novell obria el foc a través d'*Acció Comarcal*, i la resposta de Palestra a *Crònica Targarina* no es féu esperar. L'entitat s'oferia, “suposant resolta la part econòmica a portar a terme la organització d'una exposició de pintures, dibuixos i escultures d'artistes targarins, que en principi creiem podria celebrar-se en les festes del vinent setembre [...] vindria a ésser alhora com un homenatge als nostres artistes, i com un estimulament per què la nostra ciutat entrés de ple en les activitats artístiques, de les que [...] n'estem gairebé absolutament mancats”.<sup>578</sup>

Els preparatius de l'exposició no semblen iniciar-se fins el mes de juliol, quan es demana una subvenció de 200 pessetes a l'ajuntament, a la qual s'afegirien els donatius d'entitats i particulars per sufragar les despeses de l'esdeveniment.<sup>579</sup> Paral·lelament, des de Palestra es contactà amb els artistes targarins més destacats per proposar-los participar de la mostra, i les primeres adhesions foren la dels germans Antoni i Ramon Alsina Amils, la de Francesc Marsà —que s'oferí a aportar una vintena de peces en tant que aquesta seria la primera exposició de la seva obra que es faria a Tàrrega—,<sup>580</sup> i les d'Àngel Oliveras, Evarist Basiana i Urbici Soler Manonelles.<sup>581</sup> A més, també es va preveure reservar tant un espai

577 R[amon] N[ovell], 25 febrer 1933, p. [2-3]

578 —, “Els artistes targarins. Contestant al company R. N., d'«Acció Comarcal»”, *Crònica Targarina*, 601 (4 març 1933), p. [9]

579 —, “Del municipi”, *Crònica Targarina*, 619 (8 juliol 1933), p. [12-13]; —, “Del municipi”, *Crònica Targarina*, 621 (22 juliol 1933), p. [15-16]. En aquest sentit, també es demanà ajuda a Ventura Gassol, a qui també s'havia convidat a participar en l'acte de clausura de l'exposició. Des de la Generalitat es concedí una subvenció de 300 pessetes, i finalment ni Ventura Gassol ni el President Macià no van visitar l'exposició. Vegeu —, “L'exposició d'artistes targarins”, *Crònica Targarina*, 622 (29 juliol 1933), p. [4]; —, “L'exposició d'artistes targarins”, *Crònica Targarina*, 627 (2 setembre 1933), p. [6] i —, “L'exposició d'artistes targarins”, *Crònica Targarina*, 630 (23 setembre 1933), p. [7].

580 Antoni Morguí, “Els germans Alsina Amils a Tàrrega”, *Crònica Targarina*, 619 (8 juliol 1933), p. [9-11]; Antoni Morguí, 29 juliol 1933, p. [2-4]

581 —, 29 juliol 1933, p. [4]; —, “L'exposició d'artistes targarins”, *Crònica Targarina*, 625 (10 agost 1933), p. [10]



pels artistes locals que volguessin participar-hi,<sup>582</sup> com per mostrar algunes obres del P. Carles Perelló i el Mestre Güell.<sup>583</sup>

L'exposició cada dia sembla més justificada, i destinada a un gros succés. D'altra banda, ens sembla ben enfocada l'orientació múltiple, per dir-ho així, que «Palestra», l'entitat organitzadora, es proposa donar-hi, o sigui:

Homenatjar aquells que donen glòria a Tàrraga amb el seu art i establir almenys aquest contacte espiritual amb els artistes que viuen materialment allunyats de nosaltres.

Estimular els joves ben dotats, amb l'exemple dels altres.

Crear un ambient artístic, que és un dels aspectes actualment deficitaris de la nostra ciutat, iniciant-lo amb la organització de l'exposició d'artistes targarins, de moment, i, a ésser possible, amb la creació, després, d'un grup d'amics de l'art que mantingui el caliu d'aquestes coses i faciliti la celebració periòdica de les manifestacions artístiques.

Tot això és de primera i mereix els màxims encoratjaments.<sup>584</sup>

Pel que es pot extreure de les cròniques dels preparatius, sembla que Magí Serés hi tingué un paper destacat. Per una banda, liderà les comitatives targarines que visitaren els tallers de Francesc Marsà i els germans Alsina Amils a Barcelona per tal de decidir quines obres formarien part de l'exposició;<sup>585</sup> per l'altra, se li van encarregar les tasques d'ornamentació, il·luminació i distribució de les peces a l'indret on es va preveure instal·lar l'exposició, la sala de la casa de Flavià Pijuan, situada al número 36 de l'Avinguda de Catalunya de Tàrraga.<sup>586</sup> L'exposició era una iniciativa sense ànim de lucre, i tot i que es va posar sobre la taula “el propòsit de demanar a l'Ajuntament l'adquisició d'una obra a cada un dels expositors”,<sup>587</sup> sembla que aquest no va prosperar; la idea que d'altra banda sí que va fructificar fou de permetre la venda de les obres exposades, si els seus autors així ho desitjaven.

L'exposició va obrir portes el 9 de setembre i es va poder visitar fins el 17 del mateix mes.<sup>588</sup> Tot i no disposar d'un catàleg detallat de les obres que s'hi van mostrar, es té constància que hi participaren nou artistes, essencialment figures ja consagrades

---

582 —, 10 agost 1933, p. [10]

583 —, 2 setembre 1933, p. [6]

584 —, “Els nostres homes de mèrit”, *Acció Comarcal*, 83 (15 juliol 1933), p. [13]

585 Antoni Morguí, “Unes hores amb els artistes targarins Alsina i Marsà”, *Crònica Targarina*, 623 (5 agost 1933), p. [2-4]; J. Prenafeta, “L'exposició d'artistes targarins”, *Crònica Targarina*, 624 (12 agost 1933), p. [5-6].

586 —, 10 agost 1933, p. [10]; —, “Tàrraga. Una manifestació d'art”, *La Publicitat*, 18437 (9 setembre 1933), p. 6

587 —, “En vigílies de la Exposició”, *Acció Comarcal*, 90 (2 setembre 1933), p. [3-4]

588 Els dies festius, la mostra estava oberta de 10 a 13h i de 17 a 21h; mentre que els feiners ho estava d'11 a 13h i de les 19 a les 23. —, “Notes de l'exposició”, *Crònica Targarina*, 628 (9 setembre 1933), p. [42].

en l'àmbit artístic català, als quals cal afegir la participació pòstuma del Mestre Güell, el P. Carles Perelló i Joan Viladot.<sup>589</sup> A més, cal destacar que l'exposició no va ser senzillament la mostra col·lectiva de l'obra d'artistes d'origen targarí en un mateix emplaçament durant un període determinat de temps, sinó que la comissió organitzadora va preveure un modest programa d'actes que complementaven l'esdeveniment. Entre aquests s'hi incloïen el sorteig d'una obra de Magí Serés,<sup>590</sup> dos concerts —els dies 10 i 14, a la sala on hi havia instal·lada la mostra—, una conferència de temàtica artística, que fou pronunciada el dia 15 al vespre per Àngel Oliveras, i un àpat d'honor als artistes que exposaren, el qual finalment fou celebrat a porta tancada el vespre del dia 10 a l'Hotel Espanya.<sup>591</sup> Aquest fou l'escenari on Àngel Oliveras féu el cèlebre oferiment de negociar la concessió d'una escola d'arts i oficis ja tractat unes pàgines enrere.

L'exposició va ser rebuda amb entusiasme, i les primeres valoracions ja la qualificaven com "el millor número de la festa major",<sup>592</sup> tot fent-se ressò d'un abundant número de visites. Poc temps després es publicaren les crítiques a la premsa tant local com nacional, i aquestes són essencialment positives per bé que —sobretot les locals— estaven massa centrades en oferir semblances i biografies dels artistes que participaven de l'exposició, deixant el comentari de les obres presentades tant de banda que no es té una certesa completa de quines peces van formar part de la mostra.<sup>593</sup> Segons les dades que proporciona la premsa, sembla que la mostra estaria formada per 11 pintures d'Antoni Alsina Amils, 23 d'en Marsà, un número indeterminat d'aiguaforts sobre vidre de Ramon Muixí, 7 talles policromades i 12 pintures de Ramon Alsina Amils, un dibuix de Joan Viladot, 3 pintures de Ramon Miret, un recull de premsa i fotografies d'obres d'Urbici Soler Manonelles, 7 pintures d'Evarist Basiana, 22 d'Àngel Oliveras, 15 de Magí Serés i un número indeterminat de peces del P. Carles Perelló i el Mestre Güell.<sup>594</sup>

589 Aquests foren Antoni i Ramon Alsina Amils, Francesc Marsà, Ramon Muixí, Àngel Oliveras, Ramon Miret, Evarist Basiana, Magí Serés i Urbici Soler Manonelles, de qui finalment la mostra no va incloure obra pròpiament dita —la seva aportació fou un aplec de premsa i reproduccions—, en tant que en aquella època l'artista es trobava a cavall dels Estats Units i Mèxic i havia enviat una carta manifestant que li era impossible trametre peces per l'exposició. Vegeu DD. AA., "L'exposició d'artistes targarins", *Crònica Targarina*, 628 (9 setembre 1933), p. [13-22].

590 —, "L'exposició d'artistes targarins", *Crònica Targarina*, 631 (30 setembre 1933), p. [11]

591 —, 2 setembre 1933, p. [6]; —, 9 setembre 1933, p. [42]

592 —, "La gran lliçó", *Crònica Targarina*, 629 (16 setembre 1933), p. [1]

593 A tall d'exemple, vegeu les pàgines que dedica el número extraordinari de festa major (91, 9 setembre 1933) d'*Acció Comarcal* a parlar dels artistes presents a l'exposició. Els comentaris de les obres presentades són pràcticament absents al llarg de tot l'exemplar.

594 La premsa menciona explícitament "La niña de plata" i "La nena de les trenes" de Ramon Alsina, un dibuix de la creu del Pati de Joan Viladot i "La nena de l'ombrel·la" de Francesc Marsà. De la resta de peces no se'n pot deduir cap títol concret, tot i que la inclusió de la reproducció d'un dels jardins d'Aranjuez d'Àngel Oliveras i un paisatge de Sant Genís de Ramon Alsina a les cròniques pot suggerir que formaven part de l'exposició. Vegeu —, 16 setembre 1933, p. [2-4]; —, "Una exposició. Artistes targarins", *Mirador*, 242 (21 setembre 1933), p. 7 i DD. AA., 9 setembre 1933, p. [13-22].

Les cròniques van remarcar l'èxit de la convocatòria, que semblava haver assolit l'objectiu de donar a conèixer els artistes targarins a la població d'on eren originaris i estimular l'interès dels més joves per la pràctica artística. D'aquesta manera, Ramon Novell sintetitzava molts pensaments i propostes que havien anat prenent cos al llarg de la celebració de l'exposició:

[...] aquest entusiasme es pot canalitzar cap a objectius concrets, [...] la creació d'un agrupament d'amics de l'art, cosa que sembla ben fàcil i asseguraria la celebració periòdica i sistematitzada d'exposicions d'art de múltiples caires [...] una Escola d'Arts i Oficis o, almenys [...] una Acadèmia d'art ben orientada. Es això el que he de fer que Tàrrrega pesi o no pesi en el terreny de l'art. [...] per què no pensàriem d'ampliar el concepte patriòtic i proposar-nos una Exposició d'artistes de terres lleidatanes? [...] Així i un gran concurs a base de «Tàrrrega i les comarques lleidatanes vistes pels artistes» serien dues empreses que farien anar de renou tot el món artístic [...].<sup>595</sup>

De totes maneres, entre les crítiques aparegudes a la premsa local destaca la penetració que havien obtingut les idees al voltant de la Catalunya-ciutat, de tal manera que algunes cròniques aprofiten per vincular l'èxit de l'exposició targarina com un pas endavant en la construcció de la Catalunya-ciutat.<sup>596</sup> Un altre cas destacable és la crònica que signa Josep Batlle Campderrós a *Crònica Targarina*, la qual combina el comentari individual dedicat a cadascun dels artistes participants a la mostra amb el llençament d'un tímid guant per disputar el lideratge de Ponent a Lleida, que sembla que no tingué cap mena de resposta per part dels mitjans lleidatans:

La primera exposició d'artistes targarins tenim d'apreciar-la en un doble sentit. A part del valor artístic de les obres exposades tenim d'admirar l'esperit que anima aquesta manifestació d'art i homenatjar els artistes i servir de base per sentar d'una manera definitiva siguin continuades aquestes aportacions d'art a les nostres terres.

Catalunya, completament de cara a la seva capital, necessita altres centres que descongestionin [...]. En el moviment cultural és un bé per Catalunya deixar créixer altres focus de cultura arreu [...]. Les arts són les primeres en necessitar aquest expandiment.

En la part occidental de Catalunya semblava Lleida la més indicada per anar a la capdavantera, [...]. Però sigui per estar encara massa en període de creixença, sigui per no haver pogut aplegar els seus elements, el cert és que no ha sapigut guanyar-se aquest prestigi.

Tàrrrega, amb el seu entusiasme característic i degut a l'abnegació d'uns homes de cor, s'apunta cada dia una nova conquesta que ens fa estimar més i mirar com una d'aquelles ciutats privilegiades que saben créixer espiritualment.<sup>597</sup>

---

595 R[amon] N[ovell], 30 setembre 1933, p. [5-6]

596 —, 1933, p. [5]

597 Josep Batlle Campderrós, "Comentaris a l'Exposició", *Crònica Targarina*, 630 (23 setembre 1933), p. [2-3]

Mentre l'exposició va estar oberta al públic,<sup>598</sup> per iniciativa d'uns targarins residents a Barcelona, s'organitzà un viatge de representants de la premsa barcelonina a Tàrraga,<sup>599</sup> els quals presenciaren diversos actes de la festa major i visitaren l'exposició. Entre aquests s'hi comptaven Just Cabot —director de *Mirador*—, Joan Cortés i Vidal —crític d'art de *L'Opinió*—, Avelí Artís-Gener —Tísner, llavors periodista de *La Publicitat*—, Valeri Serra —per *La Vanguardia*— i Francesc Pujols, qui “en feu grans elogis i digué que aquesta havia estat la més important que s'havia celebrat a Catalunya, excepte, naturalment, les efectuades a la capital.”<sup>600</sup> D'aquesta manera es va aconseguir que el ressò de l'esdeveniment transcendís els límits municipals i comarcals gràcies a les cròniques i comentaris que aquests publicaren, les quals —com era de preveure— entren en pocs detalls sobre l'exposició i en presenten unes valoracions més mesurades, elaborades amb un llenguatge no tan abrindat com el de les publicades a la premsa targarina i insistint en el benefici que comportaria al conjunt de Catalunya una diversificació dels indrets on tenien lloc iniciatives culturals com aquesta.<sup>601</sup>

Els que no coneixen prou bé la vida en les petites ciutats o en els pobles, no es poden fer càrrec de l'esforç que representa la realització d'actes com el que aquests darrers quinze dies ha tingut lloc a Tàrraga, d'una exposició d'obres d'artistes targarins. [...] ha aplegat obres de pintors i escultors, la majoria d'ells escampats pel món, alguns ja morts, però que poden ésser, amb una sola excepció, considerats contemporanis.

Gran part d'ells han exposat ja diverses vegades a Barcelona, i són per tant coneguts en els nostres medis artístics. [...] els dotze artistes que hi ha representats, [...] cal considerar-los purament pel valor individual de cada un, no podent-se parlar d'una escola targarina, com es parla, per exemple, d'una escola olotina. [...] des de l'academicisme d'Angel Oliveres i Carles Perelló a l'avantguardisme d'Evarist Basiana, passant per tots els graus intermedis de les influències impressionistes i fauistes, representades principalment per Francesc Marsà i Magí Serés, que són, pel nostre gust, els expositors més remarcables del conjunt.

D'altres targarins, com l'escultor Urbici Soler i el pintor i dibuixant Ramon Miret, s'han obert pas [...] a Amèrica, sense ésser per això uns desconeguts en llur terra [...], Antoni Alsina, té en aquesta exposició unes quantes figuretes [...]. Cal assenyalar també els gravats a l'òxid

---

598 Per petició popular, abans d'ésser desmuntada, l'exposició va reobrir la tarda del 23 de setembre de les 7 a les 9 del vespre, i l'endemà d'11 a 13h i de 18 a 21h. Vegeu —, 23 setembre 1933, p. [7].

599 —, “[Tarrasa]. Exposición de obras artísticas”, *La Vanguardia*, 21704 (19 setembre 1933), p. 18. La mateixa publicació ja s'havia fet ressò de l'esdeveniment uns dies abans. Vegeu —, “[Gacetillas]”, *La Vanguardia*, 21692 (5 setembre 1933), p. 9.

600 —, 23 setembre 1933, p. [7]. Cal remarcar, però, que sembla que Francesc Pujols viatjà a Tàrraga i féu la visita pel seu compte; en publicà la crònica a la secció “Notas de Arte” de *Las Noticias* del 5 d'octubre. Vegeu —, “Noticiari”, *Crònica Targarina*, 632 (7 octubre 1933), p. [24].

601 —, “Tàrraga. Escacs. La Festa Major. L'exposició d'Art”, *La Publicitat*, 18444 (20 setembre 1933), p. 6

sobre vidre, de Ramon Muixí, d'un gran efecte decoratiu [...] Ramon Alsina i Josep Güell, autors d'obres d'una gran tècnica, i Joan Viladot, que es dedicava a l'art decoratiu. [...] el que importa remarcar més que res d'aquesta exposició, no és el valor intrínsec —malgrat no sigui gens negligible, ans al contrari—, sinó el fet de l'exposició.

Es que a Tàrraga hi ha un nucli de gent jove i activa a la qual no és estranya cap inquietud espiritual, i han reeixit una sèrie d'activitats que tant de bo trobessin eco en tantes altres poblacions de Catalunya. Són precisament aquests nuclis dels quals cal esperar allò que tantes vegades hem propugnat des d'aquestes pàgines: la descentralització de Catalunya entorn de Barcelona, una vida pròpia i amb una certa autonomia de la capital, per a una Catalunya millor i més gran.<sup>602</sup>

### **ESPAIS EXPOSITIUS A TÀRREGA, 1875-1936: APARADORS COMERCIALS, ESPAIS DE SOCIABILITAT I EL MUSEU TARGARÍ**

Com era previsible, el gruix de l'activitat expositiva localitzada a l'Urgell entre 1875 i 1936 es concentra a Tàrraga, sense que això signifiqui que no s'hagin localitzat casos d'activitats assimilables a exposicions en altres indrets de la comarca durant aquest període. Tanmateix, i tal com ja s'ha al descrit en el cas de la Noguera, la revisió de les fonts no ha permès traure a la llum casos d'exhibició pública d'obres d'art en terres urgellenques anteriors al 1900.

En aquesta ocasió hem estructurat el nostre discurs en quatre blocs: en primer lloc tractarem els casos d'activitat artística o expositiva localitzats fora de Tàrraga per, seguidament, passar a centrar-nos en la capital comarcal i efectuar un repàs cronològic a les exposicions localitzades. Aquest repàs ens ha permès observar uns patrons de comportament expositiu que en termes generals concorden amb les dècades dels anys 10, 20 i 30, respectivament. Finalment, dedicarem un espai a tractar de manera individualitzada la creació del museu targarí en tant que primera entitat nascuda a la ciutat amb la intenció d'acollir i mostrar públicament una col·lecció de peces artístiques i arqueològiques.

### **Activitat artística i expositiva més enllà de Tàrraga: quatre focs d'encenalls**

Hem optat per qualificar de foc d'encenalls els casos d'activitat artística i expositiva identificats fora de Tàrraga perquè es tracta d'esdeveniments puntuals, que clarament no responen a voluntats programàtiques de cap mena i que no tenen una incidència prou intensa al territori com per desencadenar esdeveniments similars que aportin continuïtat al fenomen. Cal no oblidar però que al tombant del segle xx, exceptuant Tàrraga i potser Agramunt, els nuclis de població de la

---

602 —, 21 setembre 1933, p. 7

resta de l'Urgell —com de tot el pla de Lleida— eren indrets essencialment rurals, on la urbanització encara era força llunyana i on la vida cultural depenia en gran mesura de l'activitat desplegada als espais de sociabilitat que en aquell moment proliferaven arreu del territori.

L'esdeveniment més antic del qual tenim constància no és pròpiament una exposició, però malgrat tot considerem que és prou valuós com per fer-ne menció en aquest apartat. Ens referim a les “Festes d'Art”, un fenomen ja descrit per Joaquim Capdevila que té lloc entre les darreries del segle XIX i els primers anys del segle XX, i que té tant Tàrraga com Maldà com a escenari.<sup>603</sup> Realment, les Festes d'Art eren unes vetllades nocturnes celebrades en espais privats (a Tàrraga, la casa de Francesc Clua; a Maldà, Cal Capdevila i Cal Massot) que combinaven la gastronomia, la música, els recitals literaris i les tertúlies, i on hi participaven agents destacats del panorama cultural targarí amb la intenció, segons Capdevila, de cohesionar un imaginari i unes pautes de pensament mitjançant l'art i la cultura. Malgrat les distàncies, es podria considerar que les “Festes d'Art” urgellenques són un equivalent —sense cap mena de connexió directa— a l'activitat desenvolupada pel Xop-Bot a Lleida, cenacle del qual parlarem més endavant.

Cal que ens trasludem fins l'any 1915 per localitzar la primera exposició celebrada fora de Tàrraga. Es tracta de l'exhibició pública d'una fotografia de grup feta per Frederic Camats, un fotògraf ambulat que va aturar-se a Bellpuig durant les festes de la Santa Creu d'aquell any. La fotografia estava exposada als aparadors de la pastisseria Trullols, convertida per aquells dies en galeria fotogràfica, punt de venda i lloc de treball del fotògraf, lògicament disposat a rebre encàrrecs.<sup>604</sup> Aquest és l'únic cas d'exposició instal·lada en un aparador comercial fora de Tàrraga del qual es té constància, i val a dir que la seva celebració està directament relacionada amb un conjunt concret de circumstàncies que propicien l'entesa del propietari de l'establiment —Agustí Trullols Suñé, vinculat al republicanisme local— i el fotògraf ambulat per dur a terme aquest esdeveniment. Per una banda, cal subratllar que aquesta exposició va tenir lloc durant la celebració de la festa major de setembre de la localitat, una ocasió excel·lent per a que Camats s'instal·lés temporalment a la població; per l'altra, l'adveniment de les festes i l'oportunitat d'aconseguir major publicitat i per extensió un major volum de negoci de ben segur que foren determinants per a que el pastisser i el fotògraf arribessin a un acord i Trullols cedís espai del seu negoci a Camats. Finalment, cal remarcar que aquesta exposició s'instal·là en una tipologia excepcional de comerç —una pastisseria—, sobretot si es compara amb la resta d'establiments que acullen exposicions d'obres d'art en aquesta època, que a Ponent han resultat ser majoritàriament comerços de teixits. Una explicació a aquest fet podria raure en que la pastisseria era un dels principals establiments de Bellpuig, que en aquella època comptava poc més

---

603 Joaquim Capdevila Capdevila (2008), p. 514-519.

604 —, “Cròniques de la comarca”, *Lo Pla d'Urgell*, 179 (30 setembre 1915), p. 5-9

de 2.700 habitants, una quantitat prou important de veïns com per considerar que Cal Trullols podia no ser l'únic comerç de la localitat però sí un dels més vistosos gràcies a la seva ubicació a la plaça Sant Roc. No obstant això, no es té constància d'iteracions de l'experiència ni en aquest establiment ni a cap altre indret de Bellpuig.

De fet, no es té constància de cap altre esdeveniment expositiu fora de Tàrrega fins les darreries de setembre i els primers dies d'octubre de 1929, quan a Verdú se celebrà una exposició de pintura i ceràmica “molt visitada i molt elogiada per tots els veïns.”<sup>605</sup> Es disposa de molt pocs detalls sobre aquesta exposició, i fer-ne una lectura interpretativa resulta complicat: se'n desconeixen la durada i el lloc on estava instal·lada, però malgrat tot les fonts mencionen alguns dels participants i peces —sense entrar en detalls— que formaren part de la mostra: “Els treballs millors foren els tapissos presentats per [...] Dolors Guixà, els quals tingueren molts admiradors. Hi contribuïren també els germans Balsells, en pintures i ceràmica; els germans Turull, en pintura, i Niubó, de Fuliola i Tous, en pintura.”<sup>606</sup> No sembla que l'exposició estés directament relacionada amb les festes de la població, però les fonts tampoc proporcionen dades sobre l'origen d'aquest esdeveniment. De totes maneres, la menció d'alguns dels participants revela la presència dels germans Balsells, un dels quals podria ésser Ramon Balcells, ceramista balaguerí establert a Verdú que l'any 1934 va exposar peces de ceràmica a *La Argentina*, a la seva localitat natal.<sup>607</sup>

Finalment, l'últim dels focs d'encenalls pel que fa a activitat expositiva identificada més enllà de Tàrrega tingué lloc a mitjans d'agost de 1930 a l'Ateneu Popular de La Fuliola, i al nostre entendre és l'esdeveniment més interessant dels quatre que hem ressenyat. Basem aquesta afirmació en el fet que es tracta d'una exposició de pintures, dibuixos i caricatures de Salvador Nabau —Nab— i Melcior Niubó —Niu—,<sup>608</sup> dos fills de La Fuliola que aplegaren força èxits en el camp de la vinyeta i la il·lustració satírica, publicant en capçaleres com *La Campana de Gràcia*, *La Humanitat*, *Solidaridad Obrera*, *L'esquella de la Torratxa*, *Tierra y Libertad*, *Papitu*, *Fotogramas*, *Patufet* i *TBO*.<sup>609</sup> En el moment de l'exposició Nabau comptava 22 anys i Niubó 20, i tot i que el primer ja s'havia traslladat a Barcelona, Niu tot just havia realitzat el servei militar i estava a punt de casar-se i instal·lar-se també a la Ciutat Comtal. Així doncs, és molt possible que aquesta

605 Corresponsal, “Crònica de Verdú”, *Crònica Targarina*, 423 (5 octubre 1929), p. [26]

606 *Ibidem*.

607 Vegeu l'apartat “Exposicions als aparadors de Balaguer: Francesc Borràs, La Argentina i la botiga de Joan Pons”, a la part del capítol dedicada a la Noguera.

608 —, “Comarques. Fuliola”, *L'Espurna. Setmanari de cultura i sociologia*, 5 (21 agost 1930), p. 5-6

609 La figura de Niu, força desconeguda fins temps recents, ha estat tractada en profunditat a una separata-homenatge del número 198 de la revista linyolenc *Barret Picat*, publicada el juny de 2013.

fos la primera exposició pública dels treballs de Niubó, i molt probablement —almenys a La Fuliola—, també de Nabau. La crònica que es conserva situa la mostra en un espai de sociabilitat local —l'Ateneu Popular—, fet d'altra banda gens estrany als anys 30 del segle xx en poblacions petites, i posa l'èmfasi en l'èxit de públic que els dos joves artistes aplegaren: “L'aludida exposició s'ha vist visitada per un gran contingent de fuliolencs els quals àvids de contemplar els seus treballs han retut davant les seves obres un moment de salutació, [...]. Que el seu triomf prossegueixi en els temps que vindran.”<sup>610</sup> Com era de preveure, les fonts de l'època no dediquen espai a valorar la qualitat o la perícia dels artistes, però almenys Nabau s'havia format a Lotja, i Niubó —per la seva simpatia amb els cercles lleidatans del BOC i el POUM— se situava en l'òrbita de figures com Shum, llur influència, així com la de Bagaria, es fa palesa en el traç més aviat geometritzant i expressiu de la seva obra més primerenca.<sup>611</sup>

### **Activitat expositiva a Tàrrega: un viatge d'anada i tornada dels espais de sociabilitat als aparadors**

Malgrat que els antecedents presentats ja revelen l'existència d'una inquietud i un cert consum cultural a la Tàrrega del tombant del segle xx, sobretot a nivell d'espais de sociabilitat i arts efímeres com la música o el teatre, no es té constància d'una activitat assimilable a una exposició d'obra artística fins l'any 1912. Novament, la situació és equiparable a la descrita en el cas de la Noguera: davant una lògica manca d'infraestructures destinades a acollir exposicions de peces artístiques, els espais de sociabilitat i els aparadors comercials són el principal emplaçament d'aquests esdeveniments al llarg del primer terç del segle xx.

El repàs de la història expositiva als aparadors de Tàrrega es pot estructurar en tres fases clarament diferenciades i determinades pel criteri quantitatiu: la primera, al llarg de la dècada dels anys 10, ve marcada per l'existència d'un únic indret que cedeix part del seu espai per acollir exposicions públiques d'obres d'art; la segona, emmarcada a la dècada següent, es caracteritza per l'eclosió de l'ús dels aparadors comercials d'arreu de Tàrrega com a espais expositius, i malgrat haver-se detectat un augment d'activitat en aquest sentit, les mostres públiques d'obra artística continuen essent una raresa. Al voltant dels anys 30, el panorama expositiu targarí canvia d'escenari, i dels aparadors es fa un retorn als espais de sociabilitat, on l'activitat expositiva experimenta una clara millora a nivell

---

610 —, 21 agost 1930, p. 5-6. Noti's com Niubó no torna a exposar a l'Urgell fins 1935, quan ja és un dibuixant consolidat a les principals capçaleres satíriques de Barcelona i és convidat per l'UET a presentar la seva obra als locals de Palestra. Vegeu els últims paràgrafs de l'apartat dedicat a Palestra.

611 Josep Pinyol i Vidal, “Niu: l'entusiasme d'un jove dibuixant eclèctic als anys de la República”, *Barret Picat: homenatge a Melcior Niubó Santdiumenge “Niu”*, 198 (2013), p. 10-12



qualitatiu, deixant als establiments comercials les exposicions menors, difícilment considerables d'obra artística.<sup>612</sup>

La Sala Nuri va ser l'únic escenari targarí on es té constància que se celebressin exposicions al llarg dels anys 10 del segle xx.<sup>613</sup> Les fonts conservades no permeten determinar-ne l'ubicació, però la seva denominació de "sala" fa pensar inevitablement que es tractava d'un espai de sociabilitat. La primera mostra va tenir lloc entre els mesos de maig i juny de 1912, i consistí en una exposició d'aquarel·les, carbons i pintures sobre tela d'un llavors molt jove Leonci Gómez.<sup>614</sup> Pel que s'ha pogut extreure de les fonts, Leonci Gómez va ser una figura molt present en la vida política i cultural de Tàrraga, sobretot al llarg dels anys 20 i 30, quan es revela com un membre d'Acció Catalana Republicana i com una figura força vinculada a la vida teatral local. L'exposició d'obres de Leonci Gómez a la Sala Nuri destaca per la seva condició de pionera i no tant per tractar-se d'una mostra de treballs artístics de qualitat remarcable, ja que el seu autor es trobava als estadis inicials de la seva carrera. La crònica de l'esdeveniment menciona que entre les peces exposades hi havia caps d'estudi, acadèmies i còpies de mestres del barroc espanyol, executades amb certa perícia, "mereixent unànims elogis. Los seus variats estudis revelen un temperament inquiet, que frisa per traslladar á la tela totes les belleses que admira, y en alguna d'elles s'hi veu, además de la justesa de color, bastanta correcció en lo dibuix."<sup>615</sup>

Un any després, la Sala Nuri va acollir una mostra força més interessant a nivell historiogràfic que la que acabem de descriure: "Los dies 14, 15 i 16 del corrent [setembre], vam tenir lo gust d'admirar en lo local «Sala Nuri» una exposició de treballs fotogràfics del Sr. Lladó."<sup>616</sup> Es tracta d'una brevíssima exposició de fotografies que Lluís Lladó realitzà de d'indrets de Tàrraga i de l'Urgell, entre les que destacaven les imatges del sepulcre de Ramon Folc de Cardona-Anglesola de l'església parroquial de Bellpuig i les de la Fogonussa, un jaciment de cronologia ibera, romana i visigoda descobert a Sant Martí de Maldà l'any 1912 i excavat tres

---

612 Vegeu un mapa de situació dels espais expositius de Tàrraga a l'annex 002.

613 L'excepció seria l'exposició als aparadors de *La Estrella* d'un paraigüer elaborat pel taller de mobles Barceló, també de Tàrraga. Per la descripció que la premsa fa de la peça, llur "puresa de línies, y la encertadíssima aplicació de metalls, fan d'aquet moble una obra perfecta", podríem considerar que el paraigüer podia tenir vàlua artística, però es tracta d'un cas puntual d'ús dels aparadors de *La Estrella* com a espai expositiu, i no es tenen notícies d'exposicions d'altres creacions de la casa Barceló —exceptuant unes cadires a la mateixa Sala Nuri durant la mostra que ens ocupa— fins ben entrada la dècada dels 20. Vegeu —, "Cròniques de la comarca", *Lo Pla d'Urgell*, 2 (11 maig 1912), p. 3-10.

614 —, 11 maig 1912, p. 3-10

615 —, "Cròniques de la comarca", *Lo Pla d'Urgell*, 6 (8 juny 1912), p. [3-10]

616 —, "Xròniques de la comarca", *Lo Pla d'Urgell*, 74 (27 setembre 1913), p. [4-9]

anys més tard per Josep Colominas i Agustí Duran i Sanpere.<sup>617</sup> La mostra fou un èxit de públic, i la crítica local es féu ressò tant de la vàlua de Lladó com a fotògraf com de les fotografies que no formaren part de l'exposició, optant per obviar per complet qualsevol detall de les imatges presentades per assenyalar que “lo vist, es una part insignificant de lo que ell té, doncs ens consta de bona tinta que te una serie de treballs [...] que son l'enveja de tots.”<sup>618</sup> La curta durada de l'exposició, així com els elogis que la premsa dedica al fotògraf, porten a pensar que es tracta d'un esdeveniment realitzat amb un alt grau d'improvisació —heus aquí la presència majoritària de fotografies d'arqueologia de l'Urgell—, probablement celebrat aprofitant que el fotògraf estava precisament de pas a la localitat en “la seva obra meritíssima de recopilador de les obres d'art antic de per aquells indrets”,<sup>619</sup> que la crítica local valorava com “una gloria per a Tàrraga i una honra per Catalunya”.<sup>620</sup> Malgrat l'interès que generaren aquestes experiències, les fonts no revelen que es generés una dinàmica continuista i no s'ha localitzat cap altre esdeveniment assimilable a una exposició d'obra artística fins ben entrada la dècada següent, encetant una nova etapa en la història expositiva de Tàrraga. Aquesta fase es caracteritza per l'ús d'una altra tipologia d'escenari expositiu —aparadors comercials—, i s'esdevé en estreta relació amb el desenvolupament urbà targarí.

Al seu treball sobre la Tàrraga al tombant del segle xx, Joaquim Capdevila ja es fa ressò de l'increment d'activitat als aparadors dels comerços de la ciutat i la relaciona amb el creixement de la burgesia. L'autor considera l'ús dels aparadors com un element de “cohesió de classe, i com a factor d'*opressió simbòlica* respecte al conjunt de la societat targarina”,<sup>621</sup> interpretant aquests espais com un àmbit d'expressió d'una classe social en plena puixança des de finals del segle xix fins l'esclat de la Guerra Civil. Coincidim plenament amb aquesta lectura, i les dades que presentarem a continuació apunten en la mateixa direcció.

La revisió de les publicacions periòdiques targarines d'aquesta època revela una eclosió de l'activitat comercial a aquesta localitat, sobretot al voltant dels anys 20. Proliferen els anuncis, així com els textos suposadament informatius elaborats amb voluntat publicitària. En aquests s'hi inclouen mencions d'activitat expositiva que té lloc als aparadors d'un grapat de comerços targarins de tota mena — tot i que majoritàriament establiments de roba i teixits—, concentrats a la zona definida per la plaça Major, el carrer del Carne i, en menor mesura, el carrer de

---

617 Agustí Duran i Sanpere i Josep Colominas i Roca, “Restes de poblats ibèrics al Pla d'Urgell i Segarra”, a Catalans (ed.), *Anuari mcmxv-xx* (Barcelona: Palau de la Diputació, 1923), p. 606-616

618 —, 27 setembre 1913, p. [4-9]

619 —, “Pel repertori gràfic de Catalunya”, *La Veu de Catalunya*, 4948 (20 febrer 1913), p. [6]

620 —, 27 setembre 1913, p. [4-9]

621 Joaquim Capdevila Capdevila (2008), p. 761-765

Santa Anna. No obstant això, i tal com ja hem anunciat, la major part d'aquesta activitat suposadament expositiva no és de caràcter artístic, sinó més aviat festiva i popular.

Un cas paradigmàtic —i de fet, el més freqüent— és l'ús dels aparadors comercials per exposar els premis que les diverses societats recreatives de la ciutat concedien a les festes de Carnaval que se celebraven als seus espais de sociabilitat. D'aquesta manera, al llarg dels anys 20, diversos aparadors serviren d'espai expositiu d'aquests premis, un fenomen que s'explica tant per l'ocasió que els comerciants albiraven d'obtenir un major volum de negoci gràcies al factor reclam (presencial i en premsa) que suposava l'exposició dels premis com per l'estratègia dels agents al capdavant de les diferents entitats recreatives per penetrar en la societat targarina tot sortint dels seus escenaris habituals per fer-se present als espais comercials.

La presència d'aquestes exposicions en uns comerços determinats està basada en gran mesura en qüestions d'afinitat entre els propietaris i les entitats. No obstant això, no es detecten patrons clars i no hi ha un comerç de referència per a una societat concreta, sinó que aquestes varien d'establiments emprats com a plataforma de difusió al llarg del temps, tot i que és comprensible considerar que els comerços que les acullen hi tenen una afinitat manifesta. Tant és així que són pocs els aparadors que cedeixen espai a societats recreatives diferents.

El cas més antic d'aquesta mena d'exposicions és el de la casa de mobles Grau, anteriorment coneguda com Barceló. Situat al número 11 del carrer de Santa Anna, aquest comerç mostrà el premi a la millor màscara de les festes de carnaval de 1924 organitzat per la societat recreativa de tendència republicana "L'Unió".<sup>622</sup> La mateixa entitat repetí la iniciativa l'any següent, optant però pels aparadors del magatzem de robes *La Renovació*, abans conegut com *El Siglo*, i situat a la cantonada entre el carrer del Carme i el carrer St. Antoni M. Claret.<sup>623</sup> L'any següent fou "La Alianza", punt de trobada del liberalisme targarí, la que exposà públicament els premis del concurs de disfresses als aparadors de *La Estrella*, un comerç de robes situat al número 9 del carrer del Carme.<sup>624</sup>

Ara bé, el punt àlgid de les exposicions dels premis de Carnaval s'esdevingué l'any 1928, quan sis comerços de la plaça Major i el carrer del Carme van dedicar part dels seus aparadors a exposar aquests guardons. La merceria de Cal Tonet Gomà (entre la plaça Major i el carrer del Carme 19), l'ultramarins de Jaume Escribà (plaça Major 4 i carrer Urgell 1) mostraren premis del concurs de L'Ateneu; els aparadors de la cristalleria de Magí Mateu (entre el carrer del Carme 25 i 17, fig. 19) i la botiga

622 —, "Societat Recreativa «L'Unió»", *Crònica Targarina*, 130 (1 març 1924), p. 13

623 —, "Carnaval", *Crònica Targarina*, 181 (21 febrer 1925), p. 5

624 —, "El Carnestoltes", *Crònica Targarina*, 233 (13 febrer 1926), p. 4



19. Vista general de carrer del Carme, Tàrraga, amb la cristalleria Mateu a l'esquerra en primer terme. A la dreta s'aprecia la porta del palau dels Marquesos de la Floresta. | BY SA Deosringas, Wikimedia Commons

de robes *La Primavera* (carrer del Carme 13) acolliren els premis del concurs de “La Alianza”; mentre que *La Renovació* tornà a mostrar els premis de “L'Unió” i *La Sirena* (posteriorment els *Magatzems Catalunya*, situada al número 12 del carrer del Carme) exposà els premis del concurs de la societat *La Dalia*, una societat recreativa propera al liberalisme i freqüentada per artesans i pagesos.<sup>625</sup> Aquest és l'ús simultani d'aparadors com a espais expositius més important detectat a Tàrraga durant tot aquest període, i sembla que l'experiència no es repetí fins el Carnaval de 1935, quan Cal Tonet Gomà, els *Magatzems Catalunya*, *La Primavera* i la casa Sanrama —situada al carrer Major— van exposar els premis de les festes de l'Ateneu; mentre que *La Perla* (carrer del Carme 28) va exposar els premis de *La Alianza* i un establiment anomenat *La Primera*, els premis de *La Unió*.<sup>626</sup>

D'aquests establiments, es té constància de cinc —la cristalleria Mateu, l'ultramarins Escribà, *La Perla*, *La Primera* i la casa Sanrama— que no acolliren cap altra mena d'iniciativa expositiva al llarg d'aquest període; mentre que aquestes experiències

625 —, “Carnaval 1928”, *Crònica Targarina*, 228 (8 febrer 1928), p. [3]

626 —, “El Carnaval, a Tàrraga”, *Crònica Targarina*, 705 (2 març 1935), p. [11]

no foren quelcom esporàdic per la resta de comerços. Així doncs, tots a excepció de *La Primavera* i la Casa Grau van cedir espai als seus aparadors per exhibir trofeus esportius, tant els atorgats a equips targarins en proclamar-se vencedors de competicions de tota mena —sobretot de futbol i ciclisme— com els que entitats esportives locals oferien als vencedors de les competicions que organitzaven, especialment d'escacs i ciclisme.<sup>627</sup>

Tanmateix, alguns d'aquests comerços també s'avingueren a cedir espai dels seus aparadors per a iniciatives més properes a l'àmbit artístic i cultural, com foren les exposicions públiques de projectes arquitectònics acollides per *La Estrella*. Malgrat tot, es tracta de dos casos tan separats en el temps que cal considerar-los com dues experiències esporàdiques: ens referim a la ja citada mostra del projecte arquitectònic de l'escola d'arts i oficis elaborat per l'arquitecte Florensa i l'exposició del projecte de la miranda del parc de Sant Eloi, realitzades els anys 1934 i 1923, respectivament.<sup>628</sup> El fet que sigui *La Estrella* l'únic comerç que va acollir aquesta mena d'exposicions podria ser indicador d'una certa sensibilitat i voluntat de servei públic per part del seu propietari, però tampoc cal obviar que aquests esdeveniments també suposaven una contrapartida publicitària per l'establiment. De totes maneres, es tracta d'exemples tan esparsos que resulta complicat arribar a conclusions fermes al respecte.

Finalment, només resta tractar les exposicions d'obra artística que tenen lloc als aparadors dels comerços targarins en aquesta època. Aquestes es concentren al llarg de la dècada dels anys 20, tenen lloc en diversos escenaris i només un d'ells —la casa Grau— acull més d'una exposició. El primer cas localitzat fou l'exposició pública d'un temple d'aire barroc, tallat per Josep M. Bernadàs, destinat a acollir la imatge del Santíssim de l'església parroquial de Tremp. La peça fou exposada, probablement durant les festes de maig de 1922, al taller del daurador Montlleó,<sup>629</sup> que en aquella època es trobava en un punt indeterminat del carrer d'Agoders.<sup>630</sup> Aquesta exposició encetà una breu dinàmica d'activitat expositiva a Tàrraga, que passà a tenir la casa Grau com a escenari. L'agost d'aquell mateix any, aquest

627 —, “Noticiari”, *Crònica Targarina*, 106 (15 setembre 1923), p. 14; —, “Noticiari”, *Crònica Targarina*, 108 (29 setembre 1923), p. 14; —, “Noticiari”, *Crònica Targarina*, 149 (12 juliol 1924), p. 14; —, “La gran cursa ciclista”, *Crònica Targarina*, 576 (10 setembre 1932), p. [12-13]; —, “Penya Espanya. Ciclisme”, *Crònica Targarina*, 637 (11 novembre 1933), p. [11-12] i —, “Club Escacs Tàrraga”, *Crònica Targarina*, 666 (2 juny 1934), p. [11].

628 Pel que fa als plànols de Florensa, vegeu l'apartat “Un edifici per l'escola”. L'exposició dels plànols del mirador de Sant Eloi és citada a —, “—”, *Crònica Targarina*, 100 (4 agost 1923), p. [4].

629 —, “D'Art”, *Crònica Targarina*, 36 (12 maig 1922), p. 16

630 Segons un anunci publicat a *Crònica Targarina*, el gener de 1929 el daurador Josep Montlleó va traslladar el seu domicili del carrer d'Agoders al carrer de Ponent 37, 3r (casa Sàrries) i el seu taller al carrer d'Urgell 83. L'any 1932 va tornar a traslladar el seu domicili, aquest cop al carrer de Jacint Verdaguer 12, 1r, per bé que el taller va romandre a la ubicació anterior. Vegeu *Crònica Targarina* 384 (5 gener 1929), p. [6] i *Crònica Targarina* 555 (16 abril 1932), p. [12].

establiment, regentat per uns germans fabricants de mobles, va acollir l'exposició d'un conjunt de mobiliari elaborat per ells mateixos que mereixé els elogis de la premsa.<sup>631</sup> Aquest esdeveniment fou un preludi de la mostra més destacada que acollí aquest establiment: poques setmanes després, en el marc de les festes de setembre, Magí Serés protagonitzava una exposició de dibuixos, aquarel·les, olis i tapissos.<sup>632</sup>

L'artista, que llavors comptava 24 anys, va presentar 26 peces, acompanyades de dues obres del P. Carles Perelló: "una aquarel·la representant una natura morta i un paisatge [de Tàrrega] a l'oli que l'autor tenia en curs d'execució quan li succeí la terrible desgracia a conseqüència de la qual ens va deixar."<sup>633</sup> Com és habitual a les cròniques de l'època, no es detalla la totalitat d'obres exposades i només es mencionen explícitament les aquarel·les "Sant Fost" i "Campanar de Reixac". Pel que fa a la resta de peces, la premsa subratlla un retrat de noia a sanguina, "tractat amb una pulcritud i seguretat molt remarcable",<sup>634</sup> així com "una figura de menestraleta a l'oli que nostre gust i segons nostre modest entendre es el més ben resolt i acabat de l'exposició".<sup>635</sup> Pel que fa als tapissos, de la premsa només es destil·la que eren reproduccions de pintures de Millet, on l'artista ja mostrava una millora tècnica destacable. Malgrat tot, la premsa no gosa endinsar-se en crítiques més profundes i s'escuda en la joventut de l'artista i en considerar que encara estava en fase de formació per no entrar a valorar amb més detall els seus treballs, on el "caràcter propi d'un artista ja format"<sup>636</sup> encara no es manifestava plenament. No obstant això, la iniciativa fou molt celebrada en tant que aquesta mena d'esdeveniments eren tota una raresa a la Tàrrega de l'època:

Aqui on no sovintegen les manifestacions artístiques d'aquesta naturalesa, un hom reb agradósament l'anunci d'una d'elles i s'hi encamina afal·lerat de tastar qualche expressió del culte a l'esperit i a la bellesa.

Poguer visitar exposicions d'art, tant mateix fa capital. [...] No és encara hora d'analitzar i fer crítica de l'obra d'un artista jove com En Serés, en plé període de formació.

Per lo mateix després de constatar la activitat i la valentia del nostre amic, ens limitarem a dir que és molt d'alegrar el que una exposició pictòrica hagi atret l'atenció i hagi sigut visitada com ho ha sigut la d'en Serés, i que donat que la seva vocació sigui ferma i l'aspiració suprema ben enfocada, volem esperar que'l nostre amic no es descoratjarà pas davant de possibles opinions desfavorables emeses pels aficionats a senyalar primerencs atreviments o defectes ni s'enorgullirà massa aviat pels elogis de la seva tasca artística, ans sense menysprear

631 —, "Noticiari", *Crònica Targarina*, 27 (11 març 1922), p. 18

632 —, "Noticiari", *Crònica Targarina*, 53 (9 setembre 1922), p. [15]

633 —, "L'exposició Serés", *Vida Nova*, 24 (14 setembre 1922), p. 4-7

634 —, "D'Art", *Crònica Targarina*, 54 (16 setembre 1922), p. 7

635 —, 14 setembre 1922, p. 4-7

636 —, 16 setembre 1922, p. 7

uns ni altres pero també sense donar-los-hi un valor excessiu, sabrà continuar coratjosament maldant dins dels viaranys del treball i de l'estudi fins a triomfar definitivament.<sup>637</sup>

Tot i l'èxit aplegat, aquesta experiència no va propiciar la celebració d'esdeveniments semblants, i de fet fou l'última exposició acollida per la Casa Grau. No obstant això, no hi va haver un cessament absolut de l'activitat expositiva en matèria artística, sinó que s'han identificat altres mostres d'obra artística per bé que força esponjades, tant a nivell cronològic com d'emplaçament. Així doncs, Magí Serés tornà a protagonitzar una exposició l'any següent, quan els aparadors de *La Primavera* acolliren la presentació pública de la bandera del pomell de joventut "Flors a la Moreneta", projectada per l'artista targarí.<sup>638</sup>

Per aquelles mateixes dates, i de manera completament circumstancial, un nou comerç va entrar al panorama expositiu targarí. Es tracta de la fusteria Serés, molt probablement situada a l'indret on hi havia el domicili i —poc temps després— l'escola de dibuix de Magí Serés, al número 24 del carrer Urgell. Durant les festes de maig, aquest establiment va ser la seu d'una exposició-homenatge al P. Carles Perelló, mort d'accident l'any 1922. Ja hem desgranat la relació que mantenien Serés i Perelló, i l'apreci que l'artista sentia pel seu mestre s'ha fet evident al llarg d'aquestes pàgines, de tal manera que no resulta sorprenent que davant la mort sobtada de l'escolapi, fos Serés qui prengués part de la iniciativa dels actes de reconeixement que es programaren per la festa major d'aquell any tot encarregant-se de l'organització d'una exposició d'obra del difunt en col·laboració dels alumnes i antics alumnes d'aquest que així ho desitgessin.<sup>639</sup> Un cop celebrada aquesta mostra, no es tenen notícies que la fusteria o l'acadèmia Serés fossin la seu d'altres exposicions de treballs artístics, i el mateix artista es va apartar de la primera línia en aquest àmbit fins pràcticament la dècada següent.<sup>640</sup>

Malgrat el dinamisme a nivell de producció i consum artístic que puguin reflectir aquestes activitats, cal esperar fins l'any 1926 per tornar a tenir notícies de l'ús d'un establiment comercial com a plataforma de difusió d'un treball en aquest àmbit, però cal avançar que el salt qualitatiu respecte els seus precedents és més que

637 —, 14 setembre 1922, p. 4-7

638 —, "Noticiari", *Crònica Targarina*, 83 (7 abril 1923), p. 14. Noti's que en aquesta ocasió l'establiment va cedir espai a una organització marcadament catalanista i militant, per bé que sense filiació política explícita; mentre que amb pocs anys de diferència (Carnaval de 1928, per exemple), també es van obrir les portes a entitats obertament liberals.

639 —, 21 abril 1923, p. 10. A més, el consistori va acordar instal·lar una placa de bronze a la façana de les Escoles Pies i canviar el nom de la plaça on s'obre aquest espai educatiu —fins llavors placeta d'En Roca— pel del P. Carles Perelló. Vegeu —, "La Festa Major", *Crònica Targarina*, 89 (19 maig 1923), p. 4-8, esp. p. 7.

640 De fet, Serés no va tornar a exposar obra pròpia als aparadors dels comerços targarins, sinó que aquesta relació va esdevir indirecta l'any 1931, quan els seus alumnes de dibuix i pintura al Modern Liceu van protagonitzar una exposició als aparadors de Cal Tonet Gomà. Vegeu l'apartat "Espais de formació i educació artística", unes pàgines enrere.

notable. En aquesta ocasió es tracta de l'exposició d'un tapís de Dolors Torres als aparadors de *La Estrella*, la mostra pública d'una obra primerenca, un esdeveniment probablement acordat per afinitat amb la interessada, que resultava ser la filla del sastre de l'establiment. És per aquest motiu que la premsa no dubta en el seu judici, tot i expressar-lo amb termes matisats: “no és una obra mestra però sí es revela en la seua autora excepcionals aptituds en el maneig del pinzell, i si es té en compte que és el primer quadre que pinta, ens fa esperonar veure-la convertida en una veritable artista.”<sup>641</sup>

L'última de les exposicions d'obres d'art localitzades en aparadors comercials targarins és força similar a la que acabem de ressenyar per bé que té lloc gairebé deu anys més tard, quan les obres d'artistes que ja gaudien d'una patina de legitimació eren exposades en altres indrets. En aquesta ocasió, els aparadors dels *Magatzems Catalunya* van acollir l'exposició d'una dotzena de pintures de Josep Serra Barris, “autodidacta de cabells blancs i ànima d'infant”.<sup>642</sup> Totes les peces —2 marines, 2 retrats, 7 paisatges i 1 figura— són còpies, probablement a l'oli, de les quals la premsa en lloa la perícia en l'execució sense oblidar que el seu autor és amateur i aprofitant l'avinentesa per manifestar que l'exposició “ben bé pot servir d'estímul i encoratjament a la joventut targarina, principalment als alumnes de l'Escola d'Arts i Oficis”,<sup>643</sup> que llavors tot just encaraven la recta final del segon curs del centre i només s'havien deixat veure públicament en una ocasió, durant l'exposició de treballs del curs anterior.

Aquest esdeveniment té lloc al bell mig de l'última de les fases que hem identificat en la història expositiva de Tàrraga, emmarcada en la dècada dels 30, podent-se considerar un epígon d'una pràctica anterior. La nova etapa a la que ens referim ve marcada per un retorn —si és que els dos esdeveniments identificats a la Sala Nuri als anys 10 poden considerar-se efectivament un precedent— de l'ús dels espais de sociabilitat de la ciutat com a escenaris expositius en detriment dels aparadors, que queden reservats per a iniciatives molt puntuals de caràcter més aviat popular o a artistes marcadament amateurs.

Així doncs, s'observa un salt qualitatiu en les exposicions identificades a Tàrraga al llarg dels anys 30, el qual no ve determinat per l'existència d'un escenari pensat pròpiament per acollir aquesta mena d'esdeveniments —el museu targarí, del qual parlarem més endavant, és fundat en aquesta època, però tornem a estar davant d'un equipament pensat com a cambra de meravelles on exhibir una col·lecció de materials no contemporanis i on les obres realitzades per artistes del moment no tenien cabuda— sinó per l'organització i celebració d'exposicions protagonitzades per artistes ja legítims, situats en una posició dominant del

641 —, “Notes varies”, *Crònica Targarina*, 246 (12 maig 1926), p. 10

642 —, “Les Arts”, *Crònica Targarina*, 709 (30 març 1935), p. [7]

643 —, 30 març 1935, p. [7]



camp artístic no només local: “si els pintors targarins fan un bon paper en una exposició general a Barcelona, hem de pensar a rebre'ls amb tots els honors a casa nostra.”<sup>644</sup>

Sense oblidar la tasca desenvolupada en aquest període per Palestra, l'activitat expositiva targarina dels anys 30 es va estructurar al voltant de dues entitats: Acció Catalana Republicana i la Unió d'Estudiants Targarins. La primera era un partit polític, amb la seu instal·lada al primer pis de l'Ateneu, de la qual se sap que acollí dues exposicions l'any 1932; mentre que la segona era una societat d'estudiants, aparentment sense filiació política i molt activa —no només a nivell d'organització d'exposicions, sinó també com a entitat esportiva— durant els anys immediatament anteriors a l'esclat de la Guerra Civil.<sup>645</sup>

Durant les festes de setembre de 1932, Josep Batlle Campderrós, Magí Serés i Claudi Gómez Grau van exposar a la seu social d'Acció Catalana.<sup>646</sup> Pels comentaris de la premsa, no sembla que la mostra fos organitzada per l'entitat política, sinó que aquesta es limità a cedir l'espai als artistes. Aquests presentaren un mínim de vint obres, en tant que aquest fou el número d'adquisicions fetes pels visitants,<sup>647</sup> però malauradament es desconeix quines obres estaven exposades tot i que la premsa va reproduir dos paisatges a l'oli sense títol, un de Batlle Campderrós i l'altre de Serés.<sup>648</sup>

L'esdeveniment fou rebut amb entusiasme, especialment pel fet de tractar-se d'una manifestació artística d'origen local, tan escassa “que al produir-se'n una, l'anterior ja gairebé no podem recordar-la pel feix d'anys que la colguen.”<sup>649</sup> A més, l'exposició també va gaudir d'un ressò especial perquè fou visitada pel President Macià (fig. 20) —en tant que estava situada a la seu de la delegació local del seu partit— i aquest adquirí una pintura de Magí Serés.<sup>650</sup> De totes maneres i malgrat l'èxit de l'acte, la premsa no va entrar a fer valoracions sobre la qualitat de les obres presentades, sinó que va optar per raonar sobre l'escassetat d'aquestes experiències tot esperonant a favor de repetir l'experiència en les properes festes majors, en tant

---

644 —, “Noms targarins a la Exposició de Primavera”, *Acció Comarcal*, 79 (17 juny 1933), p. [7]

645 Xavier Torredadella Flix, “El boom de l'esport. Ideologia i societat a l'esport targarí (1920-1937)”, *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 25 (2011), p. 423-455

646 —, “Exposició d'art”, *Crònica Targarina*, 575 (3 setembre 1932), p. [17]

647 —, “Exposició d'art”, *Crònica Targarina*, 577 (17 setembre 1932), p. [11]

648 Antoni Bonastre, “Els nostres artistes”, *Petit Liceu*, 8 (agost-setembre 1932), p. 12-13

649 L. G., “Una exposició de pintures a Tàrraga”, *Crònica Targarina*, 576 (10 setembre 1932), p. [11]

650 No es disposa de detalls sobre quina pintura fou l'adquirida per Macià, però podria donar-se el cas que aquest optés per una peça de l'únic dels tres artistes que era originari de Tàrraga (tant Batlle Campderrós com Gómez Grau eren oriünds de Cervera). Vegeu —, “El President de la Generalitat a Tàrraga”, *Crònica Targarina*, 577 (17 setembre 1932), p. [2-6].



20. Visita del President Macià a l'exposició d'obra de Magí Serés, Josep Batlle Campderrós i Claudi Gómez Grau instal·lada a la seu d'Acció Catalana Republicana de Tàrraga (setembre 1932). I PD ACUR

que les considera d'alt interès per Tàrraga, una ciutat que llavors ja havia d'actuar com a tal a tots els nivells.<sup>651</sup>

Jo diria, que l'assistència a tals expansions espirituals, no és del tot motivada per manca de sensibilitat i gust artístic dels targarins sinó per excés d'aquell sentit tan pràctic nostre que en aquest ordre no ha deixat formar-se encara aquella minoria d'artistes o aficionats a la pintura que han de contribuir a la formació total de nostra ciutadana personalitat.<sup>652</sup>

Hi haurà algú que no donarà cap importància a aquesta exposició d'art [...] nosaltres deixem que volguem considerar la tot un esdeveniment. Es tan rar poguer-nos vantar d'haver realitzat un esforç que tendeixi a estimular l'afició per l'art pictòric entre nosaltres, que, àdhuc suposant que les obres triades no posseïssin cap valor artístic, no per això deixariem de qualificar aquest acte com un fet d'extraordinari interès entremig de tanta xabacania [...]. Creiem en l'esdevenidor artístic de la nostra comarca perquè hem assistit a una exposició d'artistes lleidatans, no importa quins artistes. Posem que fossin els de menys experiència [...] i execució més imperfecta. [...] Només de veure tres homes capaços de facilitar la realització d'un acte de gust tan refinat i espiritual, amb un desinterès íntegre [...] ja s'obre als millors esperançaments. Ja es veurà l'efecte [...] en un quart de segle.<sup>653</sup>

651 —, 17 setembre 1932, p. [11]

652 L. G., 10 setembre 1932, p. [11]

653 Antoni Bonastre, agost-setembre 1932, p. 12-13

Tot just tres mesos més tard, la seu d'Acció Catalana va ser l'escenari de la segona i última exposició que acollí, un esdeveniment expositiu on novament no sembla que hi hagi una participació directa d'aquest partit, sinó que altre cop les fonts suggereixen que simplement cedí l'espai de la seva seu social per a instal·lar-hi una exposició en homenatge al Mestre Güell. En el cas de ser així, es desconeix qui fou el promotor d'aquesta mostra, que va romandre oberta del 3 al 11 de desembre com una de les activitats programades dins dels actes d'homenatge a un dels principals agents de la vida cultural targarina del primer terç del segle xx, traspassat dos anys abans.

Es tractà d'una exposició gratuïta de la qual es disposen molt poques dades, més enllà dels horaris de visita i una succinta descripció de les obres que s'hi presentaven: "La constitueixen prop d'un centenar de cartrons pintats, deu aquarel·les, trenta teles i altres obres facilitades per la família del Mestre, i nombrosos retrats, paisatges, olis, capçaleres de periòdics i altres objectes artístics difícils de detallar aquí."<sup>654</sup> En aquesta ocasió, però, la premsa no féu cap mena de valoració de la mostra, un fet que cal qualificar de sorprenent sobretot si es tenen en compte els antecedents de comentaris d'exposicions i l'apreci que la ciutat professava al Mestre Güell. No obstant això, sí que proliferaren semblances del mestre, de qui no consta que hagués mostrat públicament la seva obra en una exposició, un fet que podria explicar-se a partir de la seva ocupació com a pintor decorador i l'escassa consideració dels fruits d'aquest ofici com a elements de valor artístic.<sup>655</sup>

El relleu en l'organització d'exposicions artístiques al llarg dels anys 30 el va prendre l'UET, la Unió d'Estudiants Targarins (també anomenada Unió Escolar Targarina, segons les fonts), una associació que ja hem mencionat quan hem tractat l'ocàs de Palestra. L'UET instal·là dues exposicions als locals de Palestra, que coincidiren amb les últimes que se celebraren en aquest indret. Tanmateix, això no significa que les exposicions que aquesta organització estudiantil instal·là a Palestra fossin les primeres activitats que liderà en aquest àmbit, sinó que l'UET entrà a la vida expositiva targarina l'any 1934.

En el marc de les festes de setembre, l'UET va organitzar una exposició d'escultures d'un artista colombià, R. Bettancourt (també Bethancourt o Bethencourt, segons la font), de qui la premsa comentava que ja feia un temps que havia arribat a Tàrraga per fer diversos treballs.<sup>656</sup> Podria tractar-se de l'escultor colombià Rodrigo Arenas

---

654 L'entrada a l'exposició era gratuïta, i es pogué visitar tots els dies de 19 a 21h. El 8 de desembre, en tant que festiu, la mostra romangué oberta de 10 a 13 i de 17 a 20h, com el dia de la clausura, la qual fou precedida per una visita de la mostra restringda als cantaires de l'Orfeó Nova Tàrraga i els socis de l'Ateneu: —, "L'exposició d'obres del Mestre Güell", *Acció Comarcal*, 51 (3 desembre 1932), p. [7]; —, "Clausura de l'exposició de pintures", *Crònica Targarina*, 589 (10 desembre 1932), p. [11].

655 Miquel Martí, "Mestre Güell, pintor", *Acció Comarcal*, 51 (3 desembre 1932), p. [4]

656 —, "Les Arts", *Crònica Targarina*, 675 (4 agost 1934), p. [17]



21. R. Bettancourt davant el medalló dedicat al Mestre Güell. Fotografia extreta de *Crònica Targarina* 680 (7 setembre 1934), p. 6 | © Unknown, ACUR

Betancourt (1919-1995), però un repàs a la biografia de l'artista no revela viatges de joventut a Europa (l'any 1934 comptava 15 anys), i l'inici de la seva activitat escultòrica sembla remuntar-se —a Colòmbia— al voltant de 1937-1938. A més, la persona que apareix fotografiada a *Crònica Targarina* (fig. 21) no sembla un jove de quinze anys, de tal manera que són pocs els dubtes a l'hora d'afirmar que el protagonista de l'exposició no fou Rodrigo Arenas Betancourt.<sup>657</sup> Hi ha la possibilitat que l'artista no fos colombià, en tant que a *Acció Comarcal* es menciona —un sol cop— que “un artista italià que està de pas per la nostra ciutat està treballant en el modelatge d'un bust de Mestre Güell.”<sup>658</sup> Seria força més plausible que el protagonista de l'exposició fos un artista de l'àmbit europeu, però no hem aconseguit localitzar escultors italians que coincideixin amb les dades de què es disposa per tal de suggerir de qui es podria tractar.

Magí Serés fou l'encarregat de les tasques d'instal·lació de la mostra, que tingué com a escenari l'escola nacional de nens del número 50 de l'avinguda de Catalunya. Sigui per l'exotisme que evocava el protagonista de l'exposició, sigui per la influència de l'associació organitzadora, la mostra despertà un gran interès i fou un èxit de públic. S'hi exposaren quinze busts que retrataven diversos targarins, elaborats al llarg de l'estada de l'escultor a la població. No es menciona ni el material ni la tècnica emprada —probablement tots foren modelats en guix—, però per primer cop es féu

657 B., “Bettancourt, el místic de l'art”, *Crònica Targarina*, 680 (7 setembre 1934), p. [6]

658 —, “Noves”, *Acció Comarcal*, 134 (7 juliol 1934), p. [15-16]



22. Detall del medalló dedicat al Mestre Güell instal·lat a la font que s'erigí en honor seu al Parc de Sant Eloi de Tàrraga. I BY SA NC Ramon de Cal Benido, Flickr



23. Vista general de la font del Mestre Güell al Parc de Sant Eloi. I BY SA Rwxrwxrx, Wikimedia Commons

pública la llista de les peces que conformaren l'exposició,<sup>659</sup> a les quals calia afegir-hi els esbossos de dos medallons encarregats pels Amics de l'Arbre,<sup>660</sup> que serien fosos en bronze per ésser instal·lats al monument a Àngel Guimerà i al Mestre Güell que Magí Serés havia dissenyat per al parc de Sant Eloi.<sup>661</sup> L'èxit de l'esdeveniment

659 —, "D'Art", *Crònica Targarina*, 681 (15 setembre 1934), p. [13]

660 —, "Vida artística", *Acció Comarcal*, 143 (8 setembre 1934), p. [11]

661 Els medallons foren fosos en bronze a la fundició Bechini de Barcelona el juny de l'any següent. No obstant això, el monument no es va arribar a construir mai, i malgrat que el medalló del Mestre Güell està instal·lat al monument que se li va dedicar al Parc de Sant Eloi (fig. 22-23), la pista del d'Àngel Guimerà es perd a partir del seu dipòsit a l'ermita de Sant Eloi l'agost de 1935. Vegeu —, "Noves", *Acció Comarcal*, 183 (15 juny 1935), p. [15] i —, "El monument Guimerà-Güell", *Crònica Targarina*, 729 (17 agost 1935), p. [4]. El disseny de Serés pel monument es va publicar a *Crònica Targarina* 628 (9 setembre 1933), p. [13], i una imatge del medalló del mestre Güell es va publicar a B., 7 setembre 1934, p. [6]

es va traduir en la venda d'uns 400 catàlegs d'exposició i en una dotzena de busts encarregats a l'artista,<sup>662</sup> de qui la premsa tampoc entra a valorar-ne la producció. Novament, la crítica publicada és superficial i s'escuda en la fal·làcia de la manca de criteri que suposa viure en un entorn marcat per l'escassetat de manifestacions artístiques d'aquest tipus.

[...] no ens dol de lloar l'exposició d'aquest artista i no ens dol de lloar aquesta activitat de la U.E.T., no sols organitzadors ans també promotors. Bethancourt no tenia pas, segons sembla, la menor idea d'exposar; foren els estudiants els que li ho suggeriren i li impulsaren. [...] Els visitants hi han anat a corrua feta i l'obra de l'artista ha estat jutjada molt favorablement. Es clar, no tenim encara una costum, una habitud, de veure ací manifestacions d'aquest ordre. Exposició d'escultures encara no en devíem haver vist mai cap, i hi ha la part de novetat i d'agradable sorpresa [...], però fins i tot sense molta preparació, el bon sentit de la massa de curiosos d'aquestes coses no falla gaire, i si el conjunt no hagués estat satisfactori ho hauria flairat tot seguit. [...] Això porta aparellada, almenys, la crítica de l'espectador amb referència a la semblança. [...] com a retrats són reeixidíssims, alguns d'ells perfectes, i altres, [...] notables peces de bella plasticitat.

Segurament tots els visitants coincidirem a apreciar l'esforç considerable que representen els bocets per als medallons destinats al monument Guimerà-Güell fets sense haver tingut cap coneixença dels Mestres retratats, solament a base de fotografies i d'indicacions donades.<sup>663</sup>

Després de celebrar les exposicions de Niu i Sebastià Dalmases a la seu de Palestra, la UET va tornar a servir-se dels locals de l'escola de nens de Tàrraga per acollir la última exposició que va organitzar. Es tractà novament d'una exposició d'escultura, aquest cop de Cèsar Cabanes, que va obrir portes el dia de Nadal de 1935 i fou clausurada el dia de Reis de l'any següent.<sup>664</sup> El fet que l'escola de nens hagi estat l'escenari de les dues exposicions d'escultura suggereix per una banda que l'indret era més adequat que la resta d'emplaçaments tradicionalment emprats com a espais expositius; per l'altra situa l'UET en un pla neutral com a entitat organitzadora, una decisió que a priori aplanava el camí de les visites en tant que situa l'exposició en un indret sense una relació explícita amb cap posicionament polític.

La UET aplegà nombroses felicitacions per la iniciativa,<sup>665</sup> que novament fou un èxit de públic i al cap de pocs dies d'inaugurar-se ja s'havien venut diverses peces. Hi ha constància de l'elaboració d'una tirada de catàlegs numerats, però només podem oferir un recull molt parcial de les obres que estaven exposades a partir dels

662 —, 15 setembre 1934, p. [13]

663 —, 15 setembre 1934, p. [5]

664 —, "L'exposició del Sr. Cèsar Cabanes", *Crònica Targarina*, 749 (4 gener 1936), p. [18]

665 Felip Lorda, "L'exposició del Sr. Cabanés", *Crònica Targarina*, 747 (21 desembre 1935), p. [12]

comentaris de la premsa, emesos ara ja sense reserves i demostrant una certa consolidació —molt incipient, cal subratllar-ho— de la crítica artística local, que ja comença a sortir de l'anonimat i signa els articles.

Hom hi veu un Sant Francesc que semba quelcom que posseeix una ànima; una “Maternitat” que és l'exteriorització del delicat esperit de l'artista; una “Madona” i uns “Cristos en creu” que són models de finesa; un l’“Última nina”, que és l'expressió de l'inert i gran nombre de figuretes que són un bell motiu d'ornamentació. Hi ha uns bronzes d'execució impecable, busts i maquetes de monuments [...]. També hi veiem unes fotografies d'obres [...] en les que hi destaquen “La Puntaire” i el “Perdó” magnífica alegoria de la tornada del fill pròdig. En resum, d'un conjunt en el que predominant el caire religiós, s'hi observa la varietat, tant en temes com en el material de l'obra, que caracteritza l'artista complet.<sup>666</sup>

A diferència de les exposicions precedents, en aquesta ocasió es programà un “parlament íntim” de Cèsar Cabanes, que l'artista pronuncià a la sala d'assaigs de l'Orfeó la vigília de la clausura de l'exposició. El discurs, reproduït a la premsa,<sup>667</sup> revela que es tractà d'un parlament sense voluntat didàctica, sinó més aviat una expressió del sentir de l'artista, que l'endemà presidí el sorteig entre els números dels catàlegs venuts, que permetria a qui resultés agraciats “escollir entre dos objectes dels que figuraven en l'exposició o bé el bust, que l'artista faria a l'estiu, en una temporada que pensa passar entre nosaltres, per tal de donar efectivitat a uns treballs d'envergadura que li han estat confiats ací.”<sup>668</sup> Desconeixem l'esdevenidor del sorteig, en tant que el premiat no es trobava a la sala, la premsa no en féu seguiment i en l'època que Cabanes tenia pensat instal·lar-se a Tàrrrega una temporada, la Guerra Civil tot just estava als primers compassos, de tal manera que és molt possible que finalment l'artista no viatgés de retorn a terres urgellenques.

L'última exposició que té lloc a Tàrrrega durant el període que ens ocupa fou una mostra d'obres de Joan Vila-Puig instal·lada a la seu de l'Orfeó per la festa major de maig de 1936. Joan Vila-Puig despertà força interès entre la població de l'Urgell i la Segarra arran dels seus viatges pel territori per pintar. Es té constància d'una estada a l'Urgell iniciada a mitjan setembre de 1934, que s'allargà fins a les darreries del novembre del mateix any, durant la qual Vila-Puig elaborà almenys “sis teles de Tàrrrega, a més de tota una colla d'apunts del mercat, quatre de Claravalls, una de més tamany, d'Oluges, i unes notes de Vilagrassa, Tarrós, La Mora i altres.”<sup>669</sup>

666 F. Lorda, “L'exposició del Sr. Cabanes”, *Crònica Targarina*, 748 (28 desembre 1935), p. [4]

667 —, “El parlament íntim del senyor Cèsar Cabanes”, *Crònica Targarina*, 750 (11 gener 1936), p. [7-8]

668 —, “Clausura de l'exposició”, *Acció Comarcal*, 213 (11 gener 1936), p. [13]

669 —, “Les teles targarines de Vila-puig”, *Acció Comarcal*, 154 (24 novembre 1934), p. [16-17]

Aquesta visita generà diversos comentaris a la premsa, majoritàriament per situar Vila-Puig en el context artístic català i reconèixer-lo amb admiració com un artista legitimat en tant que havia estat distingit amb premis a l'exposició nacional de Madrid, entre d'altres.<sup>670</sup>

Des d'alguns sectors s'havia proposat que Vila-Puig exposés públicament els fruits del seu treball com a pintor a l'aire lliure, però aquest es negà a protagonitzar un esdeveniment així, oferint-se simplement a obrir les portes de l'indret de Tàrrrega on s'havia hostatjat durant aquelles setmanes per a que tot aquell que ho desitgés veiés les obres que havia elaborat. Vila-Puig fou acollit a la casa de Magí Pera i Neus Güell, i d'aquesta primera mostra informal de les pintures de l'artista vallesà la crítica en valorà la capacitat de l'artista per imprimir el seu temperament a les obres, tot manifestant que “bona part de les seves teles responen al seu lema artístic que no exigeix pas temes d'un gran lirisme i bells en si mateixos, els quals per aquesta raó i perquè són visibles a tots els ulls no necessiten pas l'exaltació que hi posa l'artista, ans la tendència d'aquest pintor és a copçar la poesia de llocs i de moments que el comú dels homes no ens hem adonat que fosin pictòrics i d'una bellesa recòndita i profunda.”<sup>671</sup>

Vila-Puig va tornar a Ponent l'estiu de l'any següent, quan fou convidat a exposar una sèrie de paisatges de la Segarra al balneari de Vallfogona de Riucorb mentre s'hi celebrava un congrés de metges.<sup>672</sup> Des de Tàrrrega es va voler aprofitar la proximitat de l'artista per proposar-li novament la celebració d'una exposició, que s'acordà que tindria lloc durant les festes del setembre següent.

Constarà almenys d'una vintena de teles i una bona col·lecció de dibuixos. Entre les primeres hi haurà obres sobre temes de Tàrrrega, Oluges, Guimerà, Claravalls, Vilagrassa i diversos indrets de la Segarra. Els dibuixos seran probablement també sobre motius coneguts i algun d'ells, molt notable per cert, apunts ràpids del nostre mercat.<sup>673</sup>

No obstant això, l'esdeveïment, “que dos o tres entitats es disputen l'honor de patrocinar-la”<sup>674</sup> es va haver de suspendre per dues raons: en primer lloc, l'exposició de Vila-Puig al balneari de Vallfogona de Riucorb es va prorrogar i algunes peces s'havien venut, de tal manera que l'artista va manifestar que preferia esperar un temps i poder realitzar algunes obres més i poder-les mostrar a Tàrrrega.<sup>675</sup> Poc temps després de prendre aquesta decisió, Vila-Puig va patir un accident de trànsit

670 —, “El pintor Vila-Puig”, *Acció Comarcal*, 145 (22 setembre 1934), p. [2]; —, “De la comarca”, *Acció Comarcal*, 149 (20 octubre 1934), p. [16]

671 —, 24 novembre 1934, p. [16-17]

672 —, “Una exposició de Vila-Puig a Vallfogona de Riucorb”, *Acció Comarcal*, 186 (6 juliol 1935), p. [7]

673 —, “Una exposició Vila-Puig a Tàrrrega”, *Acció Comarcal*, 193 (24 agost 1935), p. [3]

674 —, “Per la Festa Major”, *Crònica Targarina*, 730 (24 agost 1935), p. [11]

675 —, “L'exposició Vila-Puig, ajornada”, *Acció Comarcal*, 194 (31 agost 1935), p. [5]



prop de Caldetes i, tot i sortir-ne il·lès, tampoc li hagués estat possible desplaçar-se fins a Tàrraga.<sup>676</sup>

L'artista va tornar a la capital de l'Urgell a mitjan abril de l'any següent, amb el propòsit de "pintar algunes teles [que] seran exhibides en l'esposició que els amics de l'artista organitzen per a la propera festa Major."<sup>677</sup> La mostra, organitzada amb el suport de l'escola d'arts i oficis,<sup>678</sup> va obrir portes el 12 de maig a la sala d'assaigs de l'Orfeó targarí, on va romandre instal·lada fins el 24 del mateix mes. Tot i no conèixer-ne els títols, s'hi presentaren vint-i-quatre peces entre paisatges de Tàrraga i altres poblacions de l'Urgell i la Segarra, a més de paisatges de Santiga, Sant Fruitós, París i també alguns estudis.<sup>679</sup>

De manera similar a l'exposició d'artistes targarins de 1933, aquesta exposició comptà amb diverses activitats paral·leles. La sala on estava instal·lada la mostra fou l'escenari de dos concerts a càrrec del quartet de corda targarí i el cor Nova Germanor de Vilagrassa, respectivament,<sup>680</sup> i la premsa anuncià la celebració d'una conferència de temàtica artística a càrrec d'un especialista de la matèria, un esdeveniment previst d'ésser a càrrec de Joan Bergós però que finalment no pogué celebrar-se i que es convertí en una visita a la mostra amb els comentaris d'Àngel Oliveras, la qual va estar específicament dirigida als alumnes de l'escola d'arts i oficis.<sup>681</sup> Finalment, l'acte de clausura de la mostra es va aprofitar per fer nomenar a Vila-Puig professor honorari de l'escola d'arts i oficis.<sup>682</sup>

L'exposició de Vila-Puig a Tàrraga de 1936 és un dels esdeveniments artístics que va suscitar un major interès a la premsa. Els comentaris, cròniques i crítiques de la mostra són proporcionalment força més abundants que els generats per altres exposicions, fet que es pot vincular tant a la qualitat de la mostra com a una certa millora de la qualitat de la crítica artística local, on noves signatures acompanyen els comentaris de les mans habituals, ja siguin anònims o bé de signatures conegudes.

---

676 —, "Vila-Puig, atropellat per un auto", *Crònica Targarina*, 732 (7 setembre 1935), p. [19]

677 —, "Vila-Puig, a Tàrraga", *Acció Comarcal*, 228 (25 abril 1936), p. [12]

678 La col·laboració cristal·litzà en molts aspectes. Àngel Oliveras, per exemple, va signar el pòrtic del catàleg.

679 —, 9 maig 1936, p. [8-9]. Gràcies als esments de la premsa s'ha pogut llistar bona part de les peces exposades: dues teles de les Oluges, una de Vallfogona, Llorac i Sant Fruitós, una de Santiga i una titulada "pallars", així com dues vistes de Claravalls, un "carrer de Guimerà" i un "paisatge de la Segarra". Vila-Puig presentà 9 obres de Tàrraga, de les quals la premsa menciona "Parell llaurant" i dues teles inacabades, titulades "Porxos" i "Mercat". R[amon] N[ovell], "L'exposició Vila-Puig", *Acció Comarcal*, 231 (17 maig 1936), p. [8-10].

680 R[amon] N[ovell], 17 maig 1936, p. [8-10]; M. M., "Vila-Puig i el nostre paisatge", *Crònica Targarina*, 232 (23 maig 1936), p. [6-7]

681 —, "De l'exposició Vila-Puig", *Acció Comarcal*, 233 (30 maig 1936), p. [8-9]

682 M. M., 23 maig 1936, p. [6-7]

Així doncs, Ramon Novell es deixa endur per les descripcions i adjectivacions més o menys abrandades que han caracteritzat els seus articles a *Acció Comarcal*, tot optant per despatxar la crítica sense entrar en valoracions especialment elaborades: “la tasca de Vila-Puig té molt d'apostatat espiritual i estètic. Es cert. No estem en condicions d'afegir-li un gram de glòria ni de profit. Es per això que hem de regraciar amb efusió el seu noble gest de la seva exposició entre nosaltres.”<sup>683</sup> D'altres, però, cerquen el contrast entre la producció paisatgística targarina que precedí les obres de Vila-Puig amb les obres que aquest presentà a la mostra:

[...] tenim ben bé a la memòria que el P. Carles Perelló, Mestre Güell i altres lluitadors de la paleta i cavallet, induïts per aquesta obsessió amanida amb un deix de romanticisme, escollien per a llur temes de paisatge [...] [que] podien igualment ésser pintats ací que en qualsevol altra contrada. Un recurs els quedava per a distingir-los, i era la figura del nostre campanar que d'una manera o altra era el punt central de les seves inspiracions [...]. I en el contrast rau precisament l'interès de la present exposició, o sigui la manera magistral com Vila-Puig supera aquest obstacle i com tan sols en la justesa del color i en l'ambient distingiu perfectament el Vallès de la Segarra, el Sió o altres llocs on han estat pintades. [...] dels llocs aparentment més tristos del nostre terme, n'ha fet sorgir unes belles obres que per si soles farien la reputació d'un artista.<sup>684</sup>

La de Vila-Puig a la seu de l'Orfeó targarí va ser l'última activitat expositiva celebrada a Tàrraga abans de l'esclat de la Guerra Civil. No obstant això, la revisió de la premsa ha revelat que s'havia entrat en una dinàmica positiva pel que feia a aquesta mena d'esdeveniments, en tant que mentre l'exposició va romandre oberta ja s'especulava sobre actes futurs, que no arribaren més enllà arran de la contesa bèl·lica. Entre aquests es contemplava la possibilitat de celebrar “la sospirada exposició Oliveras, a una de Marsà, a altra de Leonci Gómez i a altra de col·lectiva dels que per excessiva modèstia no voldrien acceptar de fer una exposició individual.”<sup>685</sup>

## El museu targarí

L'any 1989, la revista *Urtx* va publicar un article de Jaume Espinagosa que efectuava un ràpid i efectiu repàs a la història de l'actual Museu Comarcal de l'Urgell.<sup>686</sup> Els orígens es remunten als anys 20 del segle xx,<sup>687</sup> quan gràcies una incipient recerca

683 R[amon] N[ovell], 17 maig 1936, p. [8-10]

684 M. M., 23 maig 1936, p. [6-7]

685 R[amon] N[ovell], 17 maig 1936, p. [8-10]

686 Jaume Espinagosa Marsà, “El llarg camí del museu de Tàrraga”, *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 1 (1989), p. 144-157

687 El gener de 1915 Francesc Clua va fer obertament la proposta de crear un museu a Tàrraga, “juntament amb una biblioteca ben nodrida que servís de benn oasis en nostra atrafegada vida comercial”. Malauradament, no generà cap dinàmica positiva al respecte fins força anys més tard. Vegeu —, “Cròniques de la comarca”, *Lo Pla d'Urgell*, 143 (23 gener 1915), p. 6-10.

arqueològica i paleontològica, sumada a l'activitat amateur de dos escolapis locals, es va generar una petita col·lecció de materials prehistòrics trobats a Tàrrega i als encontorns. Aquesta col·lecció es trobava instal·lada a les Escoles Pies, un indret que de bell antuvi es considerava inadequat tant per mostrar com per conservar els materials custodiats.<sup>688</sup> A més, i en tant que cambra de meravelles, el denominat "Museu Prehistòric-paleontològic" també incorporava altres peces d'altres cronologies, i es nodria de donatius de peces similars procedents de particulars, com Francesc Clua,<sup>689</sup> o el P. Güell.<sup>690</sup> No obstant això, i més enllà d'aplegar els materials, també es va impulsar la publicació d'una revista, *Arqueta*, de la que tan sols aparegueren dos números (abril i maig de 1922) però que es pot prendre com un indicador d'una certa voluntat de difusió del coneixement generat al voltant de la col·lecció. De totes maneres, les creacions artístiques d'època contemporània no tenien cabuda en aquest equipament, que clarament no estava pensat per mostrar públicament peces d'aquesta tipologia.

L'interès al voltant del museu experimentà una revifada a l'inici de l'època republicana, quan les opcions del trasllat a un emplaçament més adequat van prendre força arran de la imminent fundació d'una biblioteca a la ciutat.<sup>691</sup> L'assumpte de la seu del museu es va mesclar inevitablement amb el debat sobre la ubicació de l'escola d'arts i oficis, i les propostes que sorgiren per acollir aquest equipament educatiu sovint incloïen la presència del museu, com és el cas del Palau dels Marquesos de la Floresta o la Casa Sobies.<sup>692</sup> De totes maneres, l'impuls definitiu a la refundació del museu el donà Àngel Oliveras el febrer de

688 Garona, "Del Museu", *Crònica Targarina*, 9 (10 setembre 1921), p. 14

689 Pere Rimblas, "El museu targari", *Crònica Targarina*, suplement desembre (1927), p. 13; Pere Rimblas, "El Museu Targarí", *Crònica Targarina*, suplement febrer (1928), p. 24-25. En aquesta cambra de meravelles hi havia, per exemple, el ja mencionat dibuix de la creu de terme de Joan Viladot (mostrat a l'exposició d'artistes targarins de 1933), una fotografia de l'orquestra simfònica de Madrid, dos dibuixos de temàtica musical d'A. Vila Arrufat, materials del Palau dels Marquesos de la Floresta o àlbums de fotografies elaborats a partir dels concursos convocats els anys 1929 i 1932. Vegeu Pere Rimblas, "El Museu Targarí. Col·lecció paleontològica", *Tàrrega. Suplement de Crònica Targarina*, 1 (24 juny 1928), p. 8-9; J. Viladot-Puig, "Museu Targarí", *Tàrrega. Suplement de Crònica Targarina*, 2 (1 agost 1928), p. 2-3; —, "Concursos fotogràfics Crònica Targarina", *Crònica Targarina*, 422 (28 setembre 1929), p. [6]; —, "Concursos fotogràfics Crònica Targarina", *Crònica Targarina*, 590 (17 desembre 1932), p. [5].

690 Segons la premsa, el religiós va donar "tres fòssils de gran tamany, trobats [...] a les rodalies de Morella [...] són tres vèrtebres d'un exemplar de [...] Dinosaurios". Vegeu —, "Pel Museu targari. Important donatiu", *Crònica Targarina*, 467 (9 agost 1930), p. [10]. Val a dir que la col·lecció de les Escoles Pies comptà amb un cert suport per part de les institucions municipals, car consta que l'any 1921 l'ajuntament va acordar fer un donatiu de 50 pessetes al museu. Vegeu —, "Del Municipi", *Crònica Targarina*, 5 (9 juliol 1921), p. 4.

691 Josep M. Vidal, "La biblioteca de la Caixa d'Estalvis", *Acció Comarcal*, 43 (8 octubre 1932), p. [12]. Aquesta proposta generà una certa polèmica, en tant que alguns sectors van interpretar la proposta de fusionar la biblioteca i el museu com un entorquiment a la —sempre mal reeixida— fundació de la biblioteca. Vegeu Josep M. Vidal, "Aclariment", *Acció Comarcal*, 45 (22 octubre 1932), p. [3-4].

692 —, 6 maig 1933, p. [1-2]; —, 4 novembre 1933, p. 1; Jo, 8 juny 1933, p. 4

1934, quan aquest s'oferí a liderar el procés.<sup>693</sup> El llavors director de l'escola d'arts i oficis, fent gala de la seva posició dominant del camp artístic en tant que fundà el Museu de Toledo i del lideratge que exercia entre la societat targarina féu una crida a fornir, com era previsible, una nova cambra de meravelles. Oliveras posava el criteri per definir la col·lecció que es conservaria al museu i apel·lava a la participació ciutadana per tal d'arrencar un projecte que de bell antuvi comptà amb un donatiu de 500 pessetes per part de Francesc Fité, l'alcalde sortint en aquell moment.<sup>694</sup>

[...] tots els que tinguin coses antigues a casa seva, els prego que [...] m'ho comuniquin; jo veuré el seu valor positiu i si són objectes que tinguin veritable valor artístic, històric i arqueològic se'ls pregarà que ho deixin al Museu, no en qualitat de donatiu, sinó com a dipòsit, mitjançant un rebut en forma oficial. [...] La idea està llençada, tots vosaltres amics meus, teniu la paraula.<sup>695</sup>

La resposta de l'opinió pública fou unànime a favor d'Oliveras, considerant que “en aquesta qüestió com en altres que estan en la memòria de tots [l'escola d'arts i oficis], la nostra ciutat ha tingut la fortuna de trobar en n'Angel Oliveras el seu home.”<sup>696</sup> A més, la premsa revela que la quantitat de materials oferts al director de l'escola d'arts i oficis per a la seva valoració fou notable ja als primers dies de fer-se la crida, tractant-se principalment de pintura i mobiliari antic, a més de joies, fòssils i restes de ceràmica ibera.<sup>697</sup>

Oliveras combinava les seves tasques i gestions a Madrid per fornir l'escola d'arts i oficis amb les gestions per instal·lar el futur museu, que probablement ocuparia la capella del Palau dels Marquesos de la Floresta o bé a l'antiga escola nacional de nenes, situada a l'avinguda de Catalunya,<sup>698</sup> una possibilitat que ràpidament va perdre posicions a favor de l'antic Palau dels Marquesos de la Floresta, una opció que —combinada amb l'escola d'arts i oficis— plagué especialment a Agustí Duran i Sanpere durant la visita que féu a Tàrraga l'estiu d'aquell mateix any:

Teniu [...] coses d'un gran valor i que us asseguro que no hi haurà ningú de la molta gent que s'hi interessa que deixi de venir-ho a veure: la Creu del Pati, que ara és a Lleida i que probablement no hi hauria dificultat que el Museu de la capital la cedís al de Tàrraga, és la millor obra del seu autor, el famós escultor Pere Joan; els Sants de Sant Antoni i els de la façana de la Parroquial formen —incomplet, és clar...

693 Àngel Oliveras Guart, “El futur museu targarí”, *Acció Comarcal*, 113 (10 febrer 1934), p. [2]

694 —, “Un donatiu del Sr. Fité”, *Acció Comarcal*, 113 (10 febrer 1934), p. [6]

695 Àngel Oliveras Guart, 10 febrer 1934, p. [2]

696 —, “El Museu Targarí”, *Acció Comarcal*, 114 (17 febrer 1934), p. [10]

697 —, 17 febrer 1934, p. [10]; —, “Pel Museu Targarí”, *Crònica Targarina*, 652 (24 febrer 1934), p. [2]

698 —, 24 febrer 1934, p. [2]; —, 19 maig 1934, p. [7]

el millor grup d'Apòstols que jo conec a Catalunya; la façana del Palau, no cal dir, i el Museu podria resultar un Museu digníssim i d'un gran interès. A això hem d'arribar. Estic segur que el suport de la Generalitat no fallarà. Les entitats especialment encarregades d'aquests afers estaran encantades de col·laborar-hi. A mi, ja ho sabeu sempre, no teniu sinó manar-me.<sup>699</sup>

Així doncs, no hi ha lloc a dubtes que el museu que s'estava gestant, que ocupà un lloc relativament destacat dins l'ecosistema artístic i cultural targarí dels anys immediatament anteriors a l'esclat de la Guerra Civil, fou novament un espai fill del seu temps. Tàrrega continuava mancada d'un espai concebut expressament per mostrar aquelles obres d'art contemporànies a la institució i els seus impulsors, un espai del qual la població no semblava sentir-ne la necessitat en tant que —i a diferència del cas de Lleida, on el clam a favor d'un museu d'art després de l'exposició d'artistes lleidatans de 1912 fou notori— després de l'exposició d'artistes targarins no es generen corrents d'opinió favorables a aquesta opció, tan sols es valora la idea d'adquirir una obra de cadascun dels expositors per nodrir el museu tal com ja es coneixia.<sup>700</sup> Ja hem mencionat que aquesta proposta en concret no fructificà, però sí que al cap de poc temps s'incorporaren algunes peces de Francesc Marsà entre les quals destaca *Natura morta*, una pintura adquirida a l'Exposició de Primavera de Barcelona de l'any 1935.<sup>701</sup>

L'esdevenidor del Museu de Tàrrega tingué un recorregut similar al de Palestra, que Espinagosa també reflecteix al seu article tot mencionant una sobtada desaparició de notícies referents al museu des de mitjan 1934.<sup>702</sup> De ben segur que la instal·lació del museu es veié afectada pels Fets d'Octubre, per bé que l'escola d'arts i oficis semblava continuar el seu camí. De totes maneres, no es té la certesa que el museu s'acabés instal·lant de manera efectiva al Palau dels Marquesos de la Floresta, en tant que a principis de 1936, quan se celebrava el tercer aniversari de l'escola d'arts i oficis, va transcendir que Àngel Oliveras estava a punt d'endegar "la instal·lació del Museu, per a la qual compta amb la col·laboració del Sr. Novell i altres".<sup>703</sup> Així doncs, hi ha la possibilitat que el nou museu targarí no comencés a prendre forma fins a principis de 1936 o que fins i tot ni s'hagués començat a instal·lar, en tant que les notícies es perden per complet en aquest punt i els moviments per reobrir el museu targarí no es tornaren a engegar fins la dècada dels anys 50.<sup>704</sup>

---

699 —, "Una visita del Sr. A. Duran i Sanpere", *Acció Comarcal*, 136 (21 juliol 1934), p. [3]

700 Vegeu nota 587; contrasteu amb Esther Solé i Martí, "L'exposició de 1912 o un punt d'inflexió en la història de l'art lleidatà", a Morera (ed.), *Lleida 1912. Memòria d'una exposició d'art* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 2012), p. 11-40.

701 —, "El pintor targarí Francesc Marsà", *Crònica Targarina*, 182 (8 juny 1935), p. [7]

702 Jaume Espinagosa Marsà, 1989, p. 144-157, esp. p. 147-148.

703 —, 15 febrer 1936, p. [13]

704 Jaume Espinagosa Marsà, 1989, p. 144-157, esp. p. 148.

## La premsa, comparsa de les elits locals i mera narradora de la vida artística a Tàrrrega

La revisió de la premsa per tal de documentar l'activitat artística a la comarca de l'Urgell duia implícit el convenciment d'obtenir una panoràmica de la crítica i l'estat d'opinió generats al voltant de la vida artística d'aquest territori. Es confiava localitzar valoracions, polèmiques i xocs entre un seguit de líders d'opinió locals, uns individus situats en una zona dominant dins del camp artístic i cultural targarí que se servien de la premsa escrita per amplificar i dotar de major potència les seves suposades estratègies pel control del capital específic en joc.

Malauradament, la revisió de les publicacions periòdiques més destacades de l'Urgell aparegudes entre 1875 i 1936 no ha revelat l'existència d'una crítica artística prou articulada com per teixir l'escenari que acabem de descriure. Els lideratges en aquest nivell no es comencen a manifestar amb claredat fins a la recta final del període analitzat, quan proliferen diversos articles d'opinió en matèria artística força més ben travats que els seus antecessors, els quals eren essencialment textos laudatoris d'artistes i iniciatives expositives sense contingut crític ni intents de situar-los en un context més extens, ja fos a nivell de Ponent com de Catalunya. Part de l'explicació d'aquest fenomen rauria per una banda en la falta de tensió muscular a nivell cultural que Tàrrrega experimentà al llarg de les primeres dècades del segle xx, "el seu període més insuls dintre la història del seu moviment espiritual."<sup>705</sup> Per l'altra, no es pot obviar l'abundància d'articles sense signatura que presenten les publicacions més destacades, com són *Acció Comarcal* i, molt especialment, *Crònica Targarina* (fig. 24). Aquesta tendència es manté amb poques alteracions fins pràcticament la dècada dels 30, quan les signatures comencen ésser habituals entre les opinions publicades. No obstant això, al llarg de les sis dècades que ens ocupen, la revisió de la premsa ha posat sobre la taula alguns agents que tingueren un paper destacat en la modulació del fet i la vida artística a l'Urgell, principalment a Tàrrrega. Entre aquests destaquen Joan Dalla, Ramon Novell, Àngel Oliveras, Palestra i la Unió d'Estudiants Targarins.

Tot i ésser la signatura localitzada amb menor freqüència a la premsa revisada, la figura que s'amaga rere el pseudònim de Joan Dalla és precisament una de les més crítiques amb l'ensopiment —essencialment econòmic, però de retruc també cultural— que es vivia a Tàrrrega al voltant de 1925.<sup>706</sup> Dalla acara el ralentiment de la ciutat amb el dinamisme d'altres indrets propers, però essencialment amb els èxits que en aquell moment s'havien aconseguit a la ciutat de Lleida a nivell d'infraestructures de transport. A més, intenta esperonar la població tot fent planar

705 Antoni Bonastre, "El desvetllament cultural de Tàrrrega", *Vida Lleidatana*, 79 (1 octubre 1929), p. 404

706 Joan Dalla, "Apatia suïcida", *Crònica Targarina*, 222 (28 novembre 1925), p. 4. Joan Dalla és el títol d'un drama en tres actes i en prosa d'Àngel Guimerà, situat a la Barcelona de 1714.



24. Capçalera de *Crònica Targarina*. I ©  
Unknown, ACUR

el temor d'una pèrdua de posicions al capdavant de la província encara més gran davant la puixança de localitats veïnes, cercant despertar mitjançant la competència allò que una voluntat genuïna de creixement no havia aconseguit mantenir:

I tot això, per què? Perque [Lleida] treballa, perque no es cansa de pidolar, perque és activa. Aixís tindries de tornar a ésser tu, Tàrrega. [...] ens dol pensar que poguent seguir amb el teu rang de primogènita de les terres lleydatanes, per l'apatia [...] dels teus homes d'avui, altres pobles estan per pendre't els drets de publicatge. Mira, escolta com Balaguer, Cervera, Borges i Mollerussa encarat-se't et diuen: «Germana, ja no semblen sino bessones; rés de superioritats [...].»<sup>707</sup>

És per això que Dalla és el primer en rebre amb els braços oberts l'adveniment de Palestra i la possibilitat d'establir una delegació local a Tàrrega, tot i que la manca de resposta que va obtenir ja evidencia que estem davant d'un agent probablement ben posicionat en el domini del capital específic cultural però mancat de les connexions necessàries per erigir-se com un veritable catalitzador de les inquietuds que podien circular entre la població targarina, circumstància de ben segur agreujada pel fet de donar-se a conèixer amb un pseudònim.<sup>708</sup>

Ramon Novell és, en canvi, un cas d'element diferencial, talment el d'un líder i un activista que, amb les seves accions —reflecides per la premsa— aconsegueix aplegar els suports necessaris per endegar iniciatives de gran ressò, com foren l'exposició d'artistes targarins de 1933 o l'impuls a favor de l'establiment d'una l'escola d'arts i oficis. Ja als anys 20, Novell era una figura prominent dins la burgesia

707 Joan Dalla, 28 novembre 1925, p. 4

708 Joan Dalla, 26 abril 1930, p. [1-2]

catalanista local, proper a posicions noucentistes de caire més aviat radical i membre de Joventut Nacionalista de Tàrraga.<sup>709</sup> Molt actiu en l'àmbit cultural —Nostra Parla, Associació de Música, etc.—, Novell també fou regidor de l'ajuntament de la ciutat, i en referència a la vida artística es fa especialment present en premsa a través d'alguns articles publicats a *Acció Comarcal*, la seva principal plataforma d'expressió. Al contrari del que podria semblar, les aportacions de Novell foren essencialment comentaris sobre exposicions i esdeveniments relacionats amb artistes targarins destacats, els quals signava amb les seves inicials,<sup>710</sup> uns textos molt superficials que sempre queien pel costat de l'elogi, essent principalment exercicis d'enaltiment —la crítica en Novell és rara i molt poc elaborada— d'artistes d'origen targarí que en aquella època es trobaven en un bon moment de les seves respectives carreres, desenvolupades essencialment lluny de Tàrraga. Aquesta multiplicitat de facetes situava a Novell en una posició molt favorable dins del camp artístic targarí, en tant que exhibia bones connexions amb el col·lectiu artístic al mateix temps que gaudia del beneplàcit i suport dels seus iguals —poderosos i burgesia local— quan es tractava d'impulsar iniciatives que afavoririen el desenvolupament local.

[sobre Oliveras] Jove com és demostra una preparació artística i cultural, una sensibilitat i una finor de esperit que units al que ha viatjat, vist i viscut i a l'amabilitat del seu tracte i a la fluïdesa de la seva conversa, al seu costat les hores se us fan llastimosament curtes. [...] tenim la convicció que ben aviat el públic de Tàrraga el coneixerà i l'estimarà a través de la seva obra.<sup>711</sup>

[...] Hauríeu vist la cara d'en Marsà contreta i reflectint una exaltació interior. La suor li lluentjava el rostre. A l'hora de dinar la pintura ens semblava llesta. Error de profà. [...] En aquestes hores el nom de Marsà omple l'atenció del món individual i artístic de Barcelona amb l'obertura de la seva exposició. El públic es troba davant d'un conjunt d'obres que pel cap baix costa cada una un combat com el de què fòrem testimonis. Tant de bo que sàpiga valorar-ho i ho estimi en el què val.

Tant de bo que en Marsà vengui molt. Per què no hem de fer aquest vot? Esperem amb avidesa, però ben tranquils que serà favorable al nostre artista amic el veredict de la crítica.<sup>712</sup>

Allarg dels apartats dedicats a l'escola d'arts i oficis hem deixat palès el protagonisme d'Àngel Oliveras en pràcticament tots els processos i esdeveniments relacionats amb aquest equipament, des del seu rol essencial per obtenir la concessió de l'escola fins a les tasques desenvolupades durant la postguerra per recuperar-la,

709 Joaquim Capdevila Capdevila, "La Tàrraga noucentista (1888-1923). Una primera aproximació", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 13 (2000), p. 145-228, esp. p. 182ss.

710 Vegeu per exemple R[amon] N[ovell], "Els Alsina i Amils, a Tàrraga", *Acció Comarcal*, 82 (8 juliol 1933), p. [10-12].

711 R[amon] N[ovell], "N'Àngel Oliveras a Tàrraga", *Acció Comarcal*, 89 (26 agost 1933), p. [2]

712 R[amon] N[ovell], "Avui, Exposició Marsà, Galeries Syra", *Acció Comarcal*, 113 (10 febrer 1934), p. [8-9]



tot passant pels freqüents viatges a Madrid per assegurar-ne la supervivència. Oliveras aplegà diversos càrrecs i era el dipositari de la confiança del consistori targarí pel que feia a les gestions relacionades amb l'escola d'arts i oficis, rebent un tracte gairebé reverencial que s'estenia també en l'àmbit artístic. Ara bé, aquest lideratge no fou espontani, sinó que Oliveras ja era una figura legitimada a la capital espanyola, tant en l'àmbit de la gestió com en el de la creació artística. Influenciat i deixeble de Rusiñol quan aquest es trobava a Aranjuez —a la casa del seu pare, Feliu Oliveras—, es va formar a l'Escola Superior de Belles Arts de la capital espanyola al costat de Sorolla, Romero de Torres i Muñoz Degrain, entre d'altres. Paral·lelament a una activitat artística de segona línia, Oliveras havia desenvolupat diversos càrrecs de responsabilitat relativament propers al govern de Madrid abans de la celebració de l'exposició d'artistes targarins, la que propicià l'esclat del seu protagonisme a nivell local. Entre d'altres, Oliveras havia estat inspector de patrimoni nacional, havia fundat i dirigit el Museu de Toledo i també havia dirigit el Museu de Tapissos d'Aranjuez, de tal manera que no era un estrany als espais de decisió del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts.

Oliveras va aprofitar aquestes connexions per desplegar magistralment una estratègia de control del camp artístic targarí, situant-se en posicions dominants especialment a nivell polític i social i exercint una influència molt important en la vida artística local entre 1933 i 1936 —i també durant la postguerra—, esdevenint una figura pràcticament imprescindible per tal que l'escola d'arts i oficis i el museu targarí efectuassin els primers passos. La premsa targarina ressegueix les seves accions amb un detall que revela admiració, i els articles que aquest signava eren publicats tant per *Acció Comarcal* com per *Crònica Targarina*, un gest que es pot interpretar com la consideració que les seves paraules —mai discutides— eren d'interès general. “Per la nostra banda no tenim sinó dir: senyor Oliveras en tot i per tot, compti amb nosaltres.”<sup>713</sup>

En aquest punt tinc interès a remarcar la importància de la tasca de n'Angel Oliveras, el qual a l'Escola d'Arts i Oficis fa una obra que els targarins no li podreu pagar mai, i he vist que la seva accentuació no es limita pas a l'Escola, sinó que s'escampa en altres activitats que suposen una generositat i un patriotisme a tota prova. Creieu-me: retingueu tant temps com us sigui possible l'Oliveras entre vosaltres. No sabeu pas la sort que heu tingut, perquè un home del seu temperament és per a una població un element que no té preu.<sup>714</sup>

A les pàgines anteriors també hem dedicat un espai a parlar de Palestra i la UET, dues entitats que dedicaren els seus esforços sobretot en dur a terme les iniciatives de caire artístic i cultural que es proposaven, tot guanyant visibilitat i respecte principalment a través de les seves accions. Aquest èxit, manifest sobretot en la celebració d'exposicions, no es pot desvincular del seu caràcter transversal i deslligat

713 —, 17 febrer 1934, p. [10]

714 —, 24 novembre 1934, p. [16-17]

de tota ideologia. Així doncs, no es pot considerar que cap de les dues entitats fos quelcom equiparable a un líder d'opinió —la revisió de la premsa no els presenta com a tals—, sinó que ambdues foren grans agents facilitadors, dinamitzadors i visibilitzadors de la vida artística i cultural targarina, que es guanyaren les simpaties d'aquella part de la població disposada a gaudir del fet artístic sense haver-se d'adherir a plantejaments polítics subjacents com els que es podien destil·lar de les iniciatives liderades des dels espais de sociabilitat que en aquell moment poblaven el camp social targarí. Certament, Palestra era una opció aliniada amb el catalanisme militant i en ocasions la delegació targarina es decantà per acollir iniciatives de caire marcadament polític —fet que els fou durament criticat—, però la voluntat d'enriquir culturalment la població superava amb escreix aquests tints polítics que, malgrat tot, foren un dels principals arguments que en propiciaren la desaparició. En aquest sentit, es pot considerar que la UET, sensiblement més neutral, ocupà el buit deixat per Palestra i mantingué un activisme notablement apartat dels focus de la premsa, la qual senzillament es feia ressò de les seves iniciatives sense esdevenir un altaveu de suposades accions moduladores de l'opinió artística per part de l'entitat.

Crònica Targarina i Acció Comarcal foren les publicacions més destacades de l'època, i és molt possible que aquesta posició privilegiada a nivell de mercat i lectors fos un dels principals arguments a favor de la neutralitat dels seus articles. Entre d'altres temes, hem observat que ambdues publicacions dediquen força espai als artistes targarins més destacats, deixant en un segon terme la valoració de les seves creacions. Les figures que tingueren una major incidència en el context artístic local —el P. Carles Perelló, el Mestre Güell i, en menor mesura, Magí Serés— són presentades amb un to gairebé reverencial;<sup>715</sup> mentre que aquells artistes d'origen targarí que desenvoluparen el gruix de la seva activitat lluny de la capital de l'Urgell, sobretot Barcelona —molt especialment Francesc Marsà, però també els germans Alsina i Amils i (tot i no ésser nascut a Tàrrrega) Joan Vila-Puig— són objecte de comentaris i notícies, tot remarcant els seus èxits sense aprofundir a nivell de crítica d'obra, informant amb diligència sobre l'activitat d'uns artistes aparentment molt estimats que, paradoxalment, mostraren relativament poca obra a la seva localitat d'origen.<sup>716</sup> Aprofitem aquest punt per fer notar que les publicacions targarines, en referència a la mirada artística cap a l'exterior, centren l'interès de manera pràcticament exclusiva vers Barcelona —mencionada gairebé sempre en tant que escenari de la tasca dels artistes mencionats; són rares les mencions a esdeveniments artístics a la Ciutat Comtal sense una clara connexió targarina que les justifiqui—, optant per deixar de banda tot sovint altres episodis artístics que tenen lloc al seu entorn més proper i poden incidir més directament a

---

715 Vegeu per exemple M., "El P. Perelló en la pintura", *Acció Comarcal*, 39 (10 setembre 1932), p. [8-9]; Miquel Martí, 3 desembre 1932, p. [4] o bé —, 16 setembre 1922, p. 7.

716 Alguns exemples d'aquesta mena d'articles són R[amon] N[ovell], 10 febrer 1934, p. [8-9]; M. M., "Marsà, el nostre artista", *Acció Comarcal*, 113 (10 febrer 1934), p. [9]; Antoni Morguí, 29 juliol 1933, p. [2-4]; Antoni Morguí, 8 juliol 1933, p. [9-11]; o bé M. M., 23 maig 1936, p. [6-7].

la realitat targarina, com podia ser el cas de Lleida, llur activitat artística és ignorada gairebé sistemàticament<sup>717</sup>

Pel que fa als textos d'opinió, cap de les dues capçaleres sembla l'altaveu d'una facció concreta de la vida local. Les polèmiques són excepcionals i ambdues semblen més aviat una comparsa de la vida targarina que agents amb un veritable poder fàctic o amb una voluntat clara d'incidir en la societat targarina. La publicació d'una gran quantitat d'articles sense signatura no ajuda a posicionar clarament cap de les dues revistes, i els comentaris i opinions més combatius troben el seu espai en publicacions més marginals, com per exemple el quinzenari arbequí *L'Escut* — on destaca una polèmica al voltant de la suposada venda del sepulcre de Ramon Folc de Cardona-Anglesola<sup>718</sup> o *La Ciutat*. És en aquest últim quinzenari, afiliat a Esquerra Republicana, on les postures sobre la vida artística i cultural de Tàrraga que s'han localitzat empen un llenguatge més matisat, menys laudatori i, quan fou convenient, més bel·ligerant. No obstant això, l'anonimat en els textos d'opinió fou la norma al llarg del període que ens ocupa.

Que la nostra ciutat és tinguda per culta, és quelcom que no cal pas amagar [...]. Però en realitat estem un bon tros lluny de posseir una forta capa de cultura. El que ens passa és que tenim un vernissatge de quatre coses que ens muden, i a qui no ens coneix de molt aprop aparentem el que no som. [...]. No hem cregut mai com a cosa recomanable anar a l'Universitat, ni tan solament ens hem interessat massa per una biblioteca. [...] Afanyosos d'un guany material, es clar, no s'hi ha sabut veure que tingués de portar cap rèdit. [...] I cal, cal i precisa que la cultura de Tàrraga, no sigui solament un vernís prim, prim, que fa goig, però que davall d'aquest no s'hi troba sinó que buidor.

Quins són aquests remeis? N'hi ha molts, i prou ens vagarà des d'aquestes mateixes planes de proposar-los. Al davant de tots, hi té d'haver però, el de la convicció per part de tothom, que no hi ha res, que tingui de merèixer tant l'atenció, com les coses de la cultura.<sup>719</sup>

Tret dels esdeveniments clau d'aquest període —l'exposició d'artistes targarins i la creació de l'escola d'arts i oficis—, les mencions de Tàrraga a la premsa d'abast

717 De fet, la premsa targarina només es fa ressò de l'exposició de dibuix i pintura que Carme Dinarés i Carme Viladot protagonitzaren al Círcol Mercantil de Lleida a cavall de novembre i desembre de 1935. L'exposició pràcticament ni es comenta —només es menciona que es vengueren 14 peces—, i el focus se centra en la figura i l'entorn de les dues artistes, especialment per Carme Viladot, d'interès local en tant que filla del farmacèutic d'Agramunt. Vegeu —, “Les Arts”, *Crònica Targarina*, 743 (23 novembre 1935), p. [3]; P.M., “Les Arts”, *Crònica Targarina*, 745 (7 desembre 1935), p. [8] i —, “Una intervui amb Carme Viladot i Carme Dinarès”, *Crònica Targarina*, 747 (21 desembre 1935), p. [13]. La majoria de les altres mencions de caire artístic que tenen Lleida com a escenari tracten una cronologia que queda fora del nostre àmbit d'interès, tot i que destaca la notícia del donatiu que la vídua de Jaume Morera féu a la Diputació de Lleida per fornir i efectuar obres de millora al museu provincial. Vegeu —, “Notes vàries”, *Crònica Targarina*, 594 (14 gener 1933), p. [13].

718 R.Q., “El sarcòfag de Bellpuig”, *L'escut*, 36 (31 gener 1925), p. 4-5; Beccus, “Insistent”, *L'escut*, 37 (15 febrer 1925), p. 8.

719 J.C.F., “Per una política cultural”, *La Ciutat*, 4 (22 juny 1933), p. 3

nacional —La Vanguardia, La Veu de Catalunya— no són de caire artístic o cultural i són superades fàcilment en número i freqüència de publicació per les notícies esportives, per exemple. Aquesta realitat, d'altra banda comprensible, tampoc millora a la premsa d'abast provincial i els esdeveniments de caire artístic que tenen lloc a Tàrrrega poques vegades es difonen a través d'altres altaveus que no siguin la pròpia premsa local. No obstant això, sí que s'han localitzat algunes mencions —molt concretes, això sí— a la realitat artística i cultural targarina a les publicacions periòdiques foranes, concentrades a Vida Lleidatana i caracteritzades per ser reflexions i opinions generals sobre l'estat cultural de la ciutat.

Entre aquestes destaquen les aportacions dels targarins Magí Escribà —“Pastetes”, una figura vinculada al catalanisme burgès i a Acció Catalana Republicana, proper tant al Mestre Güell com a Ramon Novell— i Josep M. Vidal al número extraordinari de 1929. Els autors presenten Tàrrrega com un enclavament d'importància comercial i excursionista respectivament, tot emfasitzant el potencial d'expansió de la ciutat, especialment si s'aposta fort pel seu esdevenidor i es va més enllà de les aspiracions de curta volada que tenallaven les aspiracions de creixement de la ciutat.

Tàrrrega ha esdevingut l'empori comercial de la comarca [...] la concurrència de negocis ha anat creixent d'una manera tan desproporcionada a les dimensions del camp que tenim per a córrer que ja ens hi sentim una mica massa estrets [...]. Des de fa alguns anys, la marxa ascendent del comerç targarí sembla haver-se estroncat o al menys ralentit en forma tan poc tranquilitzadora que fa pensar en el possible iniciament d'una etapa de descensió [...]. Tàrrrega, comercialment, necessita expandir-se. [...] Li calen cares noves, vies de comunicació i després per part dels seus homes de negoci, un més alt sentit polític en llurs afers [...] més inventiva, més estratègia [...]. I demanar això als nostres homes de negoci és com demanar que en rafi d'allí on no n'hi ha. Perquè aquí, senyors, també patim el tipus tan corrent que ve a ésser com una emulació del senyor Esteve vuitcentista [...].<sup>720</sup>

Al següent número de *Vida Lleidatana*, el poeta targarí Antoni Bonastre prengué el relleu a Escribà i Vidal per —amb el pretext de reflexionar sobre la situació de la vida cultural de Tàrrrega— presentar i lloar en camp contrari les iniciatives dutes a terme per una tipologia d'entitat que també era present a Lleida: l'Ateneu. Segons Bonastre, l'Ateneu targarí, junt amb l'Orfeó i el centre excursionista, havia liderat el que ell anomenà “desvetllament cultural targarí”, una mena de reactivació cultural en un marc catalanista que propicià que Tàrrrega esdevingués “el fogar que amb llum pròpia o estimulants a imitar-la irradia per tota la comarca els seus desigs

---

720 Magí Escribà, “Tàrrrega, ciutat comercial”, *Vida Lleidatana*, 77-78 (setembre 1929), p. 313-314. L'article de Vidal, per la seva banda, fa un repàs als enclavaments d'interès arqueològic històric i artístic —no més enllà d'una cronologia medieval— situats al voltant de Tàrrrega. Vegeu Josep M. Vidal, “Tàrrrega, centre d'excursions”, *Vida Lleidatana*, 77-78 (setembre 1929), p. 324-325.

de superació.”<sup>721</sup> Malgrat l'optimisme que transmetia l'autor, lluny de Tàrraga no sempre es veia la ciutat com l'oasi que aquest descrivia, i en ocasions el dinamisme de la ciutat servia d'arma llencívola pels articles que omplien les pàgines de les publicacions més crítiques amb les actuacions dels governs locals dels anys 30. És el cas, per exemple, de la lleidatana Toca Ferro, que aprofita la notícia de la programació d'un concert a Tàrraga per criticar durament la poca habilitat en matèria cultural d'aquells que en aquella època estaven al capdavant del govern de Lleida:

La ciutat de Tàrraga amb sis-mil habitants, un Ajuntament amb majoria retrògrada i per tant atrassat i desconexors de la cultura, l'art, etc., té anunciat per al dia dotze del corrent un concert per una orquestra [...]. Lleida, la segona capital de Catalunya, amb més de quaranta-mil ànimes, manada per una majoria de “jabalis” avençats, progressistes, aimants de la cultura, de l'art i no sabem quantes mandangues més [...], no ha pogut aconseguir que vingués a Lleida una tal manifestació d'art; ¡que hi farem!, [...] Oh!, la Kultura.<sup>722</sup>

Finalment, rematem aquest apartat retornant a les publicacions targarines per presentar l'únic cas detectat on es reflexiona obertament sobre el lideratge de Lleida i Tàrraga en matèria cultural a Ponent. Aquesta reflexió la signa Magí Escribà a Crònica Targarina, i sembla que l'autor tenia intenció de presentar una sèrie de diversos articles que romangué sense finalitzar, publicant només un únic text dividit en dos fragments.

En aquest article, Escribà s'havia proposat fer l'exercici d'acarar Lleida i Tàrraga, tot valorant el creixement urbanístic i econòmic gairebé vertiginós que experimentà capital provincial i els seus efectes sobre la població, especialment a nivell de mentalitats i actuacions. Suposem que la intenció de l'autor era presentar el cas de Lleida com un exemple d'aquelles circumstàncies que a Tàrraga li convindria tenir presents —per evitar-les— en el transcurs del seu propi desenvolupament, però aquest extrem no es pot confirmar en tant que l'autor anuncià uns articles futurs que mai veieren la llum.

Escribà manifesta la seva sorpresa per l'alta activitat política que hi ha a Lleida, que relaciona amb una mescla del tarannà propi dels lleidatans i el que ha aportat el gran nombre de població nouvinguda atreta pel dinamisme de la capital. Malgrat tot, l'autor considera que la política que es desgrana a la ciutat de Lleida es tracta “d'una política de tartaneta [...], exactament com és emprada en qualsevol medi

---

721 Antoni Bonastre, 1 octubre 1929, p. 404

722 —, “Nota de l'art que belluga”, *Toca Ferro*, 62 (11 febrer 1933), p. 3. Val a dir, però, que no tots els usos de les notícies sobre el dinamisme cultural de Tàrraga tenen aquest to. Luis Derqui, per exemple, és molt més diplomàtic a l'article publicat a *Vida Lleidatana* sobre l'afició a la música existent a Tàrraga i completament enyorada a Lleida per manca de bona voluntat. Vegeu Luis Derqui, “De música”, *Vida Lleidatana*, 66 (1 març 1929), p. 104-105.

rural per a distreure l'oci [...],<sup>723</sup> i que l'esterilitat d'aquesta política de vol gallinaci és una amenaça per la salut espiritual de la ciutat, la feblesa de la qual s'evidencia en la "manca d'algunes institucions de ponderació per a la seva més ràpida i eficient polidesa"<sup>724</sup> Aquesta realitat és el punt de partida d'un fenomen ben habitual al temps present, però que als anys 30 era tota una raresa: la proliferació d'iniciatives ciutadanes de tota mena que, liderades per figures molt destacades de la societat del moment, passaven per davant de les institucions però gaudien d'un èxit més aviat escàs arran de la precarietat permanent en què es desenvolupaven, atida per la manca de suport polític i la indiferència dels seus conciutadans.

Seria pueril dubtar de la influència remarcable que Lleida podria exercir damunt de les ciutats que formen el seu nucli comarcal si en aquests aspectes esdevingués més curosa del paper que li pertoca com a capilaritat de totes elles. [...] Moltes vegades ens hem sentit afaigats pel judici d'amics benèvols que s'obstinen a considerar la nostra ciutat, Tàrrrega, com a terreny assaonat per a florir les més belles i audacioses iniciatives, tot plegat per haver reeixit en diverses manifestacions artístiques de gran envergadura, en manifesta desproporció, sens dubte, amb la importància numèrica de la ciutat que les ha vist realitzades.

Atribuir, però, la possibilitat d'aquestes manifestacions a un desig de superació de *tot* el poble, és tenir de les nostres coses una visió purament externa, superficial.

Aquestes audàcies, a casa nostra, com és de creure que succeeix arreu del món, s'endeguen i es porten a terme en petit comite, en família [...].<sup>725</sup>

Escribà va deixar la porta oberta a continuar elaborant els seus pensaments al voltant de Tàrrrega i contrastar-los amb la realitat observada a Lleida, però aquests no tingueren continuïtat i tota suposició en aquest aspecte seria pura especulació. No obstant això, el contrast amb l'article de Vida Lleidatana de 1929 que elogiava la condició de Tàrrrega com a capital econòmica i comercial de l'Urgell i els textos que acabem de ressenyar és ben viu, i aquest canvi d'actitud es podria relacionar amb la visió més crítica que Magí Escrivà tenia sobre la societat targarina i que ja als anys 20 havia exhibit a la revista Vida Nova amb la sèrie de romanços titulats "Cinema Targarí".<sup>726</sup>

---

723 Magí Escrivà, "Un paral·lel Lleida-Tàrrrega", *Crònica Targarina*, 728 (10 agost 1935), p. [3-4]

724 Magí Escrivà, "Un paral·lel Lleida-Tàrrrega", *Crònica Targarina*, 729 (17 agost 1935), p. [3]

725 Magí Escrivà, 17 agost 1935, p. [3]

726 Joaquim Capdevila i Capdevila, *Modernització i crisi comunitària. Estudis d'etnohistòria rural: la Catalunya occidental en el canvi dels segles XIX i XX* (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2012), esp. nota 275.

## Una lectura sistèmica de la vida artística a l'Urgell

Al llarg d'aquestes últimes pàgines hem constatat com la vida artística de l'Urgell es presenta sensiblement més rica que la de la Noguera en totes les vessants analitzades. Així doncs, s'observa com al llarg del primer terç del segle xx Tàrrrega experimenta un desenvolupament de l'oferta educativa molt notable, que cal relacionar directament amb el creixement de la ciutat. Aquest enfortiment del sistema educatiu obrí uns intersticis que propiciaren la proliferació d'espais formatius en matèria artística, especialment a partir dels anys 20, la qual convertí Tàrrrega en un veritable pol de l'oferta formativa en aquest àmbit, per bé que aquesta es concentrava en l'àmbit de la formació no reglada. Val a dir que s'han localitzat casos on era possible rebre formació artística en un marc formal —el Modern Liceu—, tot i que el protagonisme principal d'aquesta faceta del sistema educatiu en matèria artística fou per l'escola d'arts i oficis.

La instal·lació d'aquest equipament en un indret com Tàrrrega va obrir les portes a que la ciutat es fes amb les posicions centrals del sistema educatiu en l'àmbit artístic de Ponent, un rol que teòricament estava destinat als caps de província en tant que seva era la competència en ensenyament secundari. Conscients d'aquest benefici, les elits locals feren pinya al voltant d'Àngel Oliveras, principal responsable d'aquest projecte, que dibuixava un panorama molt encoratjador per l'incipient camp artístic local en tant que es feia un gran pas a favor de la seva autonomització gràcies a disposar d'un òrgan teòricament capaç d'exercir una influència directa sobre les futures generacions d'artistes targarins i, per extensió, de Ponent.

No obstant això, l'arrencada de l'activitat de l'escola d'arts i oficis va traure a rel·luir un desequilibri molt important entre les expectatives formatives que les elits locals havien planificat satisfer i les demandes de la població que havia d'omplir les aules d'aquest equipament, encara molt necessitada de formació bàsica. Certament, la població va rebre amb entusiasme aquest equipament, però aquest desajust fou un factor afegit a la constatació que el projecte era un gegant amb peus de fang, altament amenaçat per les conseqüències econòmiques de les decisions gairebé irreflexives preses de bell antuvi pel consistori targarí per tal de facilitar la concessió d'un equipament que havia de ser un revulsiu absolut. Durant els escassos tres anys d'activitat desenvolupada abans de l'esclat de la Guerra Civil els resultats de l'escola foren més aviat modestos, però qui en sortí més beneficiat des d'un punt de vista sistèmic fou Àngel Oliveras: pràcticament absent de la vida social i artística targarina fins el moment d'oferir-se de manera gairebé altruista a liderar l'establiment de l'escola d'arts i oficis a la ciutat, aquest pintor es consolidà com un dels agents més poderosos de Tàrrrega.

La revisió de les fonts ha posat de manifest que el pintor targarí va monopolitzar primer les gestions amb el govern central tant per la concessió de l'escola com les

tasques per fornir-la de materials,<sup>727</sup> i després fou el protagonista de les negociacions per assegurar-ne la supervivència, fet que denota que la xarxa de relacions que emprà ja estava teixida abans del seu salt a l'espai públic targarí. És cert que Oliveras fou nomenat director de l'escola, un càrrec que vingué propiciat per la seva proximitat amb el govern central i la seva influència sobre les decisions del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts, però aquest lideratge constant en la vida de l'escola no fa més que confirmar que la posició d'Oliveras era dominant no només al camp artístic —on el seu rol era més aviat secundari—, sinó molt especialment al camp polític, fins al punt de poder influir en les actuacions de l'ajuntament de Tàrraga en referència a aquest equipament. Certament, l'esforç i l'interès mostrats al llarg d'aquests anys per Oliveras per tal de proporcionar un bon esdevenidor a l'escola són admirables, i la instal·lació d'aquesta a la capital de l'Urgell va suposar un clar moviment a favor de l'autonomització del camp artístic local, generant un espai de formació i legitimació de la pràctica artística alhora pràcticament inèdit al pla de Lleida, però també va suposar un impuls notable a la seva figura i al seu domini del capital específic del camp de poder on es desenvolupava la vida targarina dels anys trenta. Les seves gestions per evitar la clausura del centre el consolidaren en aquesta lògica de relacions, i els reconeixements públics que aplegà per la seva tasca col·laboraren en la definició d'una figura admirada a Tàrraga i dominant gairebé arreu. Entre aquests reconeixements destaca el nomenament d'Oliveras com a Delegat del Govern de la República per a l'organització i la direcció de l'escola d'arts i oficis, que fou succeït per molts d'altres: el nomenament de soci d'honor de Palestra,<sup>728</sup> el de fill adoptiu i predilecte de Tàrraga —homenatjat amb un pergami elaborat per Francesc Marsà—,<sup>729</sup> el de soci corresponent a Tàrraga del Círcol Artístic,<sup>730</sup> el de vocal del comitè provincial de primer ensenyament<sup>731</sup> i, molt especialment, el nomenament (i dimissió al cap de tres dies) com a secretari del Director General d'ensenyança professional i tècnica i Belles Arts.<sup>732</sup> Així doncs, el d'Oliveras és un exemple molt clar d'agent amb rols clarament diferenciats segons el situem al camp artístic —certament, el seu paper en l'art targarí del primer terç

727 A —, “El viatge del Sr. Oliveras”, *Acció Comarcal*, 116 (3 març 1934), p. [11] s'explica que Oliveras havia aconseguit una col·lecció de guixos i escultures i una biblioteca per l'escola, i a —, “Noticiari de l'escola d'arts i oficis”, *Crònica Targarina*, 660 (21 abril 1934), p. [3] s'anuncia que el Ministeri d'Instrucció Pública enviaria un aparell de ràdio a l'escola. Val a dir, però, que força materials s'obtingueren mitjançant donacions particulars, com les peces de ceràmica remeses per l'empresa segoviana Vda. de Zuloaga (—, “L'Escola d'Arts i Oficis”, *Acció Comarcal*, 119 (24 març 1934), p. [14]), la col·lecció de models de fosa per a dibuix lineal donada per Josep Trepal (—, “Escola d'Arts i Oficis”, *Acció Comarcal*, 114 (17 febrer 1934), p. [6]) o el dipòsit de la reproducció de la Venus de Milo del Dr. Ramon Carulla (—, 24 febrer 1934, p. [13]). Vegeu també —, 24 febrer 1934, p. [13].

728 Vegeu nota 414.

729 —, “Homenatge a n'Angel Oliveras”, *Crònica Targarina*, 648 (27 gener 1934), p. [4]

730 —, “Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 655 (17 març 1934), p. [8]. Gràcies a aquest nomenament, els treballs dels alumnes de l'escola d'arts i oficis es podien presentar a concursos nacionals i internacionals.

731 —, “Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 656 (24 març 194), p. [13]

732 —, “Sacrifici que cal recompensar”, *Crònica Targarina*, 646 (13 gener 1934), p. [3]



del segle xx no és central— o al camp general de poder, on se'ns revela com una figura gairebé imprescindible, amb unes connexions i influència que no s'extingiren amb l'esclat de la Guerra Civil, ans al contrari: als anys quaranta Oliveras tingué un protagonisme destacat tot liderant el restabliment de l'escola,<sup>733</sup> fet que encara engrandí més l'aura d'admiració que l'embolcallava i que el consolidà com una figura dominant i ben posicionada també durant el primer franquisme.

Passant a tractar el sistema de difusió de la producció artística urgellenca, la vida expositiva d'aquest territori es concentra a Tàrraga per bé que, a diferència d'allò observat a la Noguera, sí que s'han identificat alguns casos —molt esporàdics— d'activitat expositiva fora de la capital. Prenent la cronologia com a indicador principal, ens resulta complicat considerar que les exposicions celebrades fora de Tàrraga (Bellpuig, 1915; Verdú, 1929; La Fuliola, 1930) siguin una mimesi de l'activitat expositiva targarina. Basem el nostre argument en el fet que en el cas de Bellpuig les dades suggereixen que més aviat fou una iniciativa sorgida dels principals implicats en l'esdeveniment; mentre que a la Fuliola, si es té en compte que la mostra la protagonitzen dos dibuixants a punt d'iniciar una carrera brillant a Barcelona —només fent-se presents a Tàrraga un cop ja estan més que consolidats al panorama d'il·lustradors catalans—, és molt possible que ni tan sols es pensés en la capital de l'Urgell en el moment d'organitzar l'esdeveniment. Pel que fa al cas de Verdú —per la proximitat amb Tàrraga, sobretot— tenim més reserves a l'hora de descartar una possible actitud mimètica de l'activitat expositiva de Tàrraga, però les dades són tan escasses que resulta difícil emetre consideracions en ferm. De totes maneres, resulta clar que el desequilibri entre les exposicions localitzades dins i fora de Tàrraga revela el rol dominant d'aquesta ciutat, que ecllosionà a partir del 1900 però que malgrat el dinamisme artístic i cultural que suggereix una activitat expositiva relativament alta no efectuà un salt qualitatiu notable fins ben entrada la dècada dels 30.

L'anàlisi dels espais emprats com a escenaris expositius al llarg d'aquest període, així com les circumstàncies que envolten aquests esdeveniments, ens porta a dibuixar un camp artístic que contrasta amb les expectatives de partida en tant que es tracta d'un camp amb una autonomia notablement coartada. Les primeres exposicions identificades, celebrades en espais de sociabilitat, són fruit d'iniciatives molt puntuals i no planificades, que per bé que despertin interès no apleguen prou moment com per ultrapassar les limitacions que suposava un entorn mancat d'estructures prou sòlides en l'àmbit artístic com per afavorir la generació de dinàmiques de continuïtat en l'àmbit expositiu. Aquesta situació experimentà un canvi estretament vinculat al creixement de la classe burgesa i la consolidació de Tàrraga com a centre de l'activitat econòmica i comercial de l'Urgell i, paral·lelament a aquest creixement s'ha detectat un augment de l'activitat expositiva, que se serví

---

<sup>733</sup> Dictamen de la comissió de Cultura de Tàrraga, 27 gener 1948. ACUR, Fons de l'escola d'arts i oficis, caixa 11.2/2.

dels aparadors dels comerços en tant que no es disposava d'espais ad hoc per acollir aquests esdeveniments.

Una lectura en clau sistèmica d'aquest panorama posa de manifest que l'ús dels aparadors com a escenaris expositius és més aviat el fruit del desplegament d'una estratègia de presa de posicions tant dels propietaris dels establiments com de les societats recreatives que en aquell moment proliferaven a la ciutat. Els primers —probablement moguts per simpaties— foren el trampolí de les segones per anar més enllà dels seus propis marcs de sociabilitat i, a través dels aparadors, pugnar plegats pel control del capital específic en joc en aquell moment, el qual era més de caire econòmic que no pas artístic. Aquesta última afirmació la basem en el fet que les exposicions d'obra artística celebrades en l'època d'eclosió dels aparadors comercials targarins són molt menys abundants que la resta de mostres localitzades i, malgrat ser objecte de crítiques notables, no s'aconsegueixen iteracions amb tanta facilitat com en el cas de les exposicions fruit de l'organització i l'interès directe de les societats recreatives, de temàtica força més banal i més propera al folklore que a les belles arts. Per tant, els aparadors targarins emprats com a espais expositius esdevenen espais de poder, on el tractament de les creacions artístiques com un bé de consum —ja sigui directe (econòmic) com indirecte (l'admiració i difusió pública)— resulta, en bona part, secundari.

En aquest sentit, l'autonomització del camp artístic targarí experimenta serioses dificultats, però cal subratllar que també hi hagué agents molt ben posicionats que realitzaren una tasca important a favor de l'autonomització d'aquest camp i a favor de la generació d'un sistema expositiu targarí, fet que al seu torn els consolidà en posicions centrals del camp artístic. Ens referim molt especialment a Palestra, però també a la Unió d'Estudiants Targarins, dues entitats que promogueren activament la vida artística i cultural targarina tot organitzant exposicions que se celebraren majoritàriament en indrets neutrals —la seu de Palestra, les escoles—, sense una filiació política clara, un gest que els permet situar-se com els grans dominadors —entre d'altres: no oblidem la vessant excursionista o esportiva d'ambdues entitats— de l'activitat expositiva a la ciutat entre 1933 i 1935. A diferència dels actes promoguts des de les societats recreatives, les activitats de Palestra i la UET tenien certament una voluntat transversal, i la seva capacitat de posicionar els agents implicats al camp artístic i en la pugna pel control del capital específic superà amb escreix la que mostraren altres promotors. No obstant això, tant Palestra com la UET se situen en posicions més aviat dominades pel que feia al control del capital econòmic i fins i tot polític, fet que jugà en contra de la seva supervivència més enllà dels Fets d'Octubre i la Guerra Civil.

L'exposició d'artistes targarins de 1933 fou l'esdeveniment més destacable de l'època de domini del camp artístic per part de Palestra i la UET. De fet, fou l'exposició més important d'entre les celebrades durant el primer terç del segle xx a Tàrrrega. Aquesta mostra centrà els focus en un conjunt d'artistes que ja gaudien d'una pàtina

de legitimació de la seva activitat, obtinguda lluny de Tàrraga i fins i tot a l'estranger —vegi's els casos d'Evarist Basiana o Ramon Miret, per exemple—, que al seu torn reberen (artistes i l'exposició en si) la sanció tant de part de la crítica que en aquell moment tenia una influència notable en la configuració del gust artístic del país com de la crítica local, que per un moment confià amb força en els postulats teòrics elaborats al voltant de la idea noucentista de la Catalunya-ciutat i intentà —sense èxit— esperonar el sistema artístic local per situar-se en una posició capdavantera i liderar l'esdevenidor del polisistema artístic del pla de Lleida.

A més, l'exposició d'artistes targarins de 1933 va assenyalar un punt d'inflexió en la qualitat de les exposicions que es van celebrar a Tàrraga a partir d'aquell moment, que es fa visible amb la diferenciació dels espais on aquestes se celebren. Per una banda, els aparadors es van deixar per acollir exposicions menors i de caire popular; per l'altra, s'observa una mena de contraatac per part de les entitats gestores dels espais de sociabilitat, en tant que aquests van recuperar el rol dinamitzador de la vida social targarina i van tornar a ser l'escenari de les mostres de major qualitat, de les d'obra artística, que paulatinament també van passar a ser l'objecte de crítiques sensiblement més fonamentades. La condició fluctuant dels límits del camp artístic targarí i el vigor dels sistemes que l'integren és doncs, força clara, i les preses de posició dels agents i escenaris que acullen els esdeveniments que hi tenen lloc ens porten a pensar —al contrari del que es preveia inicialment— que el sistema artístic targarí és troba encara en construcció i està mancat de múscul. Malgrat presentar indicis de certa potència, que permetrien que Tàrraga es fes un lloc dins del panorama artístic de Ponent i fins i tot de Catalunya, sembla que no es concreta la voluntat de fer de Tàrraga un referent en aquest àmbit, en tant que poques vegades es fa confiança i s'impulsa la producció artística sorgida del mateix territori, sinó que es prefereix rebre amb admiració aquells artistes que ja han aconseguit legitimar-se en altres escenaris, molt especialment Barcelona. De fet, el diàleg artístic amb altres nuclis és pràcticament inexistent —fet que suposa un risc de col·lapse per inanició del sistema— i, quan s'esdevé, sempre és vers l'est, mirant decididament cap a Barcelona i ignorant sistemàticament les dinàmiques que es podien esdevenir a la ciutat de Lleida. D'aquesta manera i malgrat disposar d'alguns recursos que li haguessin resultat avantatjosos en la pugna, Tàrraga va rebutjar l'ocasió d'entrar en el cos a cos amb Lleida pel liderat del sistema artístic de Ponent. Aquesta decisió féu que el dinamisme artístic i cultural detectat a la ciutat poc abans de l'esclat de la Guerra Civil tingués una capacitat d'irradiació més aviat modesta malgrat trobar-se en plena corba ascendent pel que feia a intensitat, una situació afortunada que deixà prou solera com per recuperar-se i desencallar-se dècades després de la contesa bèl·lica, esdevenint el gresol de referents —sobretot en pintura— molt celebrats de la segona meitat del segle xx i fins i tot de principis del XXI, com Jaume Minguell, Lluís Trepà o Josep Minguell, entre d'altres.

## TERCERA PART: LLEIDA

És necessari iniciar aquest apartat amb un aclariment, que fa que el títol que l'encapçala sembli perdre coherència quan la present tesi es mira des de lluny. En aquesta ocasió, la tendència que ja s'ha anat evidenciant al llarg dels apartats anteriors es fa completament palesa i l'apartat que encetem estarà dedicat exclusivament a la ciutat de Lleida. El cas del Segrià pren un to encara més dramàtic que els de la Noguera o l'Urgell, en el sentit que la revisió de les fonts — tant publicacions periòdiques com documents d'arxiu— ha posat de manifest que el protagonisme de la capital és tan eixordidor que qualsevol iniciativa esdevinguda en indrets del seu entorn és silenciada, o és tan modesta al seu costat que no desvetlla interès suficient. Així doncs, hem preferit evitar caure en l'elaboració d'una descripció excessivament desequilibrada i centrar-nos en l'escenari que monopolitza tots els nivells de la vida artística del Segrià.

Com era previsible, les dades aplegades sobre les diverses facetes que configuren el sistema artístic de Lleida superen amb escreix la quantitat d'informació que hem presentat sobre la resta del territori. El retrat que hem pogut elaborar del camp artístic lleidatà és més dens, més concret que l'urgellenc —i sobretot que el noguerenc—, un fet que convida a pensar que el camp artístic de la ciutat de Lleida es troba en fases més avançades del procés d'autonomització. Tanmateix, aquest és un extrem que caldrà valorar a partir de la preceptiva lectura sistèmica que tancarà l'apartat.

### La formació artística a Lleida, 1875-1936

En tant que capital de la província, Lleida aplegava un major nombre d'estructures educatives que la resta d'indrets del marc geogràfic que ens ocupa, però la història de l'educació a la ciutat només ha estat objecte d'alguns estudis parcials, tot sovint monografies sobre els diversos espais educatius que hi proliferaren a partir de la segona meitat del segle XIX. La manca de recerca en profunditat en aquest àmbit és notable, i cal esperar fins a temps recents per localitzar iniciatives dirigides a corregir aquesta situació. En aquest sentit, destaca especialment l'aportació de Quintí Casals sobre el sistema educatiu definit durant l'Espanya liberal i el seu desplegament a Lleida, que proporciona una interessant panoràmica de l'estat de l'educació primària i secundària a la ciutat al llarg del segle XIX.<sup>734</sup> Malgrat això, la recerca sobre els espais de formació artística en aquest mateix indret ha estat pràcticament nul·la, sobretot arran de la dispersió i la poca concreció de la informació que es pot extreure de les fonts disponibles.

---

<sup>734</sup> Quintí Casals Bergés, *Tots a l'escola? El sistema educatiu liberal en la Lleida del XIX* (València: Universitat de València, 2006)

A nivell de legislació educativa, l'època en la qual s'emmarca la nostra recerca ve definida per la implementació de l'anomenada Llei Moyano,<sup>735</sup> la llei reguladora de l'educació promulgada l'any 1857 que va establir les bases del sistema educatiu contemporani espanyol tot mantenint-se vigent durant gairebé un segle. El text d'aquesta llei ens resulta interessant perquè defineix les matèries que compondrien el programa de cada etapa educativa —arribant a detallar fins i tot els plans d'estudis universitaris—, i entre aquestes disciplines s'incorpora de manera efectiva l'ensenyament de dibuix. Cal remarcar que malgrat que es tracta d'una normalització sens dubte molt rellevant, aquest fet no comportà el desplegament d'una formació —que lògicament ha d'ésser molt bàsica— en la línia de les belles arts a l'ensenyament primari i secundari, sinó que les disciplines vinculades al dibuix a les quals s'al·ludeix sovint són de caire més tècnic i aplicat a altres matèries, deixant la vessant artística (el dibuix de figura) en un pla secundari, tot i que no s'obvia per complet.

Així doncs, la llei va establir que la matèria de dibuix (lineal i d'agrimensura) formava part de les classes de primer ensenyament superior de nens; mentre que per al primer ensenyament de nenes la disciplina no se suprimia, sinó que s'adaptava per esdevenir dibuix aplicat a les “labores propias de su sexo”.<sup>736</sup> Al segon ensenyament també s'impartien classes de dibuix, tant als estudis de primer període —sense especificar a quina disciplina de dibuix es feia referència— com als d'aplicació, quan es concreta que cal impartir dibuix lineal i de figura.<sup>737</sup>

Aquests preceptes, aparentment intranscendents, van situar l'ensenyament del dibuix en un pla d'obligatorietat tant a l'educació primària com a la secundària. No obstant això, aquesta condició no va tenir uns efectes clars i determinants a curt termini, sinó que cal contextualitzar-la en un marc legislatiu que aspirava a desencadenar la modernització de la societat espanyola tot propiciant una millora de la formació de les generacions més joves —fins llavors deixada de banda de manera gairebé sistemàtica— tot fent-les dels recursos que es consideraven necessaris per liderar un salt qualitatiu a nivell social molt desitjat pel govern liberal.

En el cas de Lleida, l'aplicació de la Llei Moyano va comportar la proliferació de diversos equipaments educatius. Entre aquests, destaca molt especialment l'institut de segon ensenyament, un espai de formació que al llarg de la seva història va conèixer amb altres infraestructures educatives tant d'ensenyament primari com secundari, les quals responien tant a la iniciativa pública com a la privada. Entre aquestes darreres cal incloure-hi aquells centres on s'impartien classes de dibuix en un àmbit no formal, clar indicatiu de l'existència d'una demanda de formació artística

---

735 —, “Ley de instrucción pública”, *Gaceta de Madrid*, 1710 (10 setembre 1857), p. 1-3

736 —, 10 setembre 1857, p. 1-3, títol I, articles 4 i 5.

737 —, 10 setembre 1857, p. 1-3 títol II, articles 14 i 16.

prou consistent com per possibilitar la coexistència de diversos equipaments on es proporcionava, entre d'altres, classes de dibuix.

#### ANTECEDENTS: CASOS D'ENSENYAMENT DE DIBUIX A LLEIDA A MITJAN SEGLE XIX

Malgrat que els equipaments que presentarem breument en aquest apartat s'allunyen molt del marc cronològic que delimita l'abast d'aquesta tesi, hem considerat necessari almenys fer-ne menció per tal de fer visible l'existència d'un cert substrat a nivell de formació artística i evitar així una deriva fàcil vers el pensament fal·laç que la realitat comença allà on arrenca la recerca realitzada. No hem cregut necessari realitzar aquest procés als apartats dedicats a la Noguera i l'Urgell perquè la digressió seria excessiva en un entorn on el camp era molt més clar i les dades molt més escadusseres, però en aquesta ocasió sí que ho hem considerat procedent, encara que només sigui amb el propòsit de situar-nos a l'univers d'espais de formació artística de la ciutat de Lleida.

El 2 d'abril de 1842, el Butlletí Oficial de la Província publicava la notícia de l'obertura de la matrícula del Liceo Artístico y Literario, una iniciativa liderada per Ramon Mazorra,<sup>738</sup> un militar retirat i docent vocacional. El centre es va instal·lar a l'antiga Casa Meca (fig. 25),<sup>739</sup> un immoble propietat del capítol catedralici situat al número 35 del carrer Major i tan modificat al llarg dels anys que actualment és gairebé un anònim dins la trama urbana. L'edifici estava situat a la finca veïna del Casino Principal pel seu flanc occidental, i fins l'any 1843 la mateixa Diputació de Lleida n'havia ocupat la segona planta; mentre que a la planta inferior hi havia el Govern Militar. Segons l'anunci, el Liceo Artístico y Literario s'havia fundat el 19 de març, tenia la forma d'una entitat sustentada per socis i la seva activitat fonamental fou la de l'ensenyament, "principal obgeto de sus desvelos".<sup>740</sup>

El centre, que també tenia una biblioteca, oferia classes vespertines d'aritmètica, àlgebra, geometria especulativa, geometria pràctica, geografia, taquigrafia, francès, anglès, dibuix del natural i pintura. Aquestes dues últimes disciplines eren impartides per dos socis que s'havien ofert voluntàriament a aquesta tasca: Antonio Sanmartí i Antonio Bernabeu, respectivament. Sanmartí havia estat secretari de l'ajuntament de Lleida; mentre que Bernabeu era comptador de l'arxiu del Govern Polític, unes carreres que ja posen de manifest que el cos de professors del liceu —almenys els

---

738 —, "Liceo artístico y literario", *Boletín Oficial de la Provincia de Lérida*, 40 (2 abril 1842), p. 3-4

739 Quintí Casals Bergés (2006), p. 312

740 —, 2 abril 1842, p. 3-4



25. Postal del carrer Major de Lleida, a partir d'una fotografia acolorida de mitjan anys 20. A la dreta i gairebé en primer terme, tres soldats s'estan dempeus a la porta de la Casa Meca; una mica més enllà es distingeix el Casino Principal. | Fons Alberto Velasco

de dibuix i pintura— no estava professionalitzat o, com a mínim, tenia un elevat grau d'amateurisme.<sup>741</sup>

El liceu ofería aquestes classes tant pels seus associats com pels seus fills, però la matrícula també estava oberta per a tot aquell que ho desitgés. Els alumnes ordinaris haurien de pagar deu rals de billó mensuals; mentre que aquells joves d'entre 12 i 20 anys que acreditessin ésser pobres de solemnitat podien rebre les classes gratuïtament. Més enllà de la informació publicada a l'anunci d'obertura de la matrícula, res més se sap sobre aquest equipament ni quina fou la seva sort al llarg dels anys. Malgrat tot, la seva condició de pioners i el valor de la tasca que es proposaven desenvolupar queda fora de dubte amb el text de felicitació que des de l'òrgan redactor del Butlletí Oficial de la Província s'afegí a continuació de l'anunci:

Loor eterno á tan distinguidos patriotas, cuyo ejemplo imitarán otros muchos hijos de a antigua llerda entusiastas por principios

741 Quintí Casals Bergés (2006), p. 312. A la nota 4, Casals detalla la procedència de cadascun dels integrants del professorat del liceu: cap d'ells era mestre, per bé que alguns desenvolupaven oficis força relacionats amb les assignatures que impartien. És el cas de l'arquitecte Pere Calzada, responsable de les classes d'àlgebra, o el de Tomàs Martí, agrimensor encarregat de les classes de geometria pràctica.

y convencimiento de la libertad civil que es el primero y el único elemento de la ilustración de los pueblos. Vaya fuera de nuestro suelo la preocupación hija de la ignorancia y ostente Lérida con orgullo su amor inestinguible al progreso que con el resto de la masa de la Nación juró en setiembre de 1840.<sup>742</sup>

Hi ha la possibilitat que aquest liceu sigui la mateixa institució que el Liceo Leridano que torna a fer-se present a les fonts quinze anys després i que l'any 1860 es va fusionar amb l'Academia Artística y Literaria fundada un any abans.<sup>743</sup> Aquesta darrera fou un espai educatiu que, entre d'altres matèries, proporcionava formació en dibuix artístic, lineal, topogràfic, natural i d'ornament a un col·lectiu d'alumnes majoritàriament format per artesans i treballadors sense recursos. Un cop les dues entitats van unir esforços, l'Acadèmia va esdevenir la secció artísticoliterària del Liceo i prengué la forma d'un espai educatiu que ofería formació —especialment exitoses eren les classes de cant coral— tant a socis com a gent aliena a l'ens. Seguint la dinàmica que ja s'havia fet visible amb el Liceo Artístico y Literario, el professorat que liderava el Liceo Leridano era un grup de gent aparentment molt jove, no especialista i amb dedicació voluntària, una tendència que no es va veure alterada fins la proliferació dels equipaments d'ensenyament públic, com fou el cas de l'institut de segon ensenyament.

#### L'INSTITUT DE SEGON ENSENYAMENT I LA FORMALITZACIÓ DE LES CLASSES DE DIBUIX

L'institut de segon ensenyament de Lleida ha estat un dels equipaments educatius que ha rebut més interès per part del col·lectiu investigador. Així ho palesen les diverses publicacions que repassen la història de la institució, l'antecedent més directe dels actuals instituts d'educació secundària.<sup>744</sup>

La Llei Moyano establí que cada cap de província havia de tenir un institut de segon ensenyament. No obstant això, Lleida ja disposava d'aquest equipament des de 1841 quan, després de dos intents fallits —per part de l'ajuntament i la Societat Econòmica d'Amics del País de Lleida, respectivament— finalment el govern va concedir l'establiment d'un institut a la ciutat.<sup>745</sup> Instal·lat a l'antic convent del Roser (fig. 26) —cèlebre és la polèmica sobre l'ús de l'edifici, en tant que paral·lelament

742 —, 2 abril 1842, p. 3-4

743 Quintí Casals Bergés (2006), p. 315

744 Probablement l'obra més coneguda és la que es va publicar l'any 1993 en motiu del 150è aniversari de la fundació de l'institut, una obra coral que incorpora dos articles que repassen la història de l'equipament fins l'any 1900. Vegeu M. Pilar Hernández Agelet de Saracíbar, "L'Institut Provincial de Segon Ensenyament de Lleida: mig segle d'història educativa (1841-1901)", a Conesa i Mor i Trepal Ribé (ed.), *Institut de Batxillerat "Màrius Torres". 150è aniversari (1842-1992)* (Lleida: Institut de Batxillerat "Màrius Torres", 1993), p. 31-47 i M. Pilar Hernández Agelet de Saracíbar, "L'Institut Provincial de Segon Ensenyament de Lleida (1842-1901): directrius educatives", p. 49-67.

745 —, "Negociado núm. 10", *Gaceta de Madrid*, 2522 (12 setembre 1841), p. 1-2





26. Vista general del carrer Cavallers, Lleida. A la dreta, l'oratori dels Dolors; a l'esquerra, l'antic convent del Roser  
| BY SA PennyCienega, Wikimedia Commons

a la concessió de l'institut també s'havia autoritzat la instal·lació al mateix indret de l'escola normal de mestres i l'escola d'adults—,<sup>746</sup> durant els primers anys s'hi oferiren classes de moral i religió, matemàtiques, lògica, física, química, geografia, història, retòrica, poètica, grec, llatí, castellà, francès i història natural, amb la voluntat de donar cabuda tant a les necessitats d'aquells alumnes disposats a realitzar estudis de llarga durada com les d'aquells que es dirigien a l'institut sense la perspectiva d'una formació que anés més enllà de la que aquest oferia:

[...] la juventud encontrará en este recinto los preliminares necesarios para elevarse á las carreras superiores sin notables dispendios y los individuos de las demas clases podrán adquirir en él datos precisos para ser menos rutinarios y mas perfectos en sus respectivas profesiones [...] y hacerse acreedores á una consideracion social, mas digna [...], el individuo será capaz de una accion propia, comprenderá sus derechos y obligaciones [...] y no se convertirá con tanta frecuencia en daño de la misma sociedad [...].<sup>747</sup>

746 Quintí Casals Bergés (2006), p. 224-249

747 "Discurso pronunciado el día 1º de noviembre de 1842 por D. Olayo Díaz en la apertura del instituto de 2ª enseñanza de la ciudad de Lérida". Reproduït a Conesa i Mor i Trepal Ribé (ed.), *Institut de Batxillerat "Màrius Torres". 150è aniversari (1842-1992)* (Lleida: Institut de Batxillerat "Màrius Torres", 1993), p. 17-30.

No fou fins l'any 1859 que l'institut incorporà el dibuix entre les matèries oferides. Aquest canvi vingué propiciat precisament per la promulgació de la Llei Moyano, que permetia la creació dels programes dels estudis anomenats d'aplicació, destinats a la tecnificació i l'especialització en àmbits concrets. D'aquesta manera, des de l'institut de Lleida s'optà per oferir estudis d'aplicació en agricultura, topografia i dibuix, els quals permetien optar a la titulació d'agrimensor i pèrit taxador de terres. Aquests estudis foren concedits el desembre de 1859, però pel que es desprèn de la memòria del curs 1958-1959, a l'institut de Lleida ja s'hi impartien classes de dibuix en un espai habilitat en una part de l'antiga església del convent del Roser. Mentre no es va disposar del vist-i-plau del Ministeri, aquests estudis —de caràcter absolutament auxiliar per a altres disciplines— se sustentaven en l'interès personal del governador civil de llavors, Vicente Lozana, a més de la junta d'instrucció, la diputació i l'ajuntament de la ciutat, que va aportar 4000 rals per al seu funcionament: "Tan ilustradas y dignas corporaciones han comprendido que la enseñanza del dibujo perfecciona las artes y prepara á los jóvenes alumnos para adelantar en las ciencias naturales."<sup>748</sup>

El curs 1859-1860 fou el primer en què l'institut disposà de càtedra de dibuix. Aquesta l'ocupà, després del preceptiu procés de selecció,<sup>749</sup> Manuel Corcelles, fill de l'escultor i constructor de retaules Manuel Corcelles Saurí, al seu torn també escultor d'obra religiosa. Durant aquest primer curs, Corcelles impartí dibuix de figura, lineal, d'ornament i topogràfic, servint-se principalment de materials a partir dels quals treballar mitjançant la còpia: "la nueva cátedra de Dibujo se abre al público con 156 modelos de Julien y Tangis la mayor parte principios de figura con lapiz, á dos tintas, en papel blanco y de color, una porcion de cabezas y de cuerpo entero; con doce Atlas completas para el dibujo lineal, diez y seis ejemplares para el de ornato y una coleccion de láminas de la obra de D. Luis Mas para el dibujo topográfico."<sup>750</sup> Les classes s'impartien cada dia al vespre, i durant el primer curs hi hagueren 142 alumnes matriculats entre les quatre disciplines: 90 a dibuix lineal, 42

748 Manuel La-Rosa Ascaso, *Memoria sobre el estado del Instituto de Lérida. Leída en 16 de setiembre del presente año por el señor D. Manuel La-Rosa y Ascaso en la solemne apertura de curso de 1859 a 1860* (Lleida: Establecimiento tipográfico de D. José Sol, 1859), p. 6. Aquest procés de selecció fou una convocatòria realitzada des del mateix institut, i Corcelles no fou nomenat per l'autoritat educativa fins el curs 1861-1862, quan rebé la plaça de professor substitut. Vegeu Manuel La-Rosa Ascaso, *Memoria leída por D. Manuel La-Rosa catedrático de psicología, lógica y ética y director del instituto de segunda enseñanza de Lérida en la solemne apertura del curso de 1861 á 1862* (Lleida: Establecimiento tipográfico de D. José Sol, 1861), p. 12.

749 Manuel La-Rosa Ascaso, *Memoria leída por D. Manuel La-Rosa, catedrático de psicología, lógica y ética y director del instituto de segunda enseñanza de Lérida en la solemne apertura del curso de 1860 a 1861* (Lleida: Establecimiento tipográfico de D. José Sol, 1860), p. 14

750 Manuel La-Rosa Ascaso (1859), p. 8. Aquests materials es veieren ampliat al llarg del curs amb la compra de diversos models per tal de donar a l'abast al total d'alumnes matriculats. L'entrada més important de materials fou, no obstant, una donació: l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona regalà 124 làmines de models a l'institut de Lleida. Vegeu Manuel La-Rosa Ascaso (1860), p. 10-11.

al de figura, 9 al d'ornament i 1 al topogràfic.<sup>751</sup> La xifra és destacable, car només l'alumnat de dibuix ja superava la meitat dels alumnes matriculats a l'institut.<sup>752</sup> De totes maneres, cal remarcar que el protagonisme absolut sempre fou pel dibuix lineal, que aplegava el gruix substancial de matrícules en detriment de la resta de disciplines, les quals podien presentar una major inclinació a ésser tractades des del punt de vista de les belles arts. Amb el pas dels anys, les classes de dibuix d'ornament i de figura ben just aplegaven una desena d'inscrits per curs.

La xifra d'alumnes de dibuix va superar els 150 matriculats ja al segon any que s'oferien classes d'aquesta disciplina (curs 1860-1861), fet que requeria el nomenament d'un professor auxiliar. Aquest fou Juan Mariscal Estruch, i sembla que ell i Corcelles van passar a impartir classes de dibuix lineal, de figura i d'ornament, deixant a partir d'aquell moment les classes de dibuix topogràfic directament vinculades a l'assignatura de topografia.<sup>753</sup> Aquell any, a més, els materials posats a disposició dels alumnes de dibuix —que continuaven aprenent exclusivament a partir de la còpia de models— es veieren ampliat per la incorporació d'elements tridimensionals.

[...] con este fin se ha dotado la clase de una figura anatómica en yeso de tamaño natural, de los Torsos de las célebres estatuas griegas de Laocoonte y el Gladiador, diferentes cabezas y un número regular de estremidades, todo de gran tamaño. [...] Además debo mencionar como adquisiciones nuevas las obras de Flaxman que ofrecen recursos inesgotables en el dibujo de la figura humana [...] y los tres escelentes tratados de Adhemar de perspectiva, de estudio de sombras y de Geometría descriptiva, indispensable este para el complemento del dibujo lineal [...].<sup>754</sup>

Corcelles va continuar exercint com a professor interí de dibuix de l'institut tot cobrint una càtedra que va romandre vacant fins el curs 1865-1866. Aquell any van celebrar-se les oposicions per ocupar la plaça, i des de la direcció es va manifestar el desig “que vengan Catedráticos interesados en permanecer largo tiempo en el país para que no se reproduzcan los perjuicios que sufre la enseñanza con el frecuente

---

751 Per un recull més detallat del nombre d'alumnes de cada disciplina de dibuix, així com del professorat responsable d'aquestes classes, vegeu l'annex 004.

752 Manuel La-Rosa Ascaso (1860), p. [23]. Entre els alumnes destacats d'aquesta primera promoció hi havia Celestí Campmany Pelliser, premiat —entre d'altres— en dibuix lineal. Vegeu la p. [22] de la publicació ja citada. Anys després, Campmany —llavors ja arquitecte— forma part del cos de professors de l'institut, com a auxiliar de la secció de ciències. Vegeu —, *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de la provincia de Lérida durante el año escolar de 1889 á 1890 que en el solemne acto de la apertura del curso de 1890 á 1891 leyó el doctor D. José Oriol Combelles y Navarra, catedrático por oposición y director del establecimiento* (Lleida: Imprenta y Librería de José Plá Pagés, 1890), p. 44.

753 Manuel La-Rosa Ascaso (1861), p. 12

754 Manuel La-Rosa Ascaso (1861), p. 9-10

movimiento de Profesores de unos á otros establecimientos.<sup>755</sup> Al contrari del que es podria suposar, Corcelles no es féu amb la càtedra, i el seu rastre es perd entre aquest curs i el de 1868-1869, quan aquest ja no és inclòs a la relació de docents del centre i la càtedra de dibuix lineal, d'ornament i de figura passà a ésser ocupada per Federico Trias.<sup>756</sup>

Fins aquell moment, el nombre de matriculats de dibuix es va mantenir en xifres elevades (162 alumnes d'un total de 322 estaven matriculats a alguna de les disciplines d'aquesta matèria al curs 1964-1965; pel curs següent foren 143). No obstant això, no es menciona que Corcelles disposés d'un professor ajudant, i un cop Trias fou el titular de la disciplina hi hagué una certa moderació en el nombre de matrícules. Aquell curs es comptaren 92 inscrits a totes les disciplines de dibuix, entre els que destaca Jaume Morera, qui al seu torn fou premiat en dibuix de figura.<sup>757</sup>

Paral·lelament a aquesta regularització a la baixa del número d'alumnes, sembla observar-se una certa davallada en la qualitat de l'ensenyament, propiciada per les restriccions econòmiques. A les memòries dels darrers cursos en què Corcelles exercí la docència no consta que s'invertís en nous materials ni en llibres relacionats amb la disciplina, i ja a la memòria del curs 1869-1870 es fan paleses les dificultats per sufragar les despeses de la il·luminació de les classes, les quals anaven de bracet amb una disminució notable del número d'alumnes de dibuix, que llavors tan sols foren 47.<sup>758</sup> Les fonts conservades no permeten inferir si Federico Trias va introduir canvis metodològics a les seves classes, però tot

---

755 Manuel La-Rosa Ascaso, *Memoria leída por D. Manuel La-Rosa y Ascaso catedrático de psicología, lógica y ética y director del Instituto de 2ª enseñanza de Lérida en la solemne apertura del curso de 1865 á 1866* (Lleida: Establecimiento tipográfico de D. José Sol, 1865), p. 5

756 Jaime Nadal, *Memoria sobre el estado del instituto y colegio de segunda enseñanza de Lérida que en el solemne acto de la apertura del curso de 1869 á 1870 leyó el Dr. Don Jaime Nadal, director y catedrático del mismo establecimiento* (Lleida: Imprenta de José Sol é Hijo, 1869), p. 11

757 Jaime Nadal (1869), p. 31

758 —, *Memoria sobre el estado del Instituto de segunda enseñanza de Lérida que en el solemne acto de la apertura del curso de 1870 á 1871 leyó el director del mismo establecimiento* (Lleida: Imprenta de José Sol é Hijo, 1870), p. 15, 18, 30. A partir d'aquest moment, la dinàmica del número de matriculats ve marcada per la irregularitat, tot i que mai es tornen a assolir xifres superiors al centenar d'alumnes. Al curs 1871-1872, per exemple, es compten 57 matriculats de dibuix; mentre que al curs següent la xifra s'enfila fins a 77 per situar-se, al curs 1876-1877, en 55 alumnes. Vegeu —, *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de Lérida, durante el curso de 1871 á 1872* (Lleida: Imprenta de José Sol é Hijo, 1872), p. 14-15; Victoriano Yoldi Escobar, *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de Lérida que en el solemne acto de la apertura del curso de 1873 á 1874 leyó el secretario del mismo D. Victoriano Yoldi y Escobar* (Lleida: Imprenta de José Sol é Hijo, 1873), p. 12-13 i —, *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de la provincia de Lérida leída en el acto de la apertura del curso de 1877 á 1878* (Lleida: Imprenta de José Sol Torrens, 1876), p. 22-23.

porta a pensar que essencialment es continuava treballant a partir de la còpia de models. Pel que fa als alumnes, tampoc es detecten noms d'alumnes que posteriorment iniciaren una carrera artística, però no obstant això ens permetem la llicència de destacar una figura entre les llistades a la promoció del curs 1876-1877 tot i no tenir relació amb el món artístic. Es tracta de Martina Castells, la primera dona que finalitzà els seus estudis a l'institut de Lleida i primera doctora en medicina de l'estat.<sup>759</sup>

Trias va abandonar la càtedra de dibuix el febrer de 1876, i el seu substitut des del curs 1877-1878 fins el 1884-1885 fou Juan Mariscal.<sup>760</sup> Les xifres d'alumnes matriculats a dibuix es mantenien a l'òrbita de la seixantena —mentre que les xifres totals del centre seguien al voltant de les dues-centes i fins i tot tres-centes matrícules a mitjan de la dècada del 1880—, i l'interès que reflecteixen les memòries dels cursos acadèmics pel que fa al dibuix és més aviat escàs, només esquitxat per algunes lloances momentànies sobre la qualitat de l'ensenyament d'una disciplina que cada cop semblava més secundària i auxiliar,<sup>761</sup> en tant que formava part dels estudis d'aplicació i les seves opcions de millora es veien freqüentment afectades pels retards de l'ajuntament de Lleida a l'hora de satisfer la seva aportació anual, precisament destinada al manteniment de la càtedra de dibuix.<sup>762</sup>

---

759 — (1876), p. 31-32

760 — (1876), p. 52-53. La confirmació que Trias va abandonar la càtedra precisament el febrer de 1876 es fa pública a —, *Memoria sobre el estado del instituto de 2<sup>a</sup> enseñanza de la provincia de Lérida durante el año escolar de 1884 á 1885, que en el solemne acto de la apertura del curso de 1885 á 1886 leyó el doctor D. José Oriol Combelles y Navarra, Catedrático por oposición y Director del establecimiento* (Lleida: Tipografía provincial de la Casa de Misericordia, 1886), p. 7.

761 “Es muy útil, y de grandes resultados la enseñanza aplicada en el instituto de Lérida...” —, *Memoria sobre el estado del Instituto de segunda enseñanza de la provincia de Lérida durante el año escolar de 1880 a 1881 que en el solemne acto de apertura del curso de 1881 á 1882 leyó el doctor Don José Albiñana, catedrático por oposición y secretario del establecimiento* (Lleida: Imprenta de José Sol Torrens, 1881), p. 10

762 — (1886), p. 14. Les queixes sobre el poc compliment del compromís per part de l'Ajuntament d'aportar 1000 pessetes anuals pel manteniment de la càtedra de dibuix es van repetir al discurs inaugural del curs 1891-1892, quan es fa públic que la Paeria no havia abonat la subvenció des del curs 1887-1888. L'any següent, l'institut va deixar de percebre tant l'ajut de l'estat —que abonava part dels interessos de la Pia Almoina al centre— com el de l'ajuntament. Vegeu —, *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de la provincia de Lérida durante el año escolar de 1890 á 1891 que en el solemne acto de la apertura del curso de 1891 á 1892 leyó el doctor D. José Oriol Combelles y Navarra, catedrático por oposición y director del establecimiento* (Lleida: Imprenta y librería de José Plá, 1891), p. 18 i —, *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de la provincia de Lérida durante el año escolar de 1891 á 1892, que en el solemne acto de la apertura del curso 1892 á 1893 leyó el doctor D. José Albiñana Rodríguez, catedrático por oposición y director del establecimiento* (Lleida: Imprenta y Librería de José Plá, 1892), p. 18.

La dinàmica experimentà un petit punt d'inflexió l'any 1884, quan Miquel Fontanals Araujo fou nomenat catedràtic interí de dibuix de l'institut.<sup>763</sup> En aquella època, Fontanals era membre del Tranquil Taller, i unes dècades més tard va substituir Joaquim Xaudaró en la direcció del Museu Morera. Així doncs, era una figura aparentment millor posicionada dins del camp artístic lleidatà, i la seva entrada al cos de professors de l'institut tot ocupant posicions de certa importància — Mariscal reapareix a la nòmina, en aquest cas com a auxiliar tot impartint dibuix d'ornament i de figura— no fa més que reforçar el seu rol com una figura habilitada per controlar una part substancial del capital específic del camp artístic, la que venia definida pels espais de formació.

L'arribada de Fontanals s'acompanyà d'una notable intervenció de millora tant de l'espai on s'impartien les classes de dibuix com dels materials posats a disposició de l'alumnat, que no havia estat objecte de cap operació de manteniment des de 1866. Aquesta actuació fou finançada per la Diputació que, "dando una señalada muestra de la predilección que le merece el Instituto, se apresuró a incluir en el presupuesto [...] la importante suma de 1500 pesetas, al indicado fin".<sup>764</sup> Tanmateix, sembla que Fontanals no va incorporar canvis substancials a nivell metodològic, com tampoc sembla que el dibuix d'ornament i el de figura fossin objecte d'una certa revalorització respecte el dibuix lineal, que continuava acaparant la major part de l'interès i les matrícules.

Fontanals va romandre al càrrec de catedràtic interí fins el curs 1887-1888,<sup>765</sup> car al curs següent fou substituït per Antonio Gil Palacio, que obtingué la plaça per oposició.<sup>766</sup> Aquest continuà exercint les classes de dibuix lineal amb l'assistència de Mariscal, que al seu torn seguí al càrrec de les classes de dibuix d'ornament i de figura.<sup>767</sup> Tanmateix, des del curs 1887-1888 els estudis per a obtenir els títols d'agrimensor i perit taxador de terres havien estat cessats i la disciplina de dibuix va deixar de tenir caràcter obligatori. Inicialment, aquest canvi no tingué un efecte directe en el nombre de matrícules —estabilitzades al voltant d'una seixantena llarga— ni suposà el desballestament de les classes, ja que per primer cop en molts anys es renovaven els materials didàctics i s'incorporaven 35 models de guix,<sup>768</sup> fet que d'altra banda suggereix pocs canvis a nivell metodològic.

---

763 — (1886), p. 7

764 — (1886), p. 13

765 És possible que Fontanals encara exercís el càrrec al curs següent, però aquest extrem no es pot confirmar perquè no es conserva la memòria de l'any 1888-1889.

766 —, *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de la provincia de Lérida durante el año escolar de 1889 á 1890 que en el solemne acto de la apertura del curso de 1890 á 1891 leyó el doctor D. José Oriol Combelles y Navarra, catedrático por oposición y director del establecimiento* (Lleida: Imprenta y Librería de José Plá Pagés, 1889), p. 8

767 — (1890), p. 48-49

768 — (1891) p. 17

## CONSOLIDACIÓ DE L'ENSENYAMENT FORMAL DE DIBUIX DURANT EL SEGLE XX: L'INSTITUT GENERAL I TÈCNIC

L'any 1901 hi va haver un reordenament del sistema educatiu,<sup>769</sup> segons el qual els instituts de segon ensenyament passaven a ésser instituts generals i tècnics, i l'educació genèrica que aquests oferien era objecte d'una reformulació notable. Així doncs, el segon ensenyament es transformava en sis cursos d'estudis de batxillerat, i els instituts passaven a oferir també estudis de magisteri (elemental i superior), agricultura, indústria, comerç, belles arts i ensenyaments nocturns per a obrers. En el cas de l'institut de Lleida, aquest només va oferir classes de batxillerat, magisteri, agricultura i formació nocturna per la classe obrera.

Pel que feia al dibuix, aquest s'impartia a la majoria dels plans d'estudis, fins i tot a les classes nocturnes per a obrers. Per tal de satisfer una demanda que aviat superaria l'existent fins aquell moment, la llei establí que cada institut havia de tenir un professor titular de dibuix geomètric i artístic, a més de dos auxiliars numeraris, que podrien gaudir del suport d'altres auxiliars no remunerats. Els professors auxiliars substituïen al titular en cas d'absència d'aquest i exercien docència en classes amb més de 150 alumnes. A més, segons el que establí la llei, els professors substituïts no es podien dedicar a la docència privada, fet que suposava una gran limitació de la seva activitat en instituts amb un número reduït d'alumnes.

En el cas de l'institut de Lleida, aquest canvi del pla d'estudis va suposar una intensificació de les classes de dibuix, però això no comportà que s'obris la porta a les belles arts ja que el que s'impartia era una disciplina essencialment tècnica i —pel que es desprèn de les successives adquisicions de cavallets i models tant en paper com en guix— sustentada en el treball de còpia. Durant els primers cursos, les classes de dibuix foren responsabilitat d'Antonio Gil Palacio,<sup>770</sup> titular de la matèria fins la seva mort el 26 de desembre de 1903. L'assistien Juan Mariscal i Josep Plana Castillo, que és mencionat com l'auxiliar de les classes nocturnes de dibuix per a obrers.<sup>771</sup> Aquestes sessions, diàries, gratuïtes i d'assistència obligatòria per als inscrits, consistien en dues conferències d'una hora sobre diversos temes vinculats amb les matèries impartides a l'institut, les quals es combinaven amb una sessió d'una hora de dibuix, de ben segur que també basada en la còpia de models. El número d'inscrits a aquestes classes era força elevat —107 el curs 1902-1903—, però any rere any les xifres davallaven i des de la direcció de l'institut s'expressava el malestar que els causava la manca de compromís dels inscrits, que cada cop assistien amb menys assiduitat a aquestes classes tot i l'interès que

---

769 —, "Real Decreto", *Gaceta de Madrid*, 231 (19 agost 1901), p. 790-795

770 Per un recull més detallat del nombre d'alumnes de cada disciplina de dibuix, així com del professorat responsable d'aquestes classes, vegeu els annexos 005 i 006.

771 Memòria de l'institut general i tècnic de Lleida, curs 1900-1901, SAIEI-LA.

demostren unes dades de matrícula gens menyspreables.<sup>772</sup> Amb el pas dels anys, les classes nocturnes per a obrers tan sols consistien en classes de dibuix, i ja al curs 1908-1909 no es va oferir docència nocturna de cap mena per a obrers. Així doncs, l'ensenyament del dibuix a l'institut quedà reduït al batxillerat i el magisteri, car des del curs 1904-1905 s'havien suprimit els estudis d'agricultura, i la classe es va traslladar de l'antiga església del convent del Roser a la primera planta del claustre.<sup>773</sup> No obstant això, la seu de l'institut estava greument degradada,<sup>774</sup> i les escasses reparacions i operacions de manteniment no impediren que s'arribés a l'extrem d'haver de desallotjar temporalment l'edifici per evitar-ne el col·lapse.<sup>775</sup> Les demandes d'un nou edifici per a l'institut es repetien any rere any però foren deixades de banda de manera sistemàtica per l'autoritat competent fins la primavera de 1921,<sup>776</sup> quan finalment s'executà el projecte de reforma de l'antic convent del Roser proposat per l'arquitecte provincial Ignasi Villalonga.<sup>777</sup> Aquesta millora tot just allargà la vida de la seu de l'institut durant una dècada, i l'any 1933 aquest inicià un pelegrinatge que el portà a l'actualment desapareguda Casa de Crist Rei, a l'antic hospital de Santa Maria i a l'Escola del Treball fins que l'any 1955 obrí portes el Camp Escolar, on encara actualment es troben els instituts de la ciutat.<sup>778</sup>

---

772 Memòria de l'institut general i tècnic de Lleida, curs 1904-1905, SAIEI-LA. De fet, al curs 1907-1908 s'arribà al màxim d'inscrits a les classes nocturnes de dibuix per a obrers: es matricularen 144 persones, i durant el curs es comptà amb una mitjana diària d'assistència de 80 alumnes. Vegeu Memòria de l'institut general i tècnic de Lleida, curs 1907-1908, SAIEI-LA.

773 Val a dir que als cursos 1919-1920 i 1920-1921 l'institut va tornar a oferir classes nocturnes gratuïtes de dibuix, però aquestes se celebraven a la Pia Almoïna. En aquella ocasió es van oferir classes de dibuix del natural i dibuix aplicat, que s'impartien en dies alterns per a un total de 70 persones segregades per gènere. Les dones rebien les classes els dilluns, dimecres i divendres; mentre que els homes ho feien els dimarts, dijous i dissabtes. Vegeu —, "Clases nocturnas gratuitas. Horario para el curso de 1920 a 1921", *Boletín del Instituto General y Técnico de Lérida*, 1 (15 octubre 1920), p. 36.

774 —, "El Instituto de Lérida en ruinas", *El País*, 9720 (9 març 1912), p. 1

775 Memòria de l'institut general i tècnic de Lleida, curs 1911-1912, SAIEI-LA.

776 Val a dir que el febrer de 1918 s'havia anunciat la subhasta del projecte de reforma de l'institut, però aquesta quedà deserta arran de la inflació que havien sofert els preus en paral·lel a la I Guerra Mundial. Vegeu la memòria de l'institut general i tècnic de Lleida, curs 1917-1918, SAIEI-LA.

777 "El 17 de febrero de 1921 [...] se aprobó por unanimidad en el pleno del Consejo de Estado el proyecto de dichas obras, debido al Arquitecto Provincial D. Ignacio Villalonga [...]. El 2 de marzo quedó el proyecto aprobado en Consejo de Ministros, el día 5 lo firmó S.M. el Rey; en la Gaceta del 6 aparece el correspondiente Real Decreto y con fecha del 7 anuncia la subasta [...]. En primeros de Junio [...] las obras habían comenzado [...]." Memòria de l'institut general i tècnic de Lleida, curs 1920-1921, SAIEI-LA.

778 Carme Torres Graell, "Les llars de l'institut", a Conesa i Mor i Trepal Ribé (ed.), *Institut de Batxillerat "Màrius Torres", 150è aniversari (1842-1992)* (Lleida: Institut de Batxillerat "Màrius Torres", 1993), p. 107-113



Després del traspàs de Gil Palacio, el valencià Vicenç Soriano va ocupar la càtedra de dibuix entre l'1 de juny de 1904 fins el gener de 1915, quan la permutà amb la càtedra de dibuix de l'institut de Reus, llavors ocupada per Federico Reymundo.<sup>779</sup> Al seu torn, aquest es responsabilitzà de les classes de dibuix de l'institut — que des del curs 1914-1915 era exclusivament de batxillerat gràcies a la creació d'escoles normals i superiors de mestres a Lleida— fins l'agost de 1919, quan decidí traslladar-se a Sòria.<sup>780</sup> L'absència de Reymundo fou coberta interinament per Pedro Borrás Monné, un ajudant gratuït de ciències que des del curs 1914-1915 havia passat a ocupar la plaça de professor substitut de dibuix arran de la mort de Josep Plana Castillo, que al seu torn havia estat el substitut de Soriano des del curs 1908-1909.<sup>781</sup> Borrás Monné fou el professor substitut de dibuix fins la incorporació de Juan Rodríguez de Dios com a titular de la matèria al curs 1919-1920,<sup>782</sup> que es responsabilitzà de les classes de dibuix fins que al curs 1923-1924 —i fins l'any 1946— aquestes passaren a càrrec de qui fins aquell moment havia estat el seu substitut, Justo Almela.<sup>783</sup>

Abans de continuar, cal dedicar unes línies a Ramon Borrás Vilaplana, auxiliar interí de Federico Reymundo i Pedro Borrás Monné entre els cursos 1915-1916 i 1917-1918. Borrás Vilaplana ens resulta interessant tant pel seu origen lleidatà com pel fet d'ésser pintor i, com el seu pare, tallista i constructor d'altars i retaules, fet que el converteix en l'últim hereu de la tradició iniciada per la nissaga dels Corcelles. A més, va ser deixeble de Plana Castillo i se'l situa a l'òrbita dels Heptantropos, però malgrat aquesta posició relativament favorable dins del camp artístic local, la seva influència artística i cultural fou molt més intensa fora de l'antic convent del Roser.

Un repàs al professorat titular de dibuix palesa que els responsables de la matèria a l'institut de Lleida tenien un perfil funcional, eren figures dominants del camp artístic i amb poder sancionador de l'escàs treball en aquest àmbit que es pogués realitzar des de l'institut, en tant que la seva docència se sustentava majoritàriament

---

779 Memòria de l'institut general i tècnic de Lleida, curs 1914-1915, SAIEI-LA.

780 Memòria de l'institut general i tècnic de Lleida, curs 1918-1919, SAIEI-LA.

781 Memòria de l'institut general i tècnic de Lleida, curs 1914-1915, SAIEI-LA.

782 Memòria de l'institut general i tècnic de Lleida, curs 1919-1920, SAIEI-LA.

783 Rodríguez de Dios fou qui dissenyà la capçalera de la revista *Lleida*, i va exercir el càrrec fins poc abans de la seva mort, esdevinguda el setembre de 1925. Vegeu —, "Notes de redacció", *Lleida*, 16 (1 octubre 1925), p. 152-154. Pel que fa a Justo Almela, pràcticament no es tenen dades sobre els anys que aquest passà a Lleida. De fet, encara avui no s'ha fet un estudi en profunditat sobre la seva figura i la seva obra. Vegeu Joan Miquel Almela, "Personatges de Pego X: Justo Almela Company, un pintor amb la llum de Sorolla", *La Marina Plaza*, (16 febrer 2014), p. s.n.

en la còpia de models.<sup>784</sup> A més, la seva condició de nouvinguts a Lleida feia que aquests tinguessin poca o cap relació amb la ciutat fins al moment d'incorporar-se a les respectives càtedres. Malgrat això, destaquen els esforços que aquests realitzen per integrar-se a la societat lleidatana, posicionar-se millor dins del camp artístic local i incrementar així la seva capacitat de control del capital específic. És el cas per exemple de Vicenç Soriano, qui junt amb Josep Plana Castillo —el seu substitut des del curs 1908-1909 fins la seva mort l'any 1915— i Miquel Fontanals —titular interí entre 1884 i 1888— formà part de la junta d'admissió i instal·lació de les obres presentades a l'exposició d'artistes lleidatans de 1912.<sup>785</sup> Per la seva banda, Federico Reymundo fou força actiu a nivell de publicacions periòdiques locals, signant crítiques d'art a *El Duende* o, entre d'altres, dissenyant la capçalera de *Lérida Gráfica*.<sup>786</sup> Pel que fa a Justo Almela, la seva llarga trajectòria al capdavant de la càtedra de dibuix de l'institut el convertí en una figura molt apreciada i en mestre de molts. La seva condició d'alumne de l'acadèmia de Belles Arts de Sant Carles i de deixeble de Sorolla conviden a pensar que fou ell qui introduí una certa renovació en la didàctica del dibuix als alumnes de l'institut, un extrem que no es pot confirmar per falta de fonts al respecte.

No obstant això, sembla que en el cas de Lleida, la prohibició de dedicar-se a l'ensenyament privat si s'exercia de professor substitut a l'institut no fou completament respectada. No podem confirmar que el professorat substitut de dibuix de l'institut exercís de manera sistemàtica l'ensenyament de la disciplina en altres espais educatius, però es disposa d'indícis que suggereixen que la pràctica era habitual i, com a mínim, consentida per l'autoritat competent en tant que aquestes ocupacions alternatives del professorat substitut eren de coneixement públic i fins i tot objecte de reclam publicitari.

Aquest fou el cas de Josep Plana Castillo, de qui se sap que l'any 1902 era el professor de dibuix d'una acadèmia preparatòria per a carreres civils i militars situada al tercer pis del número 37 del carrer Major de Lleida, o que entre 1910 i 1913 formava part del cos de professors del Liceu Escolar.<sup>787</sup> Tot i que Plana no consta explícitament dins la nòmina de professors de l'institut l'any 1902, és molt

---

784 No obstant això, la revisió dels alumnes que reberen premis de dibuix revela el nom d'algunes figures que posteriorment desenvoluparen una carrera destacada en l'àmbit de les belles arts o la cultura. És el cas d'Hermini Fornés (premi de dibuix amb Gil Palacio), Joaquim Porqueres, Joan Bergós, Salvador Roca Lletjós, Manuel Cases Lamolla, Victoriano Muñoz o Julio Rosuero (tots els premiats en dibuix durant la docència de Vicenç Soriano). Com en el cas de Martina Castells, també fem una petita digressió per mencionar la que fou la primera doctora en farmàcia de l'estat, Zoe Rosinach, també premiada en dibuix sota el mestratge de Vicenç Soriano.

785 Esther Solé i Martí, "L'exposició de 1912 o un punt d'inflexió en la història de l'art lleidatà", p. 11-40, p. 23

786 —, "Noticiero...", *El Duende*, 7 (10 març 1917), p. 4

787 Vegeu la contraportada del número 128 del *Noticiero de Lérida* (20 octubre 1902) i —entre d'altres— la contraportada del número 25 del *Boletín del Liceo Escolar* (octubre 1910).

possible que combinés ambdues ocupacions, fet que sí que es té la certesa que era així l'any 1910 en tant que aquest és llistat al cos docent tant de l'institut com del Liceu Escolar.<sup>788</sup> A mitjan de la dècada següent, la situació sembla repetir-se amb Aureli Vicén Vila, professor de dibuix a l'institut i de les escoles normals de mestres durant la càtedra de Justo Almela, el qual a més tenia un estudi al número 17 del carrer de l'Alcalde Costa, on “oferia els seus serveis”.<sup>789</sup> Fins i tot el mateix Justo Almela regentà una acadèmia privada fins l'any 1932, formant en l'àmbit de les belles arts futurs artistes lleidatans de renom com Antoni Garcia Lamolla o Leandre Cristòfol.<sup>790</sup> Pràcticament no es tenen dades sobre aquest espai educatiu, instal·lat al mateix domicili del pintor de Pego, però el que ara mateix resulta palmari és que aquest combinà la docència a l'institut amb l'exercici particular del mestratge en belles arts. No obstant això, hi ha la possibilitat que Almela no estigués directament afectat per aquesta restricció en tant que catedràtic, però la coexistència d'aquestes dues vessants d'espais de formació dirigits per una mateixa figura revela que malgrat que a l'institut de Lleida s'hagués consolidat l'ensenyament del dibuix en l'àmbit de l'educació formal, la docència quedava limitada a la vessant tècnica de la disciplina, restringint les possibilitats d'aprenentatge del dibuix en el marc de les belles arts als àmbits d'educació no formal i, per extensió, limitant l'accés a aquells amb interès i recursos econòmics suficients com per sufragar la formació privada.

#### NOTÍCIES D'ENSENYAMENT DE DIBUIX A ALTRES ESPAIS D'EDUCACIÓ FORMAL

Per bé que l'institut concentrava bona part de l'oferta en educació secundària de la ciutat, aquest fet no significa que fos l'únic equipament educatiu de l'època. De fet, al llarg dels darrers anys del segle XIX i el primer terç del segle XX van proliferar espais formatius arreu de la ciutat, tant d'educació primària com secundària, ja fossin laics o religiosos.<sup>791</sup> Desconeixem els programes educatius de tots ells, però disposem de constància documental que en alguns s'impartien classes de dibuix.

El cas més antic és el del col·legi Sant Jaume, fundat als últims anys del segle XIX i dirigit a principis del segle següent pels germans Carmel i Lluís Izquierdo. L'escola estava instal·lada al Peu del Romeu (fig. 27), en dos pisos que es van aixecar sobre la capella que articula la cantonada entre els carrers Major i Cavallers —el primer

---

788 Cal afegir que en força fonts secundàries es menciona que Plana Castillo regentava una acadèmia pròpia, on haurien rebut classes de dibuix diversos artistes lleidatans, però les fonts conservades no ens han permès confirmar aquestes dades.

789 —, “De tot”, *Lleida*, 21 (5 febrer 1926), p. 36. Poc temps després, Vicén Vila va traslladar el seu domicili i també l'escola al número 20 del carrer de la Palma. Vegeu —, “Notícies”, *Lleida*, 29 (25 juny 1926), p. 145-146.

790 Jesús Navarro (2011), p. 28-29

791 Una panoràmica fugaça del teixit educatiu que es va desenvolupar al llarg d'aquests anys a la ciutat es descriu a Fernández, Lladonosa i Vilalta (ed.), (2003) vol. 8, p. 192-199.



27. Vista general de la cantonada entre els carrers Major i Cavallers, Lleida. La capella que s'hi aixeca és popularment coneguda com el Peu del Romeu. | BY SA PMRMaeyaert, Wikimedia Commons

per les aules; el segon per acollir els dos mestres—, i per bé que es desconeix per complet quin tipus de formació s'hi impartia, “en dit col·legi funciona com una Acadèmia de dibuix y de pintura dirigida per lo jove professor D. Lluís Izquierdo.”<sup>792</sup> No es disposa de detalls sobre la didàctica o la metodologia que Izquierdo va emprar a les seves lliçons de dibuix, però aquest pintor i dibuixant passà a la posteritat no només per haver impulsat i participat de l'exposició d'artistes lleidatans de 1912, sinó també per haver estat mestre de figures com Lluís Botines, Joan Bergós, Julio Rosuero o Josep Biosca.

Ja hem mencionat com el Liceu Escolar —venerable institució educativa fundada el 1906 de la mà de Frederic Godàs i Victorina Badia— incorporava classes de dibuix als seus programes educatius, les quals foren impartides durant un temps per Josep Plana Castillo. El tarannà renovador d'aquest equipament, inspirat en l'escola moderna de Francesc Ferrer i Guàrdia, convida a pensar que les classes de dibuix podrien ésser diferents a les que en aquell mateix moment s'impartien a l'institut de segon ensenyament —on precisament Josep Plana era el substitut de Vicenç Soriano—, però no es disposa de dades que permetin confirmar aquesta possibilitat.

El Liceu Escolar va conviure amb, entre d'altres centres, l'Ateneu Escolar, un espai educatiu on s'impartien tant classes d'educació primària com secundària, a més

---

792 —, “Capella de Sant Jaume”, *Lo Campanar de Lleyda*, 12 (28 juliol 1901), p. 6

d'incorporar parvulari i una escola militar. L'Ateneu Escolar el va fundar i dirigir al voltant de 1914 Francisco J. Kühnel, i sembla que estava situat precisament a la Casa Albinyana, al número 22 del carrer de Cavallers, un indret que també fou la seu provisional del Liceu Escolar. Poc més es coneix sobre aquest centre, que oferia formació en un ventall gens menyspreable de disciplines, entre les que s'hi incloïen la música —a càrrec de Ramon Corrià i Francisco Aguilar— i el dibuix, responsabilitat de Juan Gausí Conde,<sup>793</sup> germà del fotògraf Emili Gausí.

Finalment, resta mencionar el cas de l'escola d'arts i oficis de la ciutat, un equipament del qual es tenen notícies molt esparses i distribuïdes entre 1917 i 1930. Una memòria datada al gener de 1917 informa que amb el vist-i-plau de l'Ajuntament i la Diputació s'havien realitzat els primers passos per instal·lar una escola d'arts i oficis a Lleida:

De momento, y sin que esto sea [...] para ulteriores reformas, se acordó que la Escuela comprenda dos grupos, preparatorio el primero y de enseñanza [especializada] el segundo. El primero aplicable a todos los alumnos, abarcara las enseñanzas de Aritmética y Geométrica aplicadas al oficio, Dibujo general, perfeccionamiento de escritura y redaccion de documentos de trabajo, quedandose para el 2º como otras secciones, tales como Dibujo aplicado, tecnologia del oficio, prácticas de trabajo, contabilidad y especialización de arte, por conferencias que afecten a carpinteros, ebanistas, pintores decoradores, tallistas, albañiles, cerrageros, hojalateros, electricistas, mecánicos e imprenta.<sup>794</sup>

La mateixa memòria informa que ja s'havia obert la matrícula del curs preparatori d'accés a l'escola, que comptà amb una vintena d'inscrits. No obstant això, no es tenen més dades d'aquest equipament fins el gener de l'any següent, quan arrencaren les classes del primer curs. L'escola d'arts i oficis es va instal·lar provisionalment a l'escola normal de mestres, on cada vespre s'hi impartiren classes a la vintena d'alumnes que constituïren la primera promoció. Les lliçons anaven a càrrec de tres persones: un professor que semblava dedicat exclusivament a aquest centre —de qui tan sols en coneixem el cognom, Solé— i dos professors de l'institut general i tècnic, Borràs Vilaplana i Federico Reymundo.<sup>795</sup> Per bé que la memòria que acabem de citar convidés a l'optimisme, sembla que aquest espai formatiu, tot i tenir un plantejament més proper a l'àmbit de les belles arts que l'institut de segon ensenyament, va acabar essent un indret on artesans i altres membres de la classe obrera van rebre una formació eminentment bàsica i força allunyada de l'esperit amb què es va fundar el centre, la qual es va reduir a "enseñanzas de Gramática y redacción de documentos [...] y de Aritmética y algebra [...]."<sup>796</sup> Malgrat

793 —, "Ateneo Escolar. Hoja de profesores", *Hojas del Ateneo Escolar. Boletín mensual*, 1 (setembre 1914), p. 12-13

794 "Memoria para la dirección", 20 gener 1917. ADPL, inv. 6578, lligall 13.

795 —, "Inauguración de la Escuela de Artes y Oficios", *El Ideal*, (19 gener 1918), p. 2

796 *Ibidem*.

tot, sembla que el primer curs es va culminar satisfactòriament,<sup>797</sup> i que en el bon desenvolupament d'aquest projecte hi tingueren molt a veure Hermeni Fornés, llavors director de l'institut general i tècnic, i "principalment al infatigable Catedrático del mismo D. Federico Reymundo que con su continúa perseverancia ha conseguido llevar á efecto una labor que sólo se vislumbraba en lontananza."<sup>798</sup>

Sembla que aquesta escola no tingué ni continuïtat ni una incidència destacables, de tal manera que ràpidament caigué en l'oblit i, pràcticament una dècada més tard, una publicació amb tanta solera com *Vida Lleidatana* obvia completament l'existència d'un precedent d'escola d'arts i oficis a la ciutat per sumar-se al clam a favor de la creació d'un equipament educatiu d'aquesta mena.<sup>799</sup> La publicació revela que el debat al voltant de la creació d'aquesta escola ja feia anys que estava actiu, i un dels arguments que s'aporten a favor d'aquest projecte està directament relacionat amb la condició de capital de la ciutat de Lleida, que veu com altres poblacions menors aconsegueixen despuntar en el terreny artístic gràcies a una aposta decidida per la formació en aquest àmbit.

Tot i la maduresa del debat que reivindicava *Vida Lleidatana*, la refundació de l'escola d'arts i oficis de Lleida no va ser quelcom immediat ni un projecte especialment remarcable dins el conjunt de l'oferta formativa de la ciutat. Els passos aparentment definitius s'efectuaren el març de 1930 quan un patronat que semblava liderar i supervisar la creació de l'escola féu pública la convocatòria de places de professorat per a aquest equipament,<sup>800</sup> on era d'esperar que el dibuix fos un dels puntals del seu programa formatiu. No obstant això, es desconeix per complet quina fou la fortuna d'aquest espai formatiu en tant que les dades disponibles s'extingeixen en aquest punt i el seu rastre sembla perdre's ràpidament fins i tot de l'imaginari col·lectiu, en tant que quan es va fundar l'escola d'arts i oficis de Tàrrrega tres anys més tard, res es comenta sobre l'existència d'una suposada escola similar a Lleida.

## ENSENYAMENT DE DIBUIX EN ESPAIS D'EDUCACIÓ NO REGLADA

Als apartats anteriors s'ha posat de manifest com la configuració del sistema educatiu del tombant del segle xx va situar en un pla molt determinat la didàctica formal del dibuix artístic i, per extensió, la de les belles arts. Aquesta quedava pràcticament limitada als instituts que oferien el programa educatiu corresponent —i a les acadèmies de belles arts en el cas de l'educació superior—, de tal manera que qualsevol proposta alternativa de formació en aquesta matèria queia, necessàriament, en un pla no reglat i privat.

---

797 —, "Escola d'Arts i Oficis de Lleida", *El Ideal*, (11 juliol 1918), p. 1

798 —, "Alfilerazos", *El Duende*, 50 (19 gener 1918), p. [3]

799 —, "Ciudadana", *Vida Lleidatana*, 34 (15 setembre 1927), p. 249

800 —, "Noticiari", *Vida Lleidatana*, 90 (15 març 1930), p. 100

Deixant de banda les situacions d'ensenyament-aprenentatge que s'esdevenien als tallers dels artistes i els artesans locals —focus molt importants de formació artística però d'altra banda molt difícils de localitzar amb certesa—, al llarg del marc cronològic que ens ocupa la ciutat de Lleida va comptar amb diverses acadèmies privades que oferien formació en dibuix i altres tècniques artístiques, sobretot pintura.

El cas més antic del qual es té constància és l'acadèmia de Pablo Bausac, instal·lada l'any 1876 al tercer pis de la Casa Boer, entre els números 24 i 29 de la plaça de Sant Joan. Aquest edifici era un indret força conegut de la ciutat en tant que uns anys abans havia estat la casa pairal de l'alcalde Fuster i probablement en aquella època encara era l'habitatge de part de la família.<sup>801</sup> Pel que fa al mestre que regentà aquesta acadèmia, és molt probable que es tracti de Pablo Bausac (en algunes fonts citat com Pablo Bausac Sobrino),<sup>802</sup> un pintor d'ascendència basca nascut a Aranjuez l'any 1805 i format a la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando, al costat de Vicente López i José de Madrazo. Bausac és especialment conegut per obrir junt amb Ruperto Zaldua —el seu nebot— l'estudi fotogràfic Bausac y Sobrino, el primer conegut a Vitòria, pels volts de 1857,<sup>803</sup> però també es té constància que abans de dedicar-se professionalment a la fotografia havia regentat acadèmies artístiques a Bilbao i a Vitòria.

El compromís de Bausac amb la causa carlista i el posterior fracàs de l'alçament de Vitòria haurien propiciat tant la desaparició de l'estudi fotogràfic com l'ocultació de l'artista fins la tercera guerra carlina, quan aquest reapareix a la zona de Durango. La derrota dels partidaris del pretendent al tron no jugà a favor de Bausac, que tot i la seva edat avançada, no torna a fer-se visible a Vitòria fins l'any 1879, quan va reobrir la seva acadèmia de pintura per molt poc temps, en tant que morí el 20 de juny de l'any següent.<sup>804</sup> El buit que la biografia de Bausac sembla presentar entre 1876 i 1879 convida a pensar que aquest es traslladà temporalment a Lleida per tal d'esquivar una possible repressió i dur una vida discreta regentant una acadèmia de dibuix.

Es tenen molt poques dades sobre aquesta acadèmia i es desconeix qui foren els seus alumnes. No obstant això, resulta interessant com, a finals del segle XIX, un

---

801 Manuel Lladonosa i Vall-Ilebrera, Quintí Casals Bergés i Josep Maria Pons i Altés, *La construcció de la modernitat a Lleida: Manuel Fuster Arnaldo i el seu temps (1808-1864)* (Lleida: Edicions de la Clamor, 2009), p. 35

802 Ana María Sáinz Gil, "Los artistas que nacieron y/o que trabajaron en el País Vasco durante el siglo XIX a través de la obra de Marian Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* y propuestas para nuevas investigaciones que lleven a completar el panorama de los artistas vascos del XIX", *Kobie (Serie Bellas Artes)*, VIII (1991), p. 43-72, p. 60

803 José M. Uriarte Astarloa, "Bausac y Sobrino fotógrafos. Primer gabinete fotográfico de Vitoria-Gasteiz desde 1857", *Gaceta Municipal Vitoria-Gasteiz*, 63 (setembre 2006), p. 36

804 José M. Uriarte Astarloa, setembre 2006, p. 36

# Ilusions de Pintura y Dibuix

ESPECIALITAT EN PASTELS Y ACUARELAS

— PER —

**Mr. Ynatsom**

PORCHES DE DAL, 8-1. or 1.ª—LLEYDA.

ESTUDIS ESPRESOS AL CAMP

28. Anunci de l'acadèmia de dibuix de Carles Mostany. Imatge extreta del plec de publicitat de *Lo Gat del Famades* 7 (29 octubre 1905) | PD AML

mètode d'ensenyament basat en la combinació de la còpia de models i el treball a partir del natural —que no a l'aire lliure— resultava tan atractiu en un indret com Lleida: Bausac, “antiguo y acreditado profesor de dibujo y pintura y Director que ha sido de varias academias, posee un método especial de enseñanza, pues al tiempo que hace adquirir con la copia de originales la práctica material tan necesaria à los principiantes, educa à estos en repetidos ejercicios sobre el encerado para vencer la dificultad mayor del dibujo, que es la colocacion de las figuras obedeciendo a conocimientos teóricos y prácticos pero si el uso de modelos.”<sup>805</sup> Aquesta acadèmia fou el primer cas d'espai formatiu privat on les classes de dibuix eren impartides per un artista professional, i “ha venido á llenar un vacio que en Lérida se sentía”,<sup>806</sup> fet que porta a pensar que la docència en dibuix d'ornament i de figura de l'institut de segon ensenyament no satisfieia la demanda existent, probablement més a nivell qualitatiu que no pas de capacitat d'absorció de la quantitat d'alumnes potencials, i que ambdós centres pugnaren pel control d'aquesta secció tan específica del capital específic del camp artístic lleidatà.

De totes maneres, la vida d'aquesta acadèmia fou molt curta, i un cop es tornen a tenir notícies de l'activitat de Bausac a Vitòria cal esperar poc més de 25 anys per tornar a tenir constància documental de l'existència d'un espai privat on s'impartissin classes de dibuix. Es tracta de l'acadèmia regentada per Carles Mostany Rebés al 1r 1a del número 8 dels Porxos de Dalt, no gaire lluny de la Casa Boer. No es té la certesa que efectivament es tractés d'una acadèmia, ja que la publicitat localitzada a la premsa —exclusivament a *Lo Gat del Famades*— senzillament anuncia “Ilusions de pintura y dibujo. Especialitat en pastels y acuarelas” (fig. 28).<sup>807</sup>

805 —, “—”, *Revista de Lérida*, 85 (22 octubre 1876), p. 327

806 *Ibíd.*

807 Vegeu per exemple el plec de publicitat de *Lo Gat del Famades* 7 (29 octubre 1905).



Curiosament, les classes anunciades eren impartides per Mr. Ynatsom, pseudònim que Carles Mostany sovint emprava per signar les seves il·lustracions. L'ús d'aquest malnom, així com el de Camot o CA, no sembla respondre a uns patrons clars, però probablement Mostany els emprava per diferenciar la seva activitat d'il·lustrador, de caire humorístic i satíric, de la de pintor de cavallet i de decorats teatrals, essent aquesta última la seva principal ocupació, la que el va dur a traslladar-se a Barcelona al voltant de 1919 per treballar al taller d'escenografia de Salvador Alarma.

Com en el cas de l'acadèmia de Pablo Bausac, es desconeix qui foren els alumnes de les classes particulars de Mostany, però aquest espai educatiu ens resulta especialment interessant perquè és el primer en oferir classes de dibuix i pintura combinades amb sortides al camp per pintar del natural. A nivell local, la proposta de Mostany era absolutament trencadora dins la didàctica d'aquestes disciplines, i situa al pintor lleidatà en el terreny dels pioners del treball pictòric de l'aire lliure a la ciutat. La manca de dades impedeix valorar la fortuna de l'empresa de Mostany, però la seva escassa presència a la premsa —els anuncis només són presents a *Lo Gat del Famades*, entre els números 7 i 10— no és un bon auguri al respecte. De fet, els anuncis de les lliçons d'Ynatsom a aquesta revista són substituïts per l'oferta completament inversa: classes a domicili de dibuix lineal, topogràfic, de paisatge, figura i ornament, aquest cop impartides per un mestre de qui no s'explicita el nom però que es trobava instal·lat al tercer pis del número 26 del carrer de la Palma.<sup>808</sup>

No és fins pràcticament una dècada més tard que es tenen notícies d'un altre espai on s'impartien classes de dibuix. Es tracta de l'acadèmia regentada per un il·lustrador i caricaturista d'arrels aragoneses, Joaquim Xaudaró, molt actiu a Barcelona, on s'havia fet un nom a les principals revistes de l'època, sobretot les barcelonines *Barcelona Còmica*, *La Il·lustración Ibérica* i *La Hormiga de Oro*, tot i que també s'havia establert a París, on publicà a *Le Rire*. Arran de l'esclat de la Primera Guerra Mundial, Xaudaró decidí instal·lar-se per un temps a Lleida, on consta que l'any 1916 va regentar una "academia estudio" al primer pis del número 41 del carrer Major,<sup>809</sup> uns metres a l'est del Peu del Romeu. Aquesta acadèmia —on s'hi ensenyava dibuix i totes les tècniques de pintura— romangué oberta durant uns quatre anys, que foren els que l'artista visqué a Lleida i desenvolupà un activisme destacable, car continuà amb la seva pròpia activitat i fins i tot durant un temps s'encarregà de la direcció del Museu Morera. No obstant això, no es poden aportar altres dades al respecte d'aquest espai formatiu més enllà de la certesa que uns dels deixebles més destacats d'aquest establiment foren dues dones. Per una banda, Pepita Sagañoles, una pintora lleidatana molt coneguda pels retrats d'arquetips populars però que també destacà per la seva obra més propera als estilemes modernistes; per l'altra, Antònia Mir, autora de nombroses pintures de

---

808 Vegeu per exemple el plec de publicitat de *Lo Gat del Famades* 17 (6 gener 1906).

809 Vegeu l'anunci publicat a la contraportada de *Renovación* 33 (26 agost 1916).

flors però també una paisatgista notable, que al seu torn —l'any 1929— també fundà una acadèmia de dibuix i pintura, anomenada “Arts”.<sup>810</sup>

La revisió de la premsa ha revelat que durant un temps, l'acadèmia Xaudaró no fou l'únic establiment privat que ofería classes de dibuix a Lleida, sinó que va conviure amb l'acadèmia Sirvent, situada al segon pis del número 98 del carrer Major. A diferència de la de Xaudaró, aquesta acadèmia ofería classes tant de dibuix artístic com tècnic, enteses com una preparació per a aquells disposats a emprendre carreres industrials i de belles arts. A més, com en el cas de Mostany, empra la possibilitat d'efectuar sortides a pintar a l'aire lliure com un reclam publicitari, un valor que s'afegia a les classes de paisatge, perspectiva i treball de figura a partir de models vius.<sup>811</sup>

Als anys vint sembla que la zona de Lleida que va aplegar una major concentració d'establiments privats on s'oferien classes de dibuix artístic es va desplaçar lleugerament, abandonant per un temps l'eix definit pel carrer Major a favor del de la rambla de Ferran. Fou aquí, als números 20, 21 i 36, on s'han localitzat tres emplaçaments on s'impartien classes de dibuix, que probablement no foren contemporanis entre ells però que estaven relativament a prop l'un de l'altre.

El primer és l'establiment regentat per “Vodfa”, una figura oclta rere un pseudònim completament opac, de qui no tenim ni tan sols la sospita sobre qui podria tractar-se. Aquest mestre es publicitava l'any 1923 tot oferint “enseñanza de dibujo para ambos sexos: Lineal y Lavado, Figura, Adorno, Paisaje, Pintura, Topográfico y levantamiento de Planos” en un espai habilitat al principal drete del número 20 de la rambla de Ferran.<sup>812</sup> Uns metres cap a l'est i quatre anys més tard, al 1r 2a del número 21 del mateix vial es documenta l'existència d'una acadèmia preparatòria per a la carrera militar, el batxillerat i el magisteri, on el tinent d'infanteria Francisco Gómez era l'encarregat d'impartir classes de dibuix.<sup>813</sup> Aquest espai formatiu fou contemporani de l'acadèmia Martínez, situada al número 36 de la mateixa rambla de Ferran. F. Oltra n'era el professor de dibuix i pintura,<sup>814</sup> una figura que ens resulta tant desconeguda a nivell personal com docent com ho han estat “Vodfa” i Francisco Gómez.

Finalment, l'últim espai d'educació no formal on s'ha documentat que es realitzaven classes de dibuix al llarg de l'època que ens ocupa ens trasllada fins l'any 1934. Es tracta de l'acadèmia Fortuny, situada al segon pis del número 15 del carrer de Sant Antoni. Com en les ocasions anteriors, tan sols tenim la notícia de l'existència

810 —, “Noticiari”, *Vida Lleidatana*, 66 (1 març 1929), p. 108. Malauradament, no es disposa de més dades que el nom de l'acadèmia.

811 —, “Academia Sirvent”, *La Razón*, 23 (23 setembre 1918), p. 3

812 —, “Clases de dibujo por «Vodfa»”, *El País*, (1 novembre 1923), p. 5

813 Vegeu l'anunci a la portada de *El Diario de Lérida* (22 desembre 1927).

814 Vegeu l'anunci de l'acadèmia al *Diario de Lérida* (22 desembre 1927), p. 4.

d'aquesta acadèmia, que ofería “enseñanza de dibujo en todas sus variedades” sense explicitar en cap moment el dibuix artístic i inclinant-se aparentment vers una formació més tècnica, en tant que sembla un establiment centrat en la “preparación para Arquitectos, Ingenieros, Aparejadores, etc. — Clases para todos los oficios de construcción y mecánicos. Clases especiales para señoritas.”<sup>815</sup> No obstant això, hem cregut que el benefici d'incloure'l en aquesta nòmina d'espais superava els desavantatges potencials.

## Estructures de cohesió i espais de trobada d'artistes a Lleida

El fenomen d'aplegar-se per treballar en companyia o dur a terme iniciatives de tota mena és quelcom habitual de la classe artística, sobretot —tot i que no de manera exclusiva— durant l'època contemporània, i els col·lectius d'artistes són una faceta que ha concentrat l'interès de bona part de la historiografia de l'art. No obstant això, aquest comportament fou una realitat pràcticament inèdita a Ponent fins al darrer quart del segle XIX.<sup>816</sup>

Als apartats dedicats a la Noguera i l'Urgell ja hem posat de manifest l'absència de col·lectius exclusivament formats per artistes, i iniciatives com la delegació targarina de Palestra o el moviment generat al voltant de la revista *Pla i Muntanya* de Balaguer ni tan sols es podrien equiparar a aquest fenomen, car no es tracta pròpiament d'agrupacions d'artistes i les activitats desplegades superen amb escreix els límits de la disciplina artística per abarcar molts altres àmbits. El fenomen queda, doncs, reduït a la ciutat de Lleida.

Les explicacions són relativament senzilles, i novament estan directament relacionades amb la capitalitat i centralitat de la ciutat, la qual reunia les condicions necessàries a nivell de densitat de població i d'un cert dinamisme per tal de generar situacions que afavorissin l'aparició de mostres d'aquest fenomen. Vist des d'un punt de vista sistèmic, la proliferació de col·lectius d'artistes revela una estructuració progressiva del sistema artístic lleidatà i es pot interpretar com un símptoma de maduresa del camp artístic, una expressió més de l'efecte d'un camp que cada cop es revela com més autònom i diferenciat del camp general de poder. De totes maneres, cal no deixar-se endur per un optimisme desenfrenat al respecte, ja que tan sols hem identificat mitja dotzena de col·lectius artístics a la ciutat de Lleida entre 1875 i 1936. A aquests hem decidit afegir-hi el fenomen originat al voltant

---

815 Vegeu l'anunci a *El Correo* (25 abril 1934), p. 3.

816 Bona part de les dades que detallarem a les properes pàgines han estat presentades de manera preliminar en diverses publicacions, entre les que destaquen molt especialment Esther Solé i Martí, “Mecanismos y escenarios de creación y difusión artística en la periferia: grupos de artistas y espacios expositivos en Lleida, 1875-1936”, *xviii Congreso Español de Historia del Arte* (Santiago de Compostela: 2010), p. 862-873 i Esther Solé i Martí, “L'exposició de 1912 o un punt d'inflexió en la història de l'art lleidatà”, p. 11-40.

de la revista *Art* als anys 1933-1934 malgrat no tractar-se pròpiament d'un grup d'artistes perquè considerem que és una realitat molt propera a aquesta tipologia de col·lectius i, per tant, fàcilment assimilable com a tal.

Amb els grups d'artistes lleidatans s'esdevé una situació paral·lela a la detectada amb les escoles i acadèmies privades de dibuix a la ciutat: són pocs els grups que coincideixen en un mateix moment històric, de tal manera que resulta gairebé inviable fer-ne una lectura en clau de competència entre posicionaments artístics divergents. A més, la gran majoria d'aquestes agrupacions no són de caire programàtic, sinó que tenen un elevat grau d'espontaneïtat. Si deixem de banda el cas de la revista *Art*, on la publicació mateixa podria considerar-se un manifest fundacional i de dissolució, cap dels grups identificats s'aplega al voltant d'una declaració de principis. Així doncs, es tracta d'aplec improvisats, sovint amb dates de creació i extinció molt poc precises, que sorgeixen de la constatació per part dels seus membres que el treball conjunt facilitava l'execució d'iniciatives difícilment assumibles de manera individual. D'aquesta manera, els integrants d'aquestes agrupacions disposaven no només d'un punt de trobada o un espai on treballar en millors condicions que el propi taller, sinó que l'organització i la celebració d'exposicions —en un entorn on aquestes activitats proliferaven molt lentament— resultava una empresa molt més abastable. A més, com que els grups senzillament eren un denominador comú dels seus integrants, aquests s'asseguraven que tot i comparèixer sota el paraigua d'un col·lectiu la crítica apreciaria la seva obra des de la perspectiva d'un treball individual i, si aquesta tenia una rebuda afortunada, el nom de l'artista eclipsava per complet el del col·lectiu del qual formava part.

## EL TRANQUIL TALLER

El col·lectiu més antic del qual es té constància durant el període que ens ocupa és el Tranquil Taller, una organització que si bé tampoc encaixa plenament en la definició de grup artístic amb la qual treballem, sí que fou l'aglutinant d'unes accions artístiques que fan pertinent la seva incorporació a la panoràmica de grups d'artistes que hem realitzat.

Sandro Machetti ha estat qui més atenció ha dedicat al Tranquil Taller, tot aportant una revisió de la seva activitat en l'àmbit de la paraescenografia, l'activitat de preparació i decoració escenogràfica que es realitza més enllà dels teatres.<sup>817</sup> Malgrat tot, el mateix autor manifesta la necessitat d'un estudi en profunditat d'aquest col·lectiu, una tasca que es presenta molt complicada en tant que la manca de fonts al respecte és clamorosa.

---

817 Sandro Machetti (1995), p. 142-153

El Tranquil Taller fou definit pels seus contemporanis com un centre dedicat al cultiu de l'art,<sup>818</sup> essent aquesta una caracterització prou afortunada. Pel que hem extret de les fonts, el Tranquil Taller era una combinació d'espai de sociabilitat i agrupació artística i cultural, que tant organitzava activitats d'esbarjo en la línia de sessions de ball o rues de Carnaval com acollia al seu si una banda musical. Aquest ens es regia per una junta de socis,<sup>819</sup> i durant un temps fou dirigit per Juan Reñé Romeu, qui també n'era el vicepresident.<sup>820</sup>

No obstant això, al Tranquil Taller també s'hi localitzava un grup molt valuós d'escenògrafs que, de manera col·lectiva i a l'aixopluc d'aquesta entitat, duien a terme part de la seva activitat professional. Desconeixem el nom de tots els artistes que en formaven part, com tampoc hem localitzat les fonts d'on Juan Manuel Nadal Gaya extreu la informació que proporciona sobre l'entitat al seu cèlebre *Pintura y pintores leridanos del siglo xx*:

[...] el "Tranquil Taller", que estaba instalado en lo que fué la Casa Llobet, hoy desaparecida, muy cercana al río, en lo que hoy es la Plaza del "18 de Julio". Eran estos artistas los hermanos [Prudenci i Miquel] Murillo [...], Ramón Fontanals y Ramón Borrás [Perelló].<sup>821</sup>

La revisió de la premsa conservada no ens ha permès confirmar les dades aportades per Nadal Gaya, com tampoc hem pogut corroborar la informació que vam localitzar en unes notes manuscrites a l'estudi de Miquel Roig Nadal l'estiu de 2010,<sup>822</sup> on aquest manifesta que Lluís Botines i Manuel Villegas eren també membres del Tranquil Taller. Al seu torn, Machetti afegeix que probablement Eusebi Botines i Fèlix Font també participaren de les iniciatives d'aquesta societat, tot basant-se en les dades sobre una afamada rua que se celebrà l'any 1889 als carrers de la ciutat per commemorar la concessió de la línia ferroviària entre Lleida i la Pobla de Segur, per a la que s'elaborà una "fastuosa locomotora que convertia la festa en un autèntic espectacle total i en una ostentació paraescenogràfica de dimensions més que respectables."<sup>823</sup> Entre les dades que tampoc concorden cal mencionar la

---

818 Kanthy, "Novedades", *Revista de Lérida*, 14 (7 abril 1878), p. 109-111. La premsa també menciona que al Tranquil Taller "existen medios y elementos para facilitar el estudio del arte y fomentar en nuestra ciudad el cultivo de muchos conocimientos útiles y de buen gusto." Vegeu —, "Crónica local", *Revista de Lérida*, 6 (10 febrer 1878), p. 46-49.

819 —, "Crónica local", *Revista de Lérida*, 5 (2 febrer 1879), p. 27-28

820 —, "Cronica local", *Revista de Lérida*, 41 (21 octubre 1877), p. 327-328. Romeu traspassà l'11 d'octubre de 1877, fet que fou profundament lamentat a la ciutat. Tot i conèixer que el seu enterrament fou molt concorregut, les fonts no revelen qui fou el seu substituït al capdavant del Tranquil Taller.

821 Juan Manuel Nadal Gaya (1968), p. 24. Noti's que Ramon Borrás Perelló era el pare de Ramon Borràs Vilaplana, professor auxiliar interí de dibuix a l'institut general i tècnic entre 1915 i 1918.

822 Agraïm benvolença de la família Roig Nadal i la mediació de Josep Varela per facilitar-nos l'accés al seu estudi i revisar ràpidament els materials que hi havia dipositats.

823 Sandro Machetti (1995), p. 149

franja d'anys que el Tranquil Taller romangué actiu: segons Roig Nadal, el rastre es perd l'any 1895; per contra, Machetti afirma que la seva activitat s'allarga —sense concretar-ne exemples— fins les primeres dècades del segle xx, però les dades extretes de la revisió de les fonts que vam realitzar per la nostra banda s'extingeixen al voltant de 1890.

Nadal Gaya i Roig Nadal situen el Tranquil Taller a les plantes superiors de l'edifici Llobet, una casa de fabricants de pasta de sopa situada pels voltants de l'actual plaça d'Espanya. No obstant això, el mateix Roig Nadal suggereix que el Tranquil Taller també podia situar-se al taller de Josep Safonts, localitzat a la rambla de Ferran i on sembla que es va construir la locomotora per a la rua que hem mencionat unes línies enrere. Sigui com sigui, les fonts només ens permeten concretar la localització de la que fou la seu nova d'aquesta entitat, un local inaugurat el febrer de 1878 amb més aspecte d'un espai de sociabilitat típic de l'època que d'un indret de reunió i treball d'un col·lectiu artístic:

[...] sito en la Rambla de Cabrinety, frente a la calle de la Trinidad.  
[...] El edificio que hoy ocupa es de nueva y sólida construcción y propio de las Sras. Doña Antonia Rosinach, viuda de Rabasa, y D<sup>a</sup> Carmen Domingo, viuda de brés.— En la planta baja, destinada à Salon de reuniones en su mayor estension, se contienen además la guardarropia y tocador para señoras.— En el piso principal se establecen varios obradores y talleres, Sala para Juntas, Secretaría, Archivo, Biblioteca y un salon donde se serviràn algunos refrescos los dias de reunion ó baile, destinándose el segundo piso á almacenes.<sup>824</sup>

Pel que fa a les seves activitats, el Tranquil Taller destaca molt especialment per l'elaboració dels decorats de diversos esdeveniments de sociabilitat promoguts per altres entitats lleidatanes, molt especialment la societat Terpsícore i el Casino —segurament el Casino Principal—. D'aquest darrer, per exemple, es rebé l'encàrrec de decorar el saló de la Mercè, “descollando el palco escenico, convertido en un precioso jardin, en cuyo centro habia un surtidor imitando una gruta, y artísticamente alumbrado todo él á la veneciana por el Tranquil-Taller.”<sup>825</sup> D'altra banda, de la societat Terpsícore es conserven molt poques dades, però tot apunta a que es tractava d'un altre espai de sociabilitat de la Lleida del darrer quart del segle xix, que entre les seves activitats principals es trobava l'organització de sessions de ball. Tanmateix, en algunes ocasions la premsa dóna a entendre que la societat Terpsícore i el Tranquil Taller eren el mateix,<sup>826</sup> afirmació que no sembla del tot certa si es veuen les dades en conjunt.

824 —, 10 febrer 1878, p. 46-49

825 —, “Ecos semanales”, *Revista de Lérida*, 48 (16 desembre 1877), p. 382

826 —, “Cronica local”, *Revista de Lérida*, 30 (29 juliol 1877), p. 240; —, “Cronica local”, *Revista de Lérida*, 32 (12 agost 1877), p. 256

Així doncs, l'estiu de 1877 la societat Terpsícore va organitzar diverses sessions de ball, i la decoració de les sales va anar a càrrec del Tranquil Taller.<sup>827</sup> La majoria d'aquests esdeveniments va tenir lloc al teatre d'estiu dels Camps Elisis, i els ecos de la premsa sobre la bellesa i la qualitat dels decorats eren freqüents: “el salon como el paseo de entrada y la puerta principal de los Campos Elíseos estaban profusamente iluminados, presentando muy buen conjunto.”<sup>828</sup> “Los cambios dispuestos en el decorado, en cuya disposición general se notaba mayor sencillez y mejor gusto en la distribución de los adornos, hacian que resultara el conjunto digno de la consideracion y buen nombre que el “Tranquil-Taller” ha logrado adquirir en breve período de tiempo.”<sup>829</sup> Malgrat que les fonts revelen que aquest era un col·lectiu relativament jove, la seva capacitat per afrontar projectes de certa envergadura ja es deixa notar en aquell moment, anant més enllà de la mera decoració escenogràfica d'espais per emprendre fins i tot la construcció d'elements d'arquitectura efímera: “En la noche del lunes 27, tuvo lugar en los Campos, la funcion â beneficio de la triple contralto Srta. Da. Julieta Vela, [...]— A ambos lados del escenario se construyeron por el Tranquil-Taller dos magníficos pabellones, de muy buen efecto.”<sup>830</sup>

No obstant això, el Tranquil Taller també organitzava sessions mensuals de ball, tant als Camps Elisis —junt amb la societat Terpsícore hi celebraren 9 vetllades—<sup>831</sup> com a la seu de la rambla Cabrinety,<sup>832</sup> on els membres encarregats de l'elaboració de la decoració i l'escenografia també feren exhibició de les seves habilitats. Les cròniques d'aquests esdeveniments donen a entendre que la penetració del Tranquil Taller a la societat lleidatana era molt transversal, un fet relativament poc habitual a les darreries del segle XIX:

[...] los bailes del “Tranquil-Taller” se ven siempre favorecidos por más numerosa y escogida concurrencia, y que son los únicos que han tenido hasta hoy el privilegio entre nosotros de que en ellos se vean confundidas en armónico consorcio todas las clases de nuestra sociedad. En efecto; lo mismo en las reuniones que ha celebrado en los Campos que en la que tuvo lugar en el nuevo local, lucieron allí sus atractivos de elegante señorita al lado de la graciosa artesana, rivalizando en belleza y donosura.<sup>833</sup>

827 —, “Cronica local”, *Revista de Lérida*, 21 (27 maig 1877), p. 167-168; —, “Cronica local”, *Revista de Lérida*, 23 (10 juny 1877), p. 184

828 —, 29 juliol 1877, p. 240

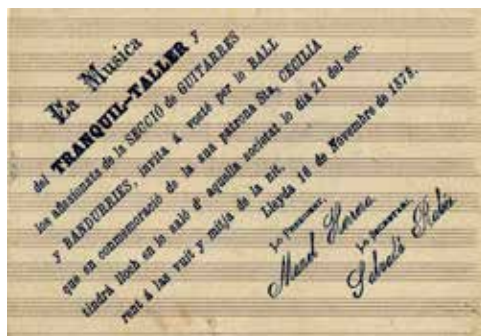
829 —, “Cronica local”, *Revista de Lérida*, 33 (19 agost 1877), p. 263-264

830 —, “Crónica”, *Revista de Lérida*, 35 (2 setembre 1877), p. 279. Citat a Sandro Machetti (1995), p. 145, 303.

831 —, 19 agost 1877, p. 263-264; Conrado, “Los bailes del Tranquil-Taller”, *Revista de Lérida*, 20 (19 maig 1878), p. 158; —, “Crónica local”, *Revista de Lérida*, 26 (30 juny 1878), p. 206-207; o —, “Crónica local”, *Revista de Lérida*, 4 (26 gener 1879), p. 30-32, entre d'altres.

832 —, “Crónica local”, *Revista de Lérida*, 13 (31 març 1878), p. 103-104, per exemple.

833 —, “Crónica local”, *Revista de Lérida*, 8 (24 febrer 1878), p. 63-64



29. Invitació al ball de Santa Cecília de 1878 organitzat pel Tranquil Taller I PD SAIEI-LT inv C 123.5

Sense deixar de banda el fil argumental de les instal·lacions efímeres i paraescenogràfiques, el Tranquil Taller no només decorava envelats i sales de ball, sinó que les seves accions en ocasions tenien els carrers com a escenari, com és el cas de les seves operacions de guarniment del carrer Major per les festes de Sant Miquel o la rambla de Cabrinety per les festes del Carme,<sup>834</sup> tot sovint executades a partir de treballs efectistes de llum.<sup>835</sup> En aquesta línia d'activitats realitzades en exteriors, tenim constància que el Tranquil Taller participava de l'organització del Carnaval de Lleida. De fet, aquest col·lectiu liderava els preparatius de les festes,<sup>836</sup> que en el cas del Carnestoltes de 1879 es van concretar en una rua de gran vistositat, on "es pot apreciar la presència d'elements paraescenogràfics d'efecte, acompanyats de música, significatius del grau de sofisticació assolit per les decoracions del Taller".<sup>837</sup>

La menció a la música ens serveix per fer ràpid esment a una altra de les facetes destacades del Tranquil Taller junt amb el treball paraescenogràfic: la seva secció de música, que tant acompanyava sessions de ball (fig. 29) com protagonitzava concerts, com el de Santa Cecília de 1878.<sup>838</sup> Aquesta diversitat d'àmbits d'actuació, junt amb l'estructura organitzativa que presentava el Tranquil Taller, posen de manifest d'una manera clara que no es tracta d'un grup d'artistes que respongui a l'arquetipus que hom té en ment, i aquesta constatació sembla consolidar-se si tenim en compte que el Tranquil Taller va aportar un premi al certamen científic-artístic-

834 Sandro Machetti (1995), p. 145

835 —, "Crónica local", *Revista de Lérida*, 28 (14 juliol 1878), p. 223-224

836 —, "Cronica local", *Revista de Lérida*, 39 (7 octubre 1877), p. 341-342; —, "Crónica local", *Revista de Lérida*, 10 (10 març 1878), p. 80

837 Sandro Machetti (1995), p. 146-147, que cita Kanthy, "Diversiones", *Revista de Lérida*, 9 (2 març 1879), p. 68: "Los gigantes del «Tranquil-Taller», un magnífico barco del «Casino de Artesanos», algunos carros y no pequeño número de ginetes representando críticas y alegorías bastante exactas y fundadas, constituían la comitiva, que se completaba con la música del Taller."

838 —, "Crónica local", *Revista de Lérida*, 45 (10 novembre 1878), p. 360



literari convocat per la Sociedad Literaria y de Bellas Artes convocat l'any 1878,<sup>839</sup> o que aquell mateix any s'havia proposat instal·lar un museu a les dependències del seu estatge social de la rambla de Cabrinety.<sup>840</sup> Sobre el museu no podem aportar més dades que l'anunci de la seva instal·lació, però les cròniques sobre les activitats del Tranquil Taller no tornen a tractar aquest tema i sembla poc probable que el projecte s'acabés executant. En tot cas, i tenint en compte el marc cronològic on se situaria aquest equipament, el més probable és que es tractés d'una cambra de meravelles a l'estil de la fundada —mig segle després— pel centre excursionista de Balaguer o com el museu targarí que també als anys 30 del segle xx va començar a caminar a la capital de l'Urgell de la mà d'Angel Oliveras.

Així doncs, hem iniciat l'apartat dedicat als grups d'artistes per presentar un col·lectiu que difícilment encaixa en aquesta definició. No obstant això, tenint en compte el marc cronològic que ens ocupa, el Tranquil Taller és la primera agrupació on individus dedicats al treball artístic uneixen esforços per obtenir un benefici comú, en aquest cas directament relacionat amb la proliferació d'experiències precinematogràfiques a la ciutat de Lleida. Des d'un punt de vista sistèmic, l'activitat paraescenogràfica del Tranquil Taller es pot interpretar com el desplegament d'una sèrie de preses de posició per assegurar el domini d'un capital específic que en aquella època tot just es començava a concretar per la part artística. D'aquesta manera, mitjançant la seva participació en la decoració d'envelats i carrers —iniciatives que tot sovint incorporaven novetats a nivell de repertori i recursos emprats i que d'altra banda només feren que aplegar lloances—, aquest col·lectiu va aconseguir consolidar-se en una posició avantatjosa dins del camp de poder general i el camp artístic local que en aquell moment ja començava a prendre forma.

## EL XOP-BOT

El Xop-Bot és un ens que encara avui està embolcallat d'una certa aura esotèrica malgrat la seva presència ben definida a l'imaginari col·lectiu. No obstant això, el coneixement al respecte ha estat molt poc concretat fins fa pocs anys, quan la publicació de les memòries d'Antoni Bergós i la "Banqueta" pòstuma sobre el Xop-Bot elaborada per Miquel Roig Nadal aportaren informació de primera mà sobre aquest col·lectiu, car Bergós n'havia estat membre als anys 30 del segle passat i Roig Nadal l'havia visitat en diverses ocasions quan tot just era un adolescent.<sup>841</sup>

El Xop-Bot tampoc era un grup d'artistes arquetípic, sinó que era més aviat un cenacle, una societat de filàntrops i representants de les elits locals sense reglament escrit, que funcionava a partir de la companyonia, el respecte mutu i la discreció. Així

---

839 —, "Sociedad literaria y de bellas artes", *Revista de Lérida*, 11 (17 març 1878), p. 88

840 —, "Crónica local", *Revista de Lérida*, 48 (1 desembre 1878), p. 364

841 Antoni Bergós (1990), p. 273-279; Miquel Roig Nadal (2011)

doncs, el seu encaix dins d'aquest apartat també està en entredit, però hem cregut convenient incorporar-lo en tant que aquest col·lectiu pren un valor destacable quan és observat des d'un punt de vista sistèmic.

Aquest grup es va fundar al voltant de 1898 de la mà de Magí i Jaume Morera, i la seva activitat es va allargar fins que el front de la Guerra Civil va encallar-se a Lleida l'any 1938.<sup>842</sup> El nucli inicial del Xop-Bot estava format per 14 persones, totes elles figures destacades de la societat i la cultura de Lleida,<sup>843</sup> i fou un grup que s'anà renovant —servint-se de mètodes extravagants i suposadament banyats de prudència i secretisme—<sup>844</sup> a mesura que algun dels socis causava baixa. Aquest sistema es va mantenir fins al moment de la mort de Magí Morera, quan el Xop-Bot comptava amb nou socis i els vuit que restaren després del traspàs del poeta acordaren no trobar-li persona substituïda i reduir el nombre de membres del col·lectiu a només vuit a partir d'aquell moment. A més, el grup comptava amb tres membres d'honor: l'enginyer del Canal d'Urgell Francesc Mir, el poeta Jaume Agelet i Garriga i el musicòleg i instrumentista Emili Pujol; mentre que les dones hi tenien completament vetat l'accés a excepció de la revetlla de Sant Joan, quan se celebrava una trobada on es comptava amb la presència de les esposes dels socis i altres dones que haguessin pogut ésser-hi convidades.

L'activitat principal del Xop-Bot eren les “xopbotades”, reunions periòdiques de tots els seus membres amb la intenció de celebrar petites competicions de caràcter literari, restringides al si del grup, que culminaven amb un àpat col·lectiu. No obstant això, l'activitat del grup no es limitava a l'àmbit literari, sinó que també es realitzaven accions de preservació de tot allò que els socis consideraven que tenia valor en clau lleidatana, des de la recopilació d'elements propis de la cultura popular —ja fos tangible com intangible— fins a la recol·lecció de restes arqueològiques. Tanmateix, amb el pas del temps la vessant literària de les xopbotades es va anar diluint, i els socis es trobaven a la seu del Xop-Bot per realitzar-hi tertúlies de tota mena, que es combinaven amb altres activitats d'estudi o creació, les quals mai transcendien més enllà de l'escenari on se celebraven aquestes vetllades. D'aquesta manera, el Xop-Bot era una mena d'oasi hermètic on la creativitat dels socis es podia deixar córrer sense entrebancs, amb la seguretat que res del que es gestava en aquell indret arribaria al domini públic.

---

842 Antoni Bergós (1990), p 273, 277-279

843 Segons Roig Nadal, el nucli fundador del Xop-Bot era configurat per Magí i Jaume Morera, Joan Bergós, Salvador Revés, Trinitat Font, Bonaventura Alsina, Josep Murillo Domingo, Marcel·lí Fernández, Manel Álvarez Llinàs, Francesc Bañeres, Josep Plana Castillo, Josep Ramos, Enric Borràs i dues persones més. Vegeu Miquel Roig Nadal (2011), p. 44-52.

844 Bergós explica el procediment de votació de les noves incorporacions al grup: els mateixos membres eren els que suggerien candidats, els quals eren sotmesos a una votació secreta que calia que resultés en unanimitat a favor. Un cop verificat el complet acord, es feia arribar la proposta d'admissió al grup a la persona escollida, que teòricament desconeixia que era objecte d'interès del Xop-Bot fins aquell moment. Vegeu Antoni Bergós (1990), p. 276.

És per aquest motiu que pràcticament no es disposa de notícies en premsa sobre el Xop-Bot, i la seva escassa presència a les publicacions periòdiques lleidatanes queda restringida a l'anunci o la comunicació de la celebració de xopbotades, com per exemple la que tingué lloc el desembre de 1927: "El propvenient dia 28 es reunirà la curiosa agrupació Xop-Bot per tal de fer una dinada amenitzant-la com de costum d'una llarga sobretaula amb poesies i bona música."<sup>845</sup>

No obstant això, la vida del Xop-Bot no es reduïa a l'activitat dels seus socis, sinó que de fet, aquest cenacle és especialment conegut per l'extens elenc de convidats que compartiren vetllades amb els membres regulars del col·lectiu. Entre aquests hi abundaren els artistes, com per exemple Baldomer Gili i Roig, Ramon Borràs Vilaplana —que dissenyà un exlibris per l'entitat—, Prudenci Murillo, Xavier Gosé, Francesc Galí, Fèlix Font, Enric Granados o Ricard Viñes. De fet, les visites de Ricard Viñes al Xop-Bot —cèlebre és la realitzada junt amb Déodat de Séverac— són dels actes vinculats a aquest col·lectiu més ben documentats.<sup>846</sup>

La història del Xop-Bot es pot estructurar en dues fases a partir de les dues seus on romangué instal·lat. La primera fou als baixos d'una casa amb eixida de la família Morera situada a l'antic carrer dels Caputxins, prop del carrer del Sant Crist i del traçat de la muralla de la ciutat al passeig de Boters. Tot i mencionar precisament aquest carrer com a punt de referència, Roig Nadal situa aquesta casa una mica més al sud, entre els actuals carrers del Governador Montcada i d'Isabel II,<sup>847</sup> però en tot cas, aquesta fou la seu dels primers temps del Xop-Bot fins l'any 1909, quan es traslladà a una torre també propietat dels Morera i llavors situada a les afores de la ciutat, que Jaume Morera havia utilitzat com a estudi abans d'instal·lar-se a Madrid. Roig Nadal identifica clarament aquesta torre com la construcció solitària que s'aixecava gairebé a l'extrem occidental del camí de barri, una via que a principis del segle xx unia els peus del turó de Gardeny des del carrer de Ramon Soldevila.<sup>848</sup> Actualment, aquesta zona està definida per les avingudes de Madrid i de l'alcalde Areny, i el Xop-Bot se situaria al flanc occidental d'aquests vials, aproximadament a l'indret actualment ocupat per la plaça d'Utxesa.

Deixant de banda dependències de serveis, cuina i masoveria, aquesta seu del Xop-Bot tenia dues sales, una —l'antic estudi de Jaume Morera— que habitualment era emprada com a menjador i espai de tertúlia; l'altra —la sala de lectura— era un

845 —, "Noticiari", *Vida Lleidatana*, 40 (15 desembre 1927), p. 407-408.

846 —, "Noticiari", *Vida Lleidatana*, 28 (15 juny 1927), p. 164; Antoni Bergós, "Nostre Vinyes", *Vida Lleidatana*, 51 (1 juny 1928), p. 203. Per la seva banda, Manuel Herrera i Ges —una figura també en l'òrbita del Xop-Bot— va fer diverses fotografies de la visita que Viñes i Séverac realitzaren a Lleida. Algunes estan reproduïdes a Universitat de Lleida (ed.), *Manuel Herrera i Ges, fotògraf. Lleida, inicis del segle vint (1906-1936)* (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2000), p. 81-84.

847 Miquel Roig Nadal (2011), p. 29

848 Miquel Roig Nadal (2011), p. 24-25



30. Ex-libris del Xop-Bot, dissenyat per Ramon Borràs Vilaplana i PD MAMLL

indret més íntim, pensat com una zona de quietud i treball pels socis i convidats. Ambdós espais s'obrien al jardí —presidit per una característica font— amb grans finestrals, essent aquest l'escenari de les xopbotades quan feia bon temps.

Des que el Xop-Bot va establir-se en aquest indret, l'interior de l'edifici es va convertir progressivament en una cambra de meravelles curulla de llibres, peces artístiques creades a l'abric d'aquest col·lectiu i objectes de valor lleidatanista recuperats pels socis, que també enriqueixen l'espai amb records de tota mena portats dels seus viatges. Les fotos i postals conservades de l'interior del Xop-Bot revelen un espai marcat per l'horror vacui llavors tant en voga, i han col·laborat a petrificar en l'imaginari col·lectiu la visió d'una sala farcida d'objectes de tota mena sense ordre aparent, presidida per una gran xemeneia decorada amb ceràmica amb el nom de l'entitat, les dates de fundació i establiment en aquell indret i el lema xopbotista “sense un caliu l'esprit no viu; ni'l cos” (fig. 30).

En diferents prestatges, escultures i retrats de fang cuit, de l'escultor Prudenci Murillo, dos dibuixos d'en Xavier Gosé, un tapís d'en Plana del Castillo, que va servir també per fer el primer exlibris del Xop-Bot, pintures d'en Morera, Haes, Herrera i Ges, còpies clàssiques, relleus metàl·lics d'en Pere Corberó, dos grans panòplies amb tots els elements de l'art de l'esgrima i de la lluita amb sabre. Dos plafons amb ceràmiques de noms de carrers [...] i, sobre el piano, emmarcades, sis ceràmiques amb la inscripció: «aquí escrigué *Cleopatra* el mestre Pedrell» [...].<sup>849</sup>

849 Miquel Roig Nadal (2011), p. 32. Cal remarcar que quan Pedrell va compondre aquesta òpera, el Xop-Bot encara es trobava a l'edifici del carrer dels Caputxins i aquest féu ús de la torre a l'horta de la família Morera gràcies a l'amistat que l'unia amb Jaume i Magí Morera.

Així doncs, la vida d'aquesta societat es va construir a base de trobades i tertúlies protagonitzades per les elits locals de l'època,<sup>850</sup> evitant qualsevol filtració fora de la seu del Xop-Bot i procurant mantenir-se aliena a tota qüestió política. No obstant això, el perfil d'alguns dels seus socis feia difícil que l'hermetisme del Xop-Bot respecte els afers polítics —s'havia acordat que a l'interior del Xop-Bot no es fes política— fos complet. Sense anar més lluny, Antoni Bergós —amb la complicitat de Romà Sol— va ocultar a Ferran Valls i Taberner durant unes hores a la seu del Xop-Bot, quan aquest el va visitar en motiu de l'elaboració d'un "document reservadíssim que es faria arribar a mans del Sant Pare, en el qual se li posava de relleu la persecució que l'Església portava a terme contra la cultura catalana".<sup>851</sup> El gest de Bergós, no obstant, no va evitar que Valls i Taberner fos detingut hores més tard, en baixar del tren a Barcelona.

Poc després de l'esclat de la Guerra Civil, la seu del Xop-Bot va ser requisada a instàncies del llavors professor auxiliar de dibuix a l'institut i a les escoles normals de mestres, Aureli Vicén Vila. Segons Bergós, Vicén Vila va suggerir a la UGT i als socialistes que calia protegir el Xop-Bot en tant que acollia un tresor artístic, de tal manera que es canviaren els panys de les portes de la torre i Vicén Vila s'hi instal·là per custodiar-lo. Tanmateix, el setembre del mateix 1936, Bergós inicià les gestions per recuperar aquell indret, les quals foren resoltes amb celeritat tant "per la bona disposició d'aquells que tenien la paella pel mànec; i també, en part, pel meu prestigi personal —que m'havia guanyat a pols—".<sup>852</sup> Un cop recuperats els drets sobre el Xop-Bot, es decidí fer una renovació de pràcticament tots els membres de la societat, incorporant figures de perfil discret tant pel bàndol nacional com republicà per constituir una "muralla humana [...] promesa de continuïtat en el «Xop-Bot», puix s'hi havien d'estavellar totes les escameses que vulguessin abatre'l, com així succeí no poques vegades".<sup>853</sup> Malgrat els esforços per mantenir viu el grup, el moment històric no resultava favorable per aquella mena d'iniciatives i, un cop el front de la contesa es va concentrar a les ribes del Segre i a les portes de la ciutat, la zona on s'aixecava la torre dels Morera fou bombardejada, destruint aquell indret i els pocs béns que hi romanien després dels múltiples saquejos que s'hi havien efectuat.

Així doncs, des d'una òptica sistèmica, el Xop-Bot fou un ens marginal, amb una incidència molt discreta sobre els processos d'autonomització del camp artístic i sobre el funcionament del sistema artístic lleidatà. No obstant això, els seus integrants eren figures molt destacades del panorama social, polític, cultural i artístic de la ciutat, que ocupaven posicions clarament dominants en aquests àmbits i estaven consolidats com a elits locals, amb un gran poder d'influència sobre el seu

---

850 Les visites al Xop-Bot quedaven registrades al llibre d'honor de l'entitat, desaparegut durant la Guerra Civil. No obstant això, alguns fragments es van transcriure i publicar a la revista *Lleida* arran de la mort de Magí Morera. Vegeu annex 007.

851 Antoni Bergós (1990), p. 275

852 Antoni Bergós (1990), p. 278

853 *Ibidem*, p. 279

entorn. La filantropia i la possibilitat de deixar anar sense restriccions la seva vessant més creativa en un entorn controlat eren els principals fonaments del Xop-Bot, un col·lectiu que malgrat tot, aconseguí fer-se un lloc a l'imaginari lleidatà principalment gràcies al secretisme que banyava l'entitat i l'admiració que despertaven els seus membres, que sense pretendre-ho aconseguiren que aquesta iniciativa fos vista amb certa veneració per la societat lleidatana.

El Xop-Bot va desaparèixer amb la Guerra Civil, i fins i tot Antoni Bergós fou acusat de maçoneria per haver participat a les tertúlies d'aquell cenacle.<sup>854</sup> No obstant això, poc temps després i ja en ple primer franquisme, una variant perversa de l'esperit del Xop-Bot va revifar i va prendre la forma d'un lobby patinat amb el leridanismo més ranci, el Caliu llderenc. La societat resultant fou un veritable i efectiu grup de pressió que va aconseguir influir en la vida política lleidatana al llarg de pràcticament tot el franquisme, servint-se de formes molt semblants a les emprades pel Xop-Bot —el lema de l'entitat és exactament el mateix, les dones també estan vetades a les “caliuades” excepte la del mes de maig, etc.— però amb una voluntat completament oposada als principis d'aquell cenacle nascut gairebé mig segle abans amb la voluntat d'ésser un oasi hermètic on deixar ecllosionar la creativitat de membres i convidats.<sup>855</sup>

## ELS HEPTANTROPOS

Aquest és un dels col·lectius d'artistes lleidatans anteriors a la Guerra Civil que despertaren més interès, probablement per la combinació de dos factors. Per una banda, l'escassetat de dades disponibles per conèixer els Heptantropos en profunditat; per l'altra, el caràcter irreverent del grup, actiu a la ciutat entre 1909 i 1915, aproximadament. De fet, els Heptantropos no eren un grup nombrós, sinó que es tractava d'una parella d'artistes, Paco Mercè i Miquel Viladrich, que estaven units per una manera molt semblant d'entendre la pràctica artística. A l'òrbita d'aquests s'hi aproximaren figures que es movien en àmbits artístics relativament similars, com foren Antoni Samarra o Francesc Borràs Farràs, per bé que mai s'incorporaren de facto a aquest col·lectiu. No obstant això, Juan Manuel Nadal Gaya afirma que Ramon Borràs Vilaplana fou un dels Heptantropos,<sup>856</sup> però les fonts conservades en cap moment relacionen un tallista més conegut per la seva devoció cristiana i les seves obres religioses amb un aplec d'artistes especialment conegut per les seves fuetades a la premsa satírica, de tal manera que és molt possible que la inclusió de Borràs Vilaplana a aquest col·lectiu per part de Nadal Gaya respongui més

---

854 Conxita Mir, *Repressió econòmica i franquisme: l'actuació del Tribunal de Responsabilitats Polítiques a la província de Lleida* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997), p. 305

855 Josep Gelonch i Solé, *El Poder franquista a Lleida, 1938-1951* (Lleida: Universitat de Lleida, 2012), p. 164-170

856 Juan Manuel Nadal Gaya (2003), p. 85



31. Caricatura de Paco Mercè publicada a *Potirracia* 50 (6 octubre 1912), p. 743 | PD AML

aviat a una confusió de l'autor (amb Francesc Borràs i Farràs) que a una afirmació categòrica. En la mateixa línia, Chus Tudelilla afirma que Julià Carbonell i Sebastià Ramells també foren membres dels Heptantropos,<sup>857</sup> però tampoc s'han localitzat fonts que permetin confirmar-ho.

En tant que Paco Mercè (fig. 31) és una de les figures més desconegudes no només dels Heptantropos sinó del col·lectiu artístic lleidatà en conjunt, aprofitem per fer una petita digressió i elaborar-ne una breu semblança.

Es alt, lleix, esllanguit y ab un nás tan llarc i grós que [...] li pesa tan qu'el fá anar ab el cap baix mirant á terra y una mica carregat d'espalllas. Te les orelles grosses, la boca grossa, els ulls de *pirri*, porta la melena que li tapa la front y quan riu sembla aquell bussón que posaven pels reis á Cal Ral y Mitg.

Es descuidat, la roba que porta li cau y li fa bosses [...] y porta actualment deu surgits á la americana y li faltan sis botons á les sabates. Es posa la gorra de gairó, va sempre ab les mans á les butxaques y usa uns colls de piqué que se'ls arregla ab dos agulles per que li caiguin bé. Va sense punys (de camisa eh?), torts els talóns [...] y es constipa tan que sembla un anunci del Dr. Andreu. [...] S'afeita cada setmana, es mira al mirall tot el día, no es pentina mai, té la manía de les atxes escrivint [...] y les butxques les porta plenes de papers, cartes, dibuixos, y molles de pa.<sup>858</sup>

857 Concha Lomba i Chus Tudelilla (2007), p. 316

858 —, "Agencia matrimonial", *Potirracia*, 50 (6 octubre 1912), p. 742-743

Mercè va nèixer a Lleida l'any 1889, i es va iniciar en el dibuix de la mà de Josep Plana Castillo, tant a l'institut com al centre que suposadament aquest regentava. Als catorze anys fou enviat a Barcelona a estudiar medicina, on coincidí i compartí habitatge amb Miquel Viladrich. Després d'abandonar els estudis, es prodigà com un caricaturista hàbil i sarcàstic, que trobà el seu lloc a les pàgines de la premsa satírica que en aquell moment es publicava a Lleida, molt especialment a *Lo Gat del Famades* i *Poticracia* —publicació hereva de *Mortalla*—, però també es fa present a *Don Quijote*, per exemple. L'octubre de 1913, optà al pensionat de pintura convocat per la Diputació de Lleida presentant una obra titulada *El entierro*, una pintura que per bé que fou lloada per la premsa no li serví per fer-se amb l'ajut de la corporació provincial.<sup>859</sup> De fet, Mercè va ser partícep involuntari d'una convocatòria que no va resultar exempta de polèmica: el jurat va declarar desert el concurs, al qual s'hi havien presentat Francesc Borràs, Amadeu Quibus, Lluís Botines i el mateix Mercè, però el ple de la Diputació va desacreditar la decisió del jurat i va optar per unanimitat atorgar la pensió a Francesc Borràs,<sup>860</sup> un fet que fou molt comentat a la premsa i que va posar de manifest que a ulls d'alguns i malgrat la seva joventut, Paco Mercè mereixia haver rebut la pensió en lloc de Borràs,<sup>861</sup> que llavors la gaudia per tercer cop i es trobava en plena consolidació de la seva carrera. De totes maneres, l'any 1913 viatjà a París amb Viladrich,<sup>862</sup> on coincidí amb Julio Antonio i Diego Rivera, entre d'altres, i on sembla que hi romangué fins 1917, quan es tornà a instal·lar a Lleida per morir-hi tot just un any més tard.

L'activitat dels Heptantropos es concentra als anys immediatament anteriors a la marxa de Mercè i Viladrich a París. A diferència del Tranquil Taller i el Xop-Bot, no es coneix un espai de trobada física d'aquesta parella d'artistes, com tampoc es té constància de pràcticament cap acte públic, de tal manera que la documentació al seu voltant és terriblement minsa. De fet, una de les poques mencions en premsa del grup com a tal es troba a la revista *Ilerda*, la qual es fa ressò de la visita que l'any 1909 Francesc Borràs Farràs realitzà al "niu" on els Heptantropos es reunien i treballaven plegats, de la qual només consta que el pintor de Balaguer "ha fet grans elogis d'alguns treballs dels que allí hi eren exposats."<sup>863</sup>

Aquell mateix any, els Heptantropos van guanyar visibilitat al sistema artístic lleidatà en tant que Miquel Viladrich (fig. 32) va participar activament de la comissió que efectuà els primers passos per a la fundació d'un museu d'art a la ciutat.<sup>864</sup> Malauradament, el projecte no se saldà amb èxit, ben bé el contrari que succeí amb l'exposició de pintures d'Antoni Samarra que organitzaren els Heptantropos, junt

859 R. B. i A., "Els artistes lleidatans. Imatges voladisses", *Lleida*, 109 (desembre 1929), p. 41-43

860 Solé i Martí (2008, inèdit) p. 88-92

861 —, "Notas locales", *Nuevo Tiempo*, 2 (20 octubre 1913), p. 2

862 —, "De todo un poco", *La República*, 38 (14 febrer 1913), p. 3

863 —, "Noves", *Ilerda. Revista artística il·lustrada*, 3 (15 juny 1909), p. 22-24

864 Concha Lomba i Chus Tudelilla (2007), p. 316





32. Miquel Viladrich, en una fotografia de 1908 | PD MAMLL

amb Joan Llorens, a la Paeria. Celebrada el maig de 1909, aquesta fou la primera exposició individual que tingué com a escenari la sala de plens de la Paeria,<sup>865</sup> i fou rebuda amb entusiasme per part de la crítica, que afirmà que “Lleyda, pochs dies enera, fou quan sortí de son ensopiment. En Samarra, el genial pintor, li feu fugir per un moment el somni de Vila-Trista.”<sup>866</sup> Desconeixem quines peces s’hi exposaren, però el fet que el juliol de l’any anterior Samarra havia celebrat amb èxit una exposició de pintures a la Sala Parés ens convida a pensar que la mostra de la Paeria fou una itinerància de l’exposició instal·lada a Barcelona.

Poc temps després, el setembre d’aquell mateix any, qui protagonitzà una exposició al palau de la Paeria fou un dels Heptantropos, Miquel Viladrich. Tanmateix, val a dir que no realitzà l’exposició en tant que membre d’aquest col·lectiu, sinó que la mostra se celebrà per presentar les pintures —principalment còpies d’altres artistes— que Viladrich havia realitzat com a beneficiari del pensionat de pintura que la Diputació de Lleida li havia concedit per l’any 1909. L’experiència es repetí en els mateixos termes i al mateix escenari tot just un any més tard, quan Viladrich exposà durant un sol dia els resultats pictòrics del pensionat que gaudí al llarg de 1910. Per bé que en aquesta última mostra el xoc entre el pintor de Torrelameu i les institucions

865 Francisco de P- Jene, “Anton Samarra”, *Ilerda. Revista artística il·lustrada*, 1 (3 maig 1909), p. 5

866 Bronja, “L’exposició d’en Samarra”, *Ilerda. Revista artística il·lustrada*, 1 (3 maig 1909), p. 4

lleidatanes ja era manifest, la crítica en general va valorar molt positivament el treball que estava realitzant el pintor, vaticinant-li un futur prometedor.<sup>867</sup>

Paral·lelament a aquestes activitats i tal com ja hem comentat unes línies enrere, els Heptantropos —especialment Mercè— sacsejaren consciències tot il·lustrant les revistes satíriques de l'època. Al contrari del que es podia pensar, Mercè signava les vinyetes i caricatures amb el seu cognom, que destaca entre la plèiade de pseudònims i anònims que rematen bona part de les aportacions d'aquestes publicacions. Entre les contribucions de Mercè cal remarcar les realitzades al número extraordinari de *Poticracia* publicat en motiu de les cèlebres festes de maig de 1912: el dibuixant va signar les cobertes d'aquest número, publicades a tres tintes, les quals mostren un panorama en clau d'humor de les festes de Lleida, ironitzant sobre els elements típics d'aquesta celebració habitualment presents als pregons, com podien ser el Marraco, els gegants, l'estendard de Lleida o les bandes de música.<sup>868</sup>

Finalment, la darrera fuetada destacada que protagonitzaren els dos Heptantropos tingué lloc durant els preparatius de l'exposició d'artistes lleidatans que se celebrà durant les festes de maig de 1912. La mostra, on tots els artistes lleidatans hi foren convidats, comptà amb dues absències destacades: Miquel Viladrich i Paco Mercè. El primer, llavors a Madrid, va declinar participar “estando muy ocupado en la preparación de sus obras para la próxima Nacional y otras extranjeras, [...] no manda á su exposición mendiga y cursi por creer imbéciles é incapaces de juzgar una obra de Arte á los llamados intelectuales de Lérida.”<sup>869</sup> Per la seva banda, i tot i que la premsa havia inclòs el nom de Paco Mercè a la llista d'artistes que havien confirmat la seva participació a l'exposició, finalment sembla que aquest es retractà “per motius semblants als qu'an induit á en Viladrich á pendre aital resolució, el nostre company de Redacció senyor Mercé tampoc concorrerá a l'esmentada exposició, encara qu'algúns diaris hagin assegurat lo contrari.”<sup>870</sup>

Així doncs, i d'acord al que hem anat desgranant al llarg d'aquest apartat, sembla que la denominació “Heptantropos” és força més present a l'imaginari col·lectiu del temps present que al de les primeres dècades del segle xx, en tant que les mencions dels seus membres superaven amb escreix la del suposat col·lectiu. El dels Heptantropos és, novament, un cas on una parella d'artistes uniren esforços

---

867 “La exposición de pintura”, *Diario de Lérida* (14 setembre 1909); *El País* (14 setembre 1909) i “Exposición Viladrich”, *El Ideal* (16 setembre 1909), tots ells citats a Concha Lomba i Chus Tudelilla (2007), p. 342-343.

868 Jup, “Compendi”, *El Ideal*, (28 abril 1912), p. 2. Sembla que durant la festa major de 1912, Mercè es va dedicar a elaborar caricatures de “tots els incidents comics qu'acostuman á passar pels dies de la Festa Major”, que tenia intenció de vendre durant les mateixes festes de maig.

869 Ernesto Menagur, “Remitit”, *Poticracia*, 29 (13 abril 1912), p. 375

870 *Ibidem*.

per obtenir una major projecció individual, i malgrat no haver deixat un rastre especialment nodrit de materials d'on extreure informació —sense anar més lluny, bona part de l'obra de Mercè, deixant de banda les vinyetes publicades en premsa, ha desaparegut—, en el seu moment deixaren una petja tan profunda en l'imaginari artístic lleidatà que es digué que “d'ençà d'aquella colla heterogènia, però remarcable de fibra artística, que dirigia el malaguanyat Mercé i que comptava amb elements com el pintor Viladrich, no ha existit a Lleida cap altre nucli d'aquell caient.”<sup>871</sup>

## CAU D'ART, UNS ALTRES I STUDI D'ART

Entre els Heptantropos i la tríada de col·lectius que presentarem a continuació transcorre pràcticament una dècada durant la qual no s'han detectat activitats que es puguin vincular a grups d'artistes. Així doncs, cal avançar fins a les darreries dels anys 20 per localitzar nous casos d'agrupacions d'artistes a Lleida, un context que s'emmarca dins una tònica “de canvi generacional, protagonitzat per uns artistes que encara no han assolit una maduresa que els singularitzi”.<sup>872</sup> Aquesta realitat cristal·litza en aquests tres grups d'artistes, que van coexistir durant un breu període i que segons com foren vistos com posicionaments antagònics, malgrat que les fonts no revelen cap mena de xoc o disputa entre ells.

El grup més antic dels tres és el Cau d'Art, un aplec de joves —adolescents— que tot just iniciaven el seu camí en el món de l'art: Eusebi Broto, Josep M. Suau, Carmel Tapiol, *Ponx*, Josep Bartoletti, Francesc Carbó —Quicus—, Ramon Aguiló Falguera i Antoni Garcia Lamolla.<sup>873</sup> Els antecedents del grup tal i com el coneixem es remunten al voltant de 1927,<sup>874</sup> quan quatre dels seus integrants —mai concretats, però és possible que tres d'ells fossin Farré, Lamolla i Tapiol en tant que coincidiren com a alumnes a l'acadèmia particular de Justo Almela— resolgueren unir esforços i instal·lar un estudi compartit a unes golfes del carrer de la Galera per treballar plegats. Posteriorment es traslladaren a dos immobles diferents del carrer Nou, d'on foren desnonats en poc temps per no poder afrontar les despeses del lloguer.

---

871 R., “La joventut que treballa”, *Lleida*, 52 (25 juliol 1927), p. 19

872 Jesús Navarro (2011), p. 27

873 Amb l'excepció d'Antoni Garcia Lamolla, pràcticament res se sap de la vida artística dels altres integrants del Cau d'Art abans de l'esclat de la Guerra Civil. Ramon Aguiló era un escultor format a Llotja, de la mà de Ricard Tàrrega i Vicenç Navarro; Eusebi Broto va formar-se en dibuix a les classes nocturnes de la Pia Almoïna de Lleida; Bartoletti probablement rebé les primeres nocions per part del seu pare, un marbrista italià instal·lat a Lleida al tombant del segle xx, i prou prolífic en dibuix i il·lustració, prodigant-se sobretot a la revista *Lleida*. Ramon Farré —escultor d'estètica severa i classicista que morí exiliat a Moscou—, Antoni Garcia Lamolla i Carmel Tapiol es formaren a l'acadèmia de Justo Almela; sobre Josep M. Suau només es tenen dades substancials de l'època posterior a la contesa bèl·lica, i *Ponx* i Carbó ens resulten uns complets desconeguts.

874 E. M., “L'exposició del grup artístic «Cau d'Art» al Museu Morera”, *El Diario de Lérida*, (26 novembre 1929), p. 2

Seguidament, el nucli inicial del Cau d'Art fou acollit al centre de dependents del comerç i la indústria de Lleida, una entitat que a finals de 1923 estava situada al local "B" de l'Avinguda de Blondel.<sup>875</sup> Allà pogueren disposar d'una cambra amb llum de franc, però poc després decidiren abandonar l'indret perquè "varen comprendre com l'habitació, tan gentilment oferta, no proporcionava el silenci i solitud que el seu delicat treball volia."<sup>876</sup>

Així doncs, aquest modest aplec de quatre joves decidí que la solució passava per ampliar el nombre de membres del col·lectiu, una opció que els permetria afrontar amb més garanties les despeses del lloguer d'un estudi compartit. El resultat de la crida fou ben positiu, car aplegaren una desena de persones i van aconseguir instal·lar-se —ja com a Cau d'Art— a una rebotiga al carrer de l'Alcalde Costa. No obstant això, alguns —un parell, creiem— d'aquests deu joves aviat es desvincularen del grup i la continuïtat de la proposta es veié en entredit fins que es va aconseguir la protecció d'un jove —tampoc mai concretat— que satisfesia les despeses de manteniment d'aquest estudi fins que relativament poc temps després —creiem que a principis de 1930—, el grup fou objecte de l'empara de Mossèn Rufes, qui els va permetre instal·lar-se a l'àtic que hi havia damunt la capella del Peu del Romeu.<sup>877</sup> Queda palès doncs, que el Cau d'Art era senzillament un grup d'artistes novells que es constituïren en forma de col·lectiu artístic per tal de tenir millors perspectives d'èxit pels treballs que realitzaven individualment. De la mateixa manera que hem posat de manifest amb les altres agrupacions tractades, el Cau d'Art tampoc era una associació programàtica, ni els seus membres van aplegar-se rere cap declaració d'intencions.

Entre les activitats del Cau d'Art destaquen molt especialment dues exposicions, celebrades amb relativament molt poc temps de diferència però probablement marcades pel canvi de seu del carrer de l'Alcalde Costa al Peu del Romeu. Basem aquesta afirmació en el fet que la premsa recull com, l'agost de 1929, davant les dificultats per romandre a la rebotiga del carrer de l'Alcalde Costa, els membres del Cau d'Art es van proposar organitzar una exposició dels seus treballs "per tal de que Lleida s'adone de que entre mig de la seua creiença i material desenvolupament, hi ha una munió de joves que sent amb braó i constància el desig del seu perfeccionament artístic estorbat i endarrerit només per la manca de mitjans."<sup>878</sup> Per bé que no en tenim la certesa, és molt possible que Mossèn Rufes fos qui respongués a la crida que la mateixa crònica que acabem de citar va dirigir a les autoritats locals, tot

---

875 La localització s'ha extret del número més recent (número 14, any II, desembre 1923) que es conserva de *Tasca*, el butlletí del CADCI de Lleida.

876 E. M., 26 novembre 1929, p. 2

877 *Ibidem*. La seu del Peu del Romeu és mencionada tant per Miquel Roig Nadal com Juan Manuel Nadal Gaya, sense mencionar les fonts d'on extreuen la informació. No obstant això, és ben plausible que l'estudi del grup, pels volts de 1930, es trobés en aquell indret.

878 E. M., 26 novembre 1929, p. 2



33. Josep Bartoletti, "La Verge i el Nen" (s.a.). Guaix sobre fusta, 32,4 x 17,4 cm. MAMLL-0377. Aquesta obra fou presentada a la primera exposició del Cau d'Art l'any 1929 | © Hereus de Josep Bartoletti, MAMLL

exhortant-les a intentar proporcionar una resposta a les necessitats manifestades pel grup.

La primera exposició del Cau d'Art es va celebrar al Museu Morera del 24 de novembre al 8 de desembre de 1929. Organitzada amb el suport de l'Ateneu Lleidatà, s'hi presentaren prop d'una setantena de peces de tots els integants del grup (fig. 33).<sup>879</sup> A més d'ésser la primera activitat pública del col·lectiu, aquest esdeveniment pren un caient especial en tant que va ser la primera ocasió en què es mostrà públicament obra d'Antoni Garcia Lamolla.<sup>880</sup> De totes maneres, la mostra va tenir una rebuda tèbia per part de la crítica, que la considerà "floja en conjunt",<sup>881</sup> per bé que va valorar molt positivament la iniciativa d'aquest grup d'artistes novells.

En todos ellos se nota un gran entusiasmo por el arte, si bien en algunos de ellos no se encuentra una perfección en la ejecución.

Sobresale en gran manera el acertado Aguiló, de quién ya conocíamos algunas obras. siguen después "Poncho" y Bartoletti. Es de elogiar el esfuerzo que representa presentarse en una Exposición con óleos, como G. Lamolla y sobretodo, como el pequeño y precoz Tapiol, el cual muestra, a su edad [llavors Tapiol comptava 15 anys], sus grandes

879 *El Diario de Lérida* del 27 de novembre de 1929 va publicar la relació de totes les obres exposades. Vegeu annex 008.

880 Jesús Navarro (2011), p. 27

881 —, "Notas varias", *El País*, (26 novembre 1929), p. 2

dotes de pintor, atreviéndose a hacer obras como la reproducción de aquel Goya y la importancia del colorido de otros cuadros.<sup>882</sup>

Un dels que més de prop valorà aquesta exposició fou el llavors professor de dibuix a l'institut i les escoles normals de mestres, Aureli Vicén Vila. Aquest va dedicar una llarga crítica a la mostra, aturant-se a comentar el treball de cadascun dels participants i considerant, en general, que la gosadia del grup de celebrar una exposició era quelcom valent i admirable, per bé que els membres del Cau d'Art estaven encara en una fase molt incipient de la seva carrera, necessitada d'un treball intens i ben dirigit. És per aquest motiu que manifesta que "mereixen protecció aquests joveníssims artistes, i que les autoritats es preocupin en dotar un establiment dels elements necessaris per a estudiar a fons i on puguin els amadors de la cultura espiritual aconseguir aquesta educació artística."<sup>883</sup> Així doncs, de les paraules de Vicén Vila es desprèn que els membres del Cau d'Art no eren deixebles seus, o que en tot cas les classes de dibuix que s'impartien a l'institut no eren suficients per a aquells amb certa inquietud artística. Malgrat l'extensió, creiem convenient reproduir els fragments més destacats de la crítica de Vicén Vila:

Les millors obres són: de Suau, "La Padrina" que l'ha resolt amb abundor de color, pinzellades valents, quasi dures; el colòrit no està pas massa ben cuidat, [...], amb tot i que dibuixa força, si bé no lo suficient per a obres de l'envergadura del retrat [...]. En totes les seves obres es veu la inquietud del qui vol fer molt en molt poc temps; [...]. Aconsellem [...] menys inquietud i més esforç dirigit a la consecució d'una obra sola i no dispersar la intel·ligència i l'esforç en vàries, que més val una obra bona que moltes de regulars. [...]

Del jove Antoni G. Lamolla, el millor quadret és "La Fira". [...] En altres obres descuida el dibuix; té una aquarel·la que sembla un oli [...]. Està bé de color i discretament dibuixada. "Dia de pluja" també ressalta, [...]. També és el factor temps, encara que en aquest artista és la impaciència, puix temps li queda. [...]

Totes les obres que presenta En Josep Bartoletti són en petit, [...]. El seu principal defecte és el fer les coses tan xiques, i és llàstima perquè té nirvi d'artista; la seva línia és solta i segura, i si estudiés a fons i àmpliament, sense prejudicis ni presses, faria art superior. Té un capet finíssim, [...] una preciositat, senzill però d'una factura tan gràcil que encanta la seva contemplació. [...]

Eusebi Broto presenta set obretes. Els seus cartells són de gust i reuneixen les condicions característiques del cartell, senzillesa i claredat expressiva [...]. On aquest artista té el filó a explotar és en el cartell, puix que cultivant-lo cuidadosament és on pot, més encara que en els quadros, [...] fer-se artista de vàlua.

Carmel Tapiol, exposa deu obretes, també en petit, [...] oblidant el celatge i descuidant el dibuix, millor dit, no dominant-lo. Es veu que no és el dibuix sant de la seva devoció, [...] mai prodigarem prou l'aconsejar dibuixar i dibuixar és ço que manté ferma la figura, és

---

882 Ibídem.

883 A. Vicén Vila, "Les exposicions. Dibuixos, pintures i escultures de l'agrupació «Cau d'Art»", *Vida Lleidatana*, 83 (1 desembre 1929), p. 471-475

la forma, és el tot a la fi. Exposa un tapís que perjudica i desdiu del conjunt total, fins i tot el color. El marc és infantil i antiestètic; la còpia del Tizià resulta [...] desencaixada. [...] En els apunts es veu un futur colorista a base de treballar el dibuix i de no descuidar allò que ell creu que no té importància [...]. Anim, i a treballar, que de condicions no en manquen.

Francesc Carbó (Quicus) presenta unes caricatures força discretes, [...] i també té dos grans dibuixos industrials, si bé desproveïts de mèrit artístic, d'una impecable perfecció.

“Ponxo” exposa vuit cosetes frívoles, de gràcils moviments, i aquest és el camí que deu seguir, segons podem apreciar.

En escultura, Ramon Aguiló té cinc caps, retrats gairebé tots, en els que posa el seu entusiasme i preferència. La seva manera de fer és senzilla, sense brusquetats, [...] quelcom feble en la seva tècnica.

A fi de comptes, un acceptable conjunt puix repetim que les aspiracions, avui, d'aquests artistes no són de figurar, sinó simplement d'amateurs, que comencen a treballar sense guia ni ajut de ningú, que gràcies al Centre de Dependents han pogut reunir-se i fer art, venint amb aquesta exposició organitzada per l'Ateneu Lleidatà, a sol·licitar protecció a qui pot i deu donar-la.

Tot just unes setmanes més tard, ja al gener de 1930, el Cau d'Art protagonitza una altra exposició, organitzada novament per l'Ateneu Lleidatà i aquest cop amb el suport del centre de dependents. La proximitat cronològica amb l'exposició anterior ens porta a desestimar que se celebrés altre cop a les dependències del Museu Morera i a creure en la possibilitat que la mostra s'instal·lés —potser com una itinerància d'aquesta, es desconeix quines obres s'hi mostraren— al Círcol Mercantil, l'espai de sociabilitat on l'Ateneu Lleidatà acostumava a convocar actes culturals. En aquesta mateixa línia, el poc temps transcorregut entre l'exposició al Museu Morera i aquesta —poc més d'un mes— fa que el ressò en premsa sigui molt menor, i que les cròniques al respecte no aportin cap mena de novetat.<sup>884</sup>

Malgrat el ritme prometedor, a partir d'aquest moment l'activitat del Cau d'Art es ralenteix, i no es torna a tenir notícies relacionades amb aquest col·lectiu fins gairebé dos anys després, a les darreries de 1931. Es tracta, de fet, d'una mostra de l'èxit que en ocasions es pot extreure d'aquesta mena d'unions d'artistes: la primera mostra individual de Carmel Tapiol, que precisament emprà la seva pertinença al Cau d'Art com a carta de presentació.<sup>885</sup> Estava previst que la mostra se celebrés a l'antic hospital de Santa Maria, però en tant que en aquella època l'edifici estava en plena operació de reforma es va anunciar que la seva ubicació seria una altra.<sup>886</sup> No obstant això, sembla que finalment l'acte tingué lloc al Museu Morera, però tampoc es tenen més dades sobre quina fou la rebuda que tingué per part de la premsa o quines foren les obres que s'hi mostraren. En tot cas, la vàlua de l'esdeveniment

884 —, “Notes”, *Lleida*, 110 (25 gener 1930), p. 19-23

885 —, “De setmana a setmana”, *Occident*, 42 (19 desembre 1931), p. 7

886 —, “De setmana a setmana”, *Occident*, 38 (28 novembre 1931), p. 7

rau en la vinculació de Tapiol amb el Cau d'Art, que en aquest cas clarament fou un trampolí i un element de gran valor estratègic pel jove artista, que en el moment de l'exposició tot just comptava 17 anys.

Finalment, sembla que les darreres activitats d'aquest col·lectiu s'aproximaren més a les d'una societat cultural que no pas a les pròpies d'un grup d'artistes arquetípic, que era el que el Cau d'Art havia estat fins aquell moment. Sorprenentment, els últims esdeveniments directament relacionats amb el Cau d'Art foren unes conferències, celebrades precisament a l'estatge del grup —que pel que hem anat desgranant probablement es tractaria de l'àtic sobre la capella del Peu del Romeu— entre el gener i l'abril de 1932.<sup>887</sup> Aquest cicle de xerrades fou ben curiós, en tant que el seu caràcter fou miscel·lani, i l'única ponència que pròpiament versà sobre temàtica artística fou la darrera —“L'evolució de l'art”—, celebrada la nit del 16 d'abril de la mà de Ramon Aguiló.<sup>888</sup> Aquesta va ser l'última activitat del Cau d'Art de la qual la premsa es féu ressò, però no obstant això sembla que el grup no només no es va extingir fins temps més tard sinó que fins i tot va haver-hi una certa renovació dels seus membres, car l'any 1933 la premsa menciona que el Cau d'Art havia designat Antoni Cortada Argilés com el seu representant a la comissió organitzadora de l'exposició de records lleidatans de 1933.<sup>889</sup>

Paral·lelament a l'activitat del Cau d'Art, un altre petit grup d'artistes es deixava notar a Lleida. Es tracta de Ramon Roca, Leandre Cristòfol i Josep Sanàbria,<sup>890</sup> que es donaren a conèixer amb el nom d'Uns Altres. Per bé que aquest nom pugui suggerir una certa oposició al Cau d'Art, sembla que no hi hagué diàlectica entre ambdós grups, i és que la vida d'Uns Altres es redueix a una única exposició, celebrada el novembre de 1930 al Museu Morera.<sup>891</sup>

Un any després d'aquesta exposició es constituïa Studi d'Art (fig. 34), el darrer grup de la tríada de col·lectius d'artistes que coexistiren durant un cert temps a la ciutat de Lleida. Aquest aplec d'artistes tampoc s'efectuà a partir d'un manifest fundacional ni quelcom similar,<sup>892</sup> sinó que malgrat tractar-se d'una unió amb un

---

887 —, “De setmana a setmana”, *Occident*, 44 (9 gener 1932), p. 5; —, “De setmana a setmana”, *Occident*, 45 (16 gener 1932), p. 5; —, “Cultura”, *Occident*, 46 (23 gener 1932), p. 5; —, “De setmana a setmana”, *Occident*, 53 (12 març 1932), p. 5 i —, 16 abril 1932, p. 5.

888 —, 16 abril 1932, p. 5

889 —, “De l'exposició de Records Lleidatans”, *El Correo*, (13 maig 1933), p. 1

890 Tots ells alumnes de l'acadèmia privada de Justo Almela. Vegeu Jesús Navarro (2011), p. 29.

891 —, “Noticiari”, *Vida Lleidatana*, 100 (25 novembre 1930), p. 295-296

892 Per bé que no és un manifest fundacional, l'article que signa Josep Sanàbria a *El País* en nom d'Studi d'Art potser sí que es podria interpretar com una declaració de principis del col·lectiu, on fa afirmacions com “Nosaltres admirem la rebeldia, per la vitalitat que porta i la força que necessita. La renovació de les arts, l'han portada sempre, les rebelions, que a molts semblen absurds, però que són necessàries.” Vegeu Josep Sanàbria, “De col·laboració. D'art. Notes i comentaris”, *El País*, (15 març 1932), p. 1





34. Membret d'Studi d'Art, extret d'una carta enviada a Joan Baptista Xuriguera el 17 de febrer de 1932 | ANC, Fons Joan Baptista Xuriguera

elevat grau de pragmatisme, tots els integrants del grup tenien una manera força similar d'entendre l'art i, sobretot, semblen més consolidats a l'àmbit de la pràctica artística i es presenten molt més decidits que els seus predecessors.

Aquest grup es generà a partir de la unió de part d'Uns Altres —Cristòfol, Sanàbria— amb Antoni Garcia Lamolla —procedent del Cau d'Art— i, inicialment, dos artistes més: Josep Tufet i Francesc Charles Pardell.<sup>893</sup> L'any 1932, el grup s'amplià amb un picapedrer, Miquel Casanovas,<sup>894</sup> i malgrat que algunes fonts poden donar a entendre que Nicolás Martínez Lage (Niko) també va formar part del col·lectiu, sembla que aquest només els mostrà el seu suport, sense integrar-se plenament a l'Studi d'Art com un membre més.

Segons la correspondència mantinguda amb Ramon Xuriguera, l'Studi d'Art estava instal·lat en un estudi compartit al número 4 del carrer Nou, darrere la catedral. De fet, aquesta comunicació amb el llavors secretari personal de Joan Casanovas ja revela una major maduresa per part dels integrants del grup, sabedors de la importància de desplegar tota una estratègia de contactes i preses de posició per tal d'assolir el seu objectiu subjacent: donar a conèixer els membres d'Studi d'Art i el seu treball més enllà del seu entorn immediat. “La nostra il·lusió fóra poguer exposar a Barcelona.”<sup>895</sup>

---

893 Carta d'Studi d'Art a Ramon Xuriguera, 26 novembre 1931. Transcrita a Josep Camps Arbós, *Ramon Xuriguera (1901-1966): ideologia, activitat cultural i literatura* (Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005), annex v, carta 103. Sobre Josep Tufet, dibuixant, pràcticament no podem aportar dades; mentre que Charles Pardell, pintor i dibuixant nascut l'any 1912, probablement entrà a l'òrbita d'aquest col·lectiu gràcies al fet d'ésser alumne de l'acadèmia de Justo Almela, com la resta d'integrants del grup.

894 J. Soldevila Faro, “L'exposició 'Studi d'Art'”, *Occident*, 53 (18 octubre 1932), p. 2

895 Carta d'Studi d'Art a Ramon Xuriguera, 26 novembre 1931. Vegeu Camps Arbós, 2005, annex v, carta 103.

Així doncs, Ramon Xuriguera fou dels primers en assabentar-se de la constitució d'aquest grup, junt amb Joan Bergós i —probablement— Salvador Roca Lletjós. Studi d'Art féu els primers passos en públic amb un projecte força més clar que la resta de col·lectius d'artistes que hem localitzat a Lleida al voltant de 1930, que va més enllà de la mera celebració d'una exposició per donar a conèixer el treball que els seus membres havien realitzat en un escenari compartit. Aquesta mostra “no és res més sino que un preludi, una introducció a una altra exposició. Es en aquesta que la farem extensiva a les principals ciutats de Catalunya, on quedarà genuïnament estampat tot el nostre treball. [...] el portarem a cap mitjançant l'ajud que demanarem i que esperem ens serà atorgat.”<sup>896</sup>

De bell antuvi, aquest objectiu va marcar tots els moviments que va realitzar el grup. És per aquest motiu que detectem un clar esforç d'Studi d'Art per establir contactes amb figures d'extracció lleidatana ben posicionades al camp de poder del moment, una tasca que van combinar amb els preparatius de l'exposició de presentació prevista pel març de 1932 al Museu Morera. No obstant això, el ja tradicional mal estat de l'antic hospital de Santa Maria per falta de manteniment es veié agreujat per una sèrie de nevades i obligà a traslladar l'exposició a la sala d'actes del Casino Independent.<sup>897</sup>

La mostra va obrir portes el 6 de març de 1932, sota el títol “Assaigs”, i va romandre oberta fins el 20 del mateix mes,<sup>898</sup> mostrant essencialment apunts i esbossos dels cinc integrants del grup. La premsa es féu ressò de l'èxit de públic de l'esdeveniment sense entrar a elaborar-ne una lectura crítica i optant per desitjar molts èxits als membres del col·lectiu,<sup>899</sup> “llamados a poner muy alto el nivel artístico de Lérida.”<sup>900</sup> De fet, i malgrat les expectatives generades al voltant d'aquesta exposició, l'únic comentari al voltant dels materials mostrats el signa J. Soldevila Faro a *Occident*. Aquest destaca la formació essencialment autodidacta que tenen els membres del grup, la qual no suposa un impediment per considerar que els treballs que presenten són una “mostra de la seva suficiència artística i del seu gust depurat, lliure dels prejudicis i tradicionalismes extemporanis que rarament poden lliurar-se els artistes de províncies, que no tenen l'orientació d'un museu on s'hi puguin estudiar les corrents modernes.”<sup>901</sup>

Malgrat que es conserva una fotografia (fig. 35) dels cinc integrants del grup a un racó de la sala del Casino Independent quan la mostra hi estava instal·lada —i on

896 —, “Notas de la capital y de la provincia”, *El País*, (5 març 1932), p. 2

897 —, “Notas de la capital y de la provincia”, *El País*, (3 març 1932), p. 3; —, “Noticias”, *El Correo*, (5 març 1932), p. 3

898 La mostra es podia visitar tots els dies d'11 a 13 i de 17 a 19h. Vegeu —, “Notes de la capital y de la provincia”, *El País*, (11 març 1932), p. 2.

899 —, “Notas de la capital y de la provincia”, *El País*, (7 març 1932), p. 2

900 —, “Noticias”, *El Correo*, (11 març 1932), p. 3

901 J. Soldevila Faro, “L'exposició «Studi d'Art»”, *Occident*, 53 (12 març 1932), p. 2

35. Fotografia dels integrants d'Studi d'Art al Casino Independent, quan s'hi celebrava l'exposició "Assaigs" (1932) | © Unknown, MAMLL, Arxiu Leandre Cristòfol



s'hi poden observar clarament diverses de les peces exposades— es desconeix quines obres s'hi van presentar. La situació és agreujada pel fet que es va editar un catàleg —on el col·lectiu manifestava el seu propòsit d'exposar a altres indrets de Catalunya per “demostrar [...] que a Lleida encara resten alguns cors joves que solsament aspiren al seu engrandiment en el sentit artístic”—,<sup>902</sup> del qual no se n'ha pogut localitzar cap exemplar.<sup>903</sup> De totes maneres, sabem que una de les peces més celebrades fou “Desconsol”, de Leandre Cristòfol, l'única obra que Soldevila Faro menciona explícitament a la seva crítica, un article on aposta per donar suport a “l'obligació moral de prestar ajuda a aquests valents nois, que sacrificant les hores mortes, que aquí hi ha costum de passar als cafès, amb xerrameques insulses i pedants, s'esforcen en elevar el nivell de cultura artística de Lleida.”<sup>904</sup>

El propòsit de realitzar una exposició itinerant de les obres dels integrants d'Studi d'Art era tan ferm que abans d'inaugurar l'exposició a Lleida aquests ja havien realitzat gestions en aquesta direcció, com reservar una sala de les Galeries Laietanes amb mesos d'antelació o demanar a Ramon Xuriguera que intercedís a favor del grup davant el llavors comissari de la Generalitat a Lleida, Epifani Bellí, a qui tenien intenció de demanar una subvenció per tirar endavant el seu projecte un cop s'hagués inaugurat l'exposició de Lleida.<sup>905</sup>

902 —, 5 març 1932, p. 2

903 Hi ha la possibilitat que alguns exemplars es conservin al fons Ramon Xuriguera conservat a l'Arxiu Nacional de Catalunya, tal com anuncia la correspondència que aquest mantingué amb Studi d'Art. No obstant això, el fons resta sense inventariar per complet i no ha estat possible confirmar aquest extrem. Vegeu carta d'Studi d'Art a Ramon Xuriguera, 3 març 1932. ANC, fons Ramon Xuriguera, caixa 13, carpeta correspondència 1931-1936.

904 J. Soldevila Faro, 12 març 1932, p. 2. Vegeu la crítica completa a l'annex 009.

905 Carta d'Studi d'Art a Ramon Xuriguera, 17 febrer 1932. ANC, fons Ramon Xuriguera, caixa 13, carpeta correspondència 1931-1936.

Sembla que l'interès d'Studi d'Art —sumat a l'ajuda de Ramon Xuriguera— per donar-se a conèixer arreu de Catalunya fructificà aviat, i l'abril d'aquell mateix any ja havien obtingut una subvenció de 500 pessetes per part de la comissaria de la Generalitat per dur a terme aquest projecte. Aquest ajut es podia veure incrementat gràcies a una subvenció demanada a la Paeria, per bé que no se n'ha localitzat més informació a les actes del ple.<sup>906</sup> Això no fou impediment per continuar avançant, i malgrat que la intenció d'Studi d'Art era iniciar el seguit d'exposicions per diverses ciutats de Catalunya ja al maig de 1932,<sup>907</sup> aquestes no es van començar a celebrar fins a mitjans de juny d'aquell mateix any, en tant que el grup va reservar un espai a les Galeries Laietanes de l'11 al 24 de juny, amb la intenció de continuar després cap a Tarragona, “hon demanariem una saleta al Ateneu que ens han dit que está amb molt bones condicions finint aci á Lleida al Casino Independent.”<sup>908</sup> L'atenció i l'esforç que els membres del grup vessaven en la realització d'aquest projecte —elements clarament distintius respecte la resta de col·lectius que hem comentat— es fan paleses en l'interès dipositat en la correspondència amb Ramon Xuriguera, a qui expliquen la possible composició del catàleg i a qui sol·liciten un text, sabedors de l'impuls que els proporcionaria poder comptar amb el suport explícit d'algú com el gran dels germans Xuriguera.

Nosaltres habiem pensat de fer uns catalegs de solsament una fulla hon i anirá á primera cara i á dalt les dites caricatures [elaborades per Niko] i á sota el escrit de vosté que esperem ens farà restant-li novament agraitis; á darrera d'aqueixa fulla insertariem el catalog d'obres. Si vosté te una idea ó una forma de catalog que li sembli mes acertada ho farem tal com ens digui, puig V. en sap i ha vist molt més d'aqueixes cossas que no pas nosaltres.<sup>909</sup>

No podem confirmar la itinerància de la mostra a Tarragona, però tenim la certesa de la celebració de l'exposició a les Galeries Laietanes,<sup>910</sup> així com la de l'exposició que tancava el cicle d'itineràncies a Lleida, que tingué lloc al Casino Independent entre el 9 i el 16 d'octubre de 1932. El fet d'exposar fora de Lleida converteix Studi d'Art en uns pioners, en tant que tenien una clara voluntat de transcendir més enllà del seu entorn immediat, una situació que no es va tornar a repetir i va prendre certa volada fins l'època del primer franquisme. Pel que fa a l'exposició de tancament, celebrada a Lleida, la premsa dóna a entendre que els preparatius d'aquesta mostra no van aixecar tantes expectatives com els de l'esdeveniment amb que es van donar a conèixer, però el cert era que hi havia interès per observar el progrés

---

906 Carta d'Studi d'Art a Ramon Xuriguera, 20 abril 1932. ANC, fons Ramon Xuriguera, caixa 13, carpeta correspondència 1931-1936.

907 —, “Noticias”, *El Correo*, (2 març 1932), p. 3

908 Carta d'Studi d'Art a Ramon Xuriguera, 20 abril 1932. ANC, fons Ramon Xuriguera, caixa 13, carpeta correspondència 1931-1936.

909 *Ibíd.*

910 —, “Información regional”, *La Vanguardia*, (5 octubre 1932), p. 17

36. Els membres d'Studi d'Art, caricaturitzats per Niko. Imatge extreta d'Art 1 (1932), p. 9 | © Hereus de Nicolás Martínez Lage, ARCA



fet pels membres del grup.<sup>911</sup> Novament, només Soldevila Faro va publicar-ne una lectura crítica, on posa de manifest que “presenten obres més acabades, que si bé no tenen la pretensió de deixar espatarrat a ningú, demostren suficientment la seva marxa evolutiva.”<sup>912</sup>

En aquesta ocasió, el grup d'expositors es veié ampliat amb la ja mencionada presència de Miquel Casanovas. Malauradament, més enllà d'algunes descripcions que no permeten identificar les peces amb certesa, tampoc se sap quines foren les obres que es presentaren, en tant que Soldevila tan sols les destaca a partir del número del catàleg, que no s'ha conservat. De totes maneres, i malgrat la poca distància cronològica entre l'exposició de presentació del grup i la que aquí ens ocupa, sembla que la progressió experimentada per tots els membres d'Studi d'Art és ben palesa, i Soldevila aplaudeix les millores de qualitat que observa a gairebé totes les aportacions, tot remarcant que “poc els importa l'èxit econòmic que puguin obtenir. Tracten de demostrar que a Lleida hi ha un grup de joves que senten el neguit de l'art. [...] els felicitem fervorosament i els desitgem molts èxits.”<sup>913</sup>

Malgrat l'optimisme que traspuaven les paraules de Soldevila, el rastre d'Studi d'Art s'extingeix un cop es va clausurar aquesta exposició. Això no significa, evidentment, que la carrera dels seus membres (fig. 36) s'aturés sobtadament: alguns —Tufet, per exemple— continuen fent-se visibles al panorama artístic local en solitari; mentre que d'altres —Lamolla, Cristòfol— passen a protagonitzar una de les etapes més brillants de la vida artística a Lleida en l'època immediatament anterior a l'esclat de la Guerra Civil.

911 —, “Notes vàries”, *Occident*, 83 (8 octubre 1932), p. 3

912 J. Soldevila Faro, 18 octubre 1932, p. 2. Vegeu el text complet de la crítica a l'annex 010.

913 *Ibidem*.

37. Capçalera  
de la revista *Art*,  
dissenyada per Enric  
Crous i © Hereus  
d'Enric Crous-Vidal,  
ARCA



### EL FENOMEN DE LA REVISTA *ART*

L'any 1932, mentre *Studi d'Art* es trobava al seu punt àlgid, una altra iniciativa de caràcter artístic s'estava gestant a la ciutat. Es tracta de la revista *Art*, un projecte editorial que va començar a prendre forma en el marc de la tertúlia que tenia lloc al cafè Rialto i que aplegava, entre d'altres, Enric Crous-Vidal i Josep Viola. Foren ells dos, junt amb Antoni Bonet, els que van impulsar una publicació que naixia amb la voluntat d'espolsar Lleida del provincianisme que el tenallava a base de píndoles periòdiques de modernitat.<sup>914</sup>

La revista *Art* (fig. 37) va ser una iniciativa avantguardista sense igual a la ciutat de Lleida, que aplegà un cercle de col·laboradors de perfils ben variats,<sup>915</sup> aglutinats al voltant del lideratge exercit per Enric Crous. La majoria d'aquests col·laboradors eren d'extracció local i força joves —sense anar més lluny, Viola tenia 16 anys—, que compartien projecte amb altres figures més bregades a l'espai cultural lleidatà —Cases Lamolla i, molt especialment Joan Baptista Xuriguera, ja foguejat amb la fundació de l'Agrupació Cultural Lleidatana de Joventut Republicana i la publicació de la revista *Lleida*—, però sembla que tots estaven units per la voluntat d'inocular i difondre els plantejaments estètics més avançats de l'època en un entorn on molts d'ells mai havien estat ni tan sols mencionats. El repàs dels perfils dels responsables d'aquesta publicació suggereix que els preceptes de modernitat propagats a través de la revista procedien al seu torn d'informacions extretes d'altres publicacions, més que de l'experiència directa per part d'aquests. Basem el nostre argument en el fet

914 Diversos fragments d'aquest apartat ja han estat publicats prèviament a Esther Solé i Martí, "L'avantguarda gràfica i el radi d'influència de Barcelona: Enric Crous-Vidal", p. 187-203, i a Esther Solé i Martí (2008)

915 Entre els col·laboradors de la revista s'hi compten Joan Baptista Xuriguera, Josep Comabella, Romà Amperi, Manuel Cases Lamolla, Antoni Garcia Lamolla, Rafael Bori, Lluís Corbella i Oriol de Martí.

que les biografies de les figures més destacades rere el projecte d'Art mai es recalca un contacte previ i directe amb les figures i les produccions que llavors marcaven el compàs de la vida artística a escala internacional, de tal manera que és més plausible que la informació arribés per la via d'altres publicacions d'avantguarda editades precisament en aquests centres artístics. Considerem que les figures que produïren el fenomen d'Art eren individus descontents amb la realitat apàtica que els era més propera, altament inquiets per les novetats artístiques gestades als principals centres del moment i entusiasmats per transmetre-les al seu entorn tot combinant-les amb aportacions pròpies de tota mena, entre les que destaquen les composicions poètiques de Josep Viola —incardinades entre textos de Lorca, J.V. Foix, Cocteau, Eluard i Alberti, entre d'altres—, les fuetades de Crous i els textos de caire més assagístic i divulgatiu d'Oriol de Martí, el mateix Viola i Antoni Bonet, acompanyats tots ells d'una profusió d'il·lustracions i reproduccions d'obres que configuraven la punta de llança de l'art del moment.

En aquest cas, el col·lectiu sí que sembla funcionar com un grup arquetípic d'artistes per bé que l'activitat que realitzen és essencialment editorial, no pas expositiva o directament relacionada amb la producció artística. Tanmateix, aquesta tasca es podria considerar fins i tot programàtica en tant que la revista pot interpretar-se com un manifest: els textos de presentació i de tancament, sobretot, són clarament unes declaracions de principis.

Una revista internacional. Contra clos geogràfic. [...] una necessitat vital. No Lleida—Barcelona sinó cosmos, però, dins el cosmos: Lleida — Barcelona. Abraçar amb la força vital d'allò que és latent: la fita internacional, i àdhuc ultrapassar-la [...]. Destruir el món de la falsa realitat perversa i crear el món de la «realité interieur» de Breton, de l'automatisme psíquic pur. [...] Comprenem el sentit del mot primitiu. [...] partim de l'«ara» i abastem el futur [...]. L'estandard amb tota la seva brutalitat còsmica contra el decorativisme, refugi aquest de tots els incapacitats de crear [...]. No pretenem haver dit res de nou. Ens hem situat [...].<sup>916</sup>

M'és arribada l'hora de fer un balanç [...], i encara que puguin semblar propis d'un *bandarra* els resultants conceptes que abocaré en aquest escrit, [...] en tot moment assetjat per una incomprensió manifesta [...]. La meua convicció íntima [...] l'ha presidit [...] la carburació instintiva, pròpia d'un escàpol foll amb la seva tendència artística [...], la qual era fruit d'uns neguits renovadors en temperament *provincia* iniciat en una província aïllada i plena de beatífica carrincloneria com és Lleida [...]. Manta vegades, [...] els assaigs ací a Lleida bastits, foren presentats [...] a Madrid i a Barcelona [...] i mai! el resultat no fou estèril [...]. Malgrat tot, el pedant [...] aquest [...] ha sabut iniciar i propulsar, a casa nostra, els moviments actuals de la PINTURA, PUBLICITAT, TIPOGRAFIA [...] i saber confeccionar una REVISTA digna de les tendències contemporànies que ací eren ignorades [...], creada al damunt d'una apatia que ja és crònica a la Ciutat del Segre, esdevení en una realitat [...]. Cal confessar [...], que ha estat superada una etapa de virulència pròpia de la joventut. [...] la sinceritat i la bona fe,

916 [Enric Crous-Vidal], "Presentació", *Art*, 1 ([1933]), p. [1]

sempre hi era present de bracet amb les noves orientacions culturals [...]. I per acabar: Enutja, i és dolorós haver-ho de dir; però, [...] Lleida (a) [sic] *l'lerda*, és una MERDA!!!<sup>917</sup>

Un primer intent de la revista va veure la llum l'any 1932, però no va tenir èxit i la publicació no va tenir continuïtat en aquell moment. L'any següent però, el projecte va rebre l'impuls definitiu i la revista va iniciar una breu però molt intensa carrera —10 números veieren la llum entre 1933 i 1935-1936—, esdevenint un batec avantguardista en un context artístic i cultural marcat per una apatia que ja hem anat desgranant als capítols introductoris.<sup>918</sup> A més, ja hem mencionat i comentat els estudis més destacats que s'han publicat al voltant de la revista *Art* a l'espai dedicat als antecedents de la nostra recerca, i en tant que entrar en detalls sobre aquesta publicació no forma part dels nostres propòsits en aquest moment, ens limitarem a tractar els fenòmens que es generaren en relació amb la revista i a fer-ne una lectura sistèmica.

A grans trets, *Art* va ser una revista dedicada a l'anàlisi i la difusió de l'art i la literatura més actuals, amb una postura propera al surrealisme i al futurisme que l'aproximava a la revista *Hèlix*, una de les poques revistes catalanes totalment lliurades a l'avantguarda.<sup>919</sup> Hi abundaven les crítiques de temàtica artística (especialment sobre arquitectura, cinema i arts plàstiques), combinades amb reflexions d'actualitat i textos literaris d'autors de renom. A més, cal destacar la profusió d'il·lustracions, veritables finestres al món de l'arquitectura de l'estil internacional, la plàstica cubista i surrealista, el cinema d'avantguarda o la fotografia de Man Ray i Fritz Horn, entre d'altres.

Més enllà dels continguts que es presentaren a la revista, el col·lectiu que s'aglutinà al seu voltant també va intentar portar a la quotidianitat lleidatana diverses iniciatives plenament aliniades amb l'esperit de la publicació. Aquestes foren un cine club, un grup de teatre i una productora cinematogràfica que nasqueren amb la voluntat d'erigir-se com un revulsiu del panorama artístic i cultural lleidatà de preguerra, però la seva fortuna fou més aviat discreta.

La intenció de fundar un cine club a Lleida ja es féu pública al primer número d'*Art*, on s'informava que aquest era el quart cine club que es constituïria a nivell espanyol —al darrere dels de Barcelona, Madrid i Bilbao—, i que la intenció era la de projectar pel·lícules de prestigi internacional als cinemes Rambla, on serien comentades per crítics i cineastes.<sup>920</sup> A la primera sessió, aparentment celebrada amb un ple absolut l'abril de 1933, es va presentar un programa ben valuós si es té en compte el context d'aquesta iniciativa, en tant que va significar una difusió normalitzada de cinema

917 Enric Crous-Vidal, "Justificació i acusació personal", *Art*, 0 ([1935-1936]), p. [1]

918 Enric Crous-Vidal, *Memòries* (Barcelona: Mediterrània, 2007), p. 94ss

919 Joan Torrent i Rafael Tasis (1966), vol. II, p. 233

920 L'any 1931 es va registrar una iniciativa semblant, que no va tenir èxit. Vegeu Valeri Mallol Agulló (1995), p. 100, nota 277.



rus d'avantguarda a la ciutat. Així doncs, es va projectar *Romance sentimentale*, de Serguei M. Eisenstein i Grigori Aleksàndrov, rodada l'any 1930; *Zemlya (Terra)*, dirigida el mateix any per Oleksandr Dovjenko, i una tercera pel·lícula dirigida per Abram Room, *Privideniye, kotoroye ne vozvrashchayetsya (The Ghost that never returns)*, que a la revista apareix traduïda com *Evasió*.<sup>921</sup>

A aquell mateix número de la revista també es va anunciar la celebració de la sessió següent —prevista pel 8 de maig—, on estava programada l'estrena a la ciutat de quatre pel·lícules, una de les quals també inèdita a Espanya.<sup>922</sup> No obstant això, cal mantenir el dubte sobre si l'esdeveniment realment arribà a celebrar-se, car al número 3 d'*Art* no es publica cap comentari al respecte i s'anuncia l'aplaçament de les sessions del cine club fins la tardor, per extingir-se en silenci al cap de poc temps i paral·lelament a la clausura de la revista.

A la vegada que arrencava del cine club també es va posar en marxa el Grup de Teatre Universitari, anunciat per primer cop al mateix número 2 de la revista. Crous, Bonet i M. Solé estaven al capdavant de la iniciativa, que tenia la intenció de presentar

[...] obres modernes i del clàssic pur, defugint, és clar, de l'astracanada estúpida. Així, la primera sessió estarà integrada per l'obra de Molière «El casament per força» (*Le mariage forcé*) [...]. Com a complement, serà presentada una obra de teatre clàssic japonès [...]. En el camp modern seran presentades obres de Cocteau, García Lorca, etc., etc., obres de caràcter instintiu-pur, surrealista.<sup>923</sup>

Estava previst que el cinema Rambla seria també l'escenari dels actes del grup de teatre, anunciats com esdeveniments íntims, als quals sols es tindria accés per invitació. Sembla que el grup només dugué a terme la primera representació, ja que no torna a ésser mencionat al llarg de tota la revista a excepció de la contraportada del número 6, on apareix un anunci —dissenyat per Crous— on es menciona que s'estan preparant representacions, tot i que sense proporcionar detalls de cap mena. El més probable és que, com *Art* en general, el grup de teatre morís d'inanició, abandonat per la manca de suports i de ressò.

La darrera iniciativa que va endegar el col·lectiu agrupat al voltant de la revista *Art* va ser la creació de la productora Iman-Films (fig. 38). Anunciada per primer cop al número 2 de la publicació,<sup>924</sup> tornem a trobar-hi Crous, Bonet i M. Solé al capdavant, acompanyats per Lluís Corbella, fotògraf lleidatà que adoptaria les funcions de *cameraman*. L'anunci de la productora no informava només de la seva constitució,

921 Antoni Bonet, "Cine-Club", *Art*, 2 ([1933]), p. [7]

922 —, "Cock-tail", *Art*, 2 ([1933]), p. [7]

923 —, "Teatre Universitari", *Art*, 2 ([1933]), p. [7]

924 [Enric Crous-Vidal], "Iman-Films", *Art*, 2 ([1933]), p. [7]

38. Publicitat d'Iman Films, la productora cinematogràfica sorgida a redòs de la revista *Art*. Disseny d'Enric Crous I © Hereus d'Enric Crous-Vidal, ARCA



sinó que també era una crida a les senyoretes predisposades a col·laborar-hi, a qui demanava fotografies de front i perfil per tal de fer la tria corresponent de les actrius que participarien a la primera producció de l'empresa, titulada *Sang d'adolescent*. En un principi, s'anunciava que aquesta i totes les produccions fílmiques que realitzaria Iman-Films serien projectades a Catalunya, Espanya i França; però tot concordant amb la dinàmica que presentaren tant el cine club com el grup de teatre, la productora tampoc fructificà, i tot i que al número 4 d'*Art* s'informava que s'havien fet unes primeres proves fotogràfiques —que probablement consistiren senzillament en la tria definitiva d'actrius que participarien a *Sang d'adolescent*— i el logotip d'Iman-Films —també dissenyat per Crous— apareixia a la contraportada, res més se sap d'aquest projecte.

Tot i que les iniciatives sorgides a l'aixopluc d'aquesta revista no foren gens afortunades, cal remarcar que *Art* va ser un fenomen insòlit en el panorama artístic lleidatà dels anys 30, amb uns continguts i una actitud altament combativa per bé que pamfletària —especialment contra la carrincloneria lleidatana—, aliniada amb les propostes avantguardistes forjades tant a Barcelona com a l'estranger en un gest clarament internacionalista pràcticament inèdit a Lleida fins aquell moment, que cercava transplantar en un indret absolutament marginal un llenguatge artístic i uns plantejaments estètics trencadors. Ara bé, val a dir que el col·lectiu d'agents que s'aglutinaren al voltant d'aquesta iniciativa no va limitar les seves actuacions a l'àmbit definit per la publicació, sinó que alguns dels esdeveniments i polèmiques més destacats de la vida cultural local de preguerra tingueren lloc en aquests mateixos anys en escenaris desvinculats d'*Art*, però foren protagonitzats per figures del cercle generat al voltant aquesta capçalera.

Un exemple d'aquesta mena de situacions fou l'elaboració d'un manifest contra l'ajuntament de Lleida, publicat el febrer de 1934 i signat per Magí Brossa, Leandre Cristòfol, Antoni Garcia Lamolla, Josep Viola i Enric Crous. Aparegut poc abans

de l'extinció d'*Art*, el manifest estava clarament aliniat amb els plantejaments de la publicació —per bé que no s'hi pot vincular directament— i investia contra la devaluació de la cultura lleidatana tot carregant directament contra la gestió de la Paeria pel que feia a la cultura i l'art, acusant-la del poc suport i aixopluc —tant polític com econòmic— proporcionat a les manifestacions artístiques afins a l'avantguarda: “Voldríem exhibir a la gent la imbecilitat manifesta dels inspiradors, per medi de l'aliena solvència, envers la disposició incivil pastada en el Departament de Governació del província i tronat Casal, on s'ha fet efectiu l'antidemocràtic acord.”<sup>925</sup> Un altre cas en aquesta línia fou la polèmica que es va generar al voltant de l'exposició-concurs de primavera de 1934, organitzada per la Paeria i instal·lada al Museu Morera. Aprofundirem sobre aquest esdeveniment més endavant,<sup>926</sup> però ara per ara resulta adequat destacar com alguns dels participants del concurs —Leandre Cristòfol i Antoni Garcia Lamolla, amb Enric Crous al capdavant— van manifestar el seu desacord amb el resultat del concurs tot despenjant les obres que hi havien presentat.<sup>927</sup>

Malgrat el ressò que aquestes polèmiques pogueren aplegar, i en consonància amb l'habitual incomprensió de les iniciatives d'avantguarda, la repercussió d'*Art* i les propostes que l'acompanyaren va ser mínima. Lleida ni tan sols respongué a aquest estímul.<sup>928</sup> No hi hagué entusiasme, ni passió per fer de la revista un referent. La indiferència i la incomprensió engoliren l'empresa, la qual es veié abocada a l'abisme tot just un any després de la seva fundació: un dels projectes més brillants de la vida artística lleidatana plegava amargament les veles, però deixava una empremta al substrat artístic dels agents més directament implicats en aquesta proposta que fructificaria amb gran energia en temps de postguerra.

## Escenaris de la vida artística lleidatana

La constatació d'una major densitat d'oferta educativa en matèria artística i de la presència i activitat d'un cert nombre d'agrupacions d'artistes a Lleida eren clars presagis que la salut del darrer dels elements que configuren el polisistema artístic local seria bona o, almenys, presentaria un aspecte més robust que l'observat a la Noguera i l'Urgell.

---

925 Magí Brosa et al., “Manifest” (Lleida, febrer 1934). MAMLL, Llegat Leandre Cristòfol.

926 Vegeu les últimes pàgines de l'apartat “D'un antic mercat a un antic hospital (1930-1936)”, més endavant.

927 Enric Crous-Vidal (2007), p. 104

928 De fet, tot el ressò que se'n féu la premsa es pot reduir a una menció al diari *La Jornada*, on la revista és objecte d'una crítica sorprenentment positiva: “[...] tant per la seva presentació, com pel seu contingut, com per la profusió d'il·lustracions de les tendències revolucionàries que patrocinen, constitueix un esforç lloable, mostra evident de la fe que els abraça, per la qual cosa cal lloar-los”. Vegeu —, “Notes locals”, *La Jornada*, (14 abril 1934), p. 3.

Certament, el panorama expositiu de la ciutat de Lleida entre 1875 i 1936 és força més complex que el que s'ha observat a la resta de territori que ens ha ocupat. No obstant això i malgrat que aquest teixit es presenta més compacte, algunes de les seves característiques semblen tenir punts de contacte amb l'activitat expositiva que hem descrit tant a Tàrrrega com, en menor mesura, Balaguer.

Així doncs, la revisió de les fonts ha permès localitzar activitat expositiva en aparadors comercials, espais de sociabilitat i un espai ad hoc per a la difusió pública de treballs artístics —el Museu d'Art de Lleida, l'actual Museu d'Art Jaume Morera—,<sup>929</sup> per bé que aquest darrer no va obrir portes fins l'any 1917. A més, sembla que l'ús d'aquestes tipologies d'escenaris també se succeeix dins d'una certa lògica cronològica, marcada molt especialment per l'efecte de l'exposició d'artistes lleidatans de 1912, la inauguració del museu d'art cinc anys després i l'eclosió de la seva activitat expositiva a partir de 1925. Finalment, les tipologies d'exposicions que tenen lloc a cadascun d'aquests espais —sobretot quan són observades de manera conjunta— també es poden relacionar amb un desplegament o execució d'estratègies de presa de posició pel control del capital específic del camp, tant de poder com artístic. Aquesta situació es farà especialment visible quan tractem les exposicions celebrades en espais de sociabilitat i aquelles que tenen lloc al museu: ambdós escenaris coexisteixen al llarg d'una franja cronològica, i la seva activitat està molt lligada a la iniciativa de l'Ateneu Lleidatà, de tal manera que s'observa una clara relació entre la tipologia d'exposicions celebrada a cada emplaçament i el desplegament d'una estratègia de presa de posicions pel control del camp per part d'aquesta entitat, una lectura sobre la que hi aprofundirem més endavant.

## APARADORS COMERCIALS

A diferència del que s'ha detectat a la Noguera i l'Urgell, es disposa de notícies d'exposició pública de creacions artístiques a Lleida ja des del darrer quart del segle XIX.<sup>930</sup> Davant la lògica manca d'escenaris més adequats per acollir aquesta mena d'esdeveniments, els aparadors dels comerços locals també van ser els primers indrets on es dugué a terme aquesta pràctica, una activitat que cal situar en un moment de creixement urbanístic més que notable a la ciutat, el qual fou acompanyat de la pertinent eclosió de la burgesia, l'activitat comercial i la proliferació d'una activitat artística molt necessitada d'espais de visibilitat per tal d'assegurar-se la seva supervivència, car bona part de les creacions eren béns de consum que calia introduir al mercat.

---

<sup>929</sup> Un mapa on s'indiquen tots els espais expositius de la ciutat de Lleida es pot consultar a l'annex 003.

<sup>930</sup> Diversos fragments d'aquest apartat ja han estat publicats prèviament a Esther Solé i Martí, "L'exposició de 1912 o un punt d'inflexió en la història de l'art lleidatà", p. 11-40.

No obstant això, val a dir que la visió de conjunt de l'activitat expositiva que s'ha detectat als aparadors de les botigues no presenta una intensitat proporcional a la major dimensió que en aquells moments Lleida ja ostentava respecte Tàrrrega i, molt especialment, Balaguer: entre 1875 i 1936 s'han detectat 10 establiments comercials que en algun moment acolliren l'exposició d'obres d'art als seus aparadors. Curiosament, no s'ha observat un predomini d'una tipologia concreta d'establiment, sinó que aquests —la gran majoria concentrats al carrer Major— s'emmarquen en sectors tan variats com la sastreria, les arts gràfiques, el mobiliari o la fotografia, entre d'altres. A més, d'aquests establiments tan sols tres van repetir l'experiència d'exposar obres d'art als seus aparadors, i els esdeveniments identificats en aquests comerços presenten una distribució cronològica força inestable, de tal manera que es destil·la que aquestes activitats tampoc generaren dinàmiques de continuïtat a Lleida. Malgrat tot, aquesta discontinuïtat en el temps es pot estructurar en tres etapes: una primera que aplegaria les exposicions anteriors al 1900 —concentrades en dos comerços—, seguida d'una fase marcada per un increment sobtat de l'activitat expositiva en aparadors d'una gran diversitat d'establiments als anys immediatament anteriors a la inauguració del museu d'art i, finalment, un epígon molt tardà i molt concret d'aquesta tipologia d'activitat expositiva, que ens trasllada fins la dècada dels 30.

Novament, ens trobem amb esdeveniments que tenen una presència molt escassa a les fonts, segurament perquè foren organitzats amb un alt índex d'improvisació, fet que en dificultava els anuncis i l'interès de la premsa per fer-ne un seguiment, car tot sovint les cròniques i comentaris que es publiquen sobre aquests esdeveniments veuen la llum quan l'exposició ja no està instal·lada. Malgrat tot, la lectura en clau sistèmica que es pot extreure d'aquesta tipologia expositiva coincideix en força aspectes amb les expressades tant en el cas de Tàrrrega i l'Urgell com el de Balaguer: novament, l'exhibició de peces creades per artistes locals en aparadors de botigues de la ciutat pot entendre's d'una banda com un mecanisme de presa de posicions pel control del capital específic del camp —econòmic i de poder— per part del comerciant, que tot i accedir a acollir aquesta mena d'activitats al seu establiment per simpatia o amistat també podia fer-ho tot esperant obtenir un rèdit en forma d'increment de control del capital específic del camp; d'altra banda, aquests esdeveniments també responen a una estratègia de presa de posicions per part de l'artista expositor, que cerca incrementar el seu domini del capital específic del camp artístic gràcies a la major visibilitat que li proporciona la presentació pública dels seus treballs.

La primera exposició celebrada en un aparador a Lleida dins del marc cronològic que ens ocupa va tenir lloc l'abril de 1879, quan a l'aparador de la casa de José Sol Torrents es va exposar una pintura destinada a ésser sortejada en benefici

39. Manuel Villegas  
Brieva, "Pescador  
sicilià" (1885). Oli sobre  
tela, 82,5 x 52,5 cm.  
MAMLL-0259 | PD  
MAMLL



de la parròquia de Sant Joan.<sup>931</sup> Entenem que l'esdeveniment no va tenir lloc a les instal·lacions de la impremta José Sol Torrents, situada al número 9 i 10 de l'avinguda de Blondel, sinó que el quadre es va exposar a la llibreria del mateix nom i propietari, oberta al número 19 del carrer Major.<sup>932</sup> Sembla, però, que es tractà d'un fet aïllat, car cal esperar set anys per tornar a trobar notícies d'esdeveniments semblants. Aquest cop l'escenari va ser l'aparador de la casa López, un establiment dedicat a la venda de mobles situat al carrer Major que va esdevenir l'escenari de quatre exposicions al voltant del 1900, el veritable protagonista de la primera etapa de la vida expositiva lleidatana. Les dues primeres mostres, celebrades el gener de 1886 i el març de 1897, consistiren en la presentació pública dels treballs que els artistes beneficiats amb un pensionat de la Diputació de Lleida havien realitzat durant el temps de vigència d'aquests ajuts; mentre que les dues darreres presentaren un caire diferent. La primera exposició va constar de dues obres: "un cuadro al óleo, que representa un viejo marino catalan obra del Sr. Villegas, quien lo dedica á la Diputación Provincial en calidad de pensionado suyo, y otro al pastel obra del Sr. Plana."<sup>933</sup> No hi ha dubte que l'obra que presenta Manuel Villegas és el *Pescador sicilià* (fig. 39),<sup>934</sup> mentre que les dades recuperades de les fonts ens impedeixen suggerir amb seguretat quin fou el retrat aportat per Plana Castillo, una peça que,

931 El mal estat de conservació de la publicació on apareix la notícia impedeix mencionar amb certesa de quin artista es tractà, per bé que sembla que l'obra en qüestió es tractava d'un paisatge. Vegeu —, "Crónica", *El Criterio Católico*, 84 (5 abril 1879), p. s.n.

932 Manuel Jiménez Catalán, *La imprenta en Lérida, ensayo bibliográfico: 1479-1917* (Lleida: Edicions de la UdL, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1997), vol I, p. 49

933 —, "Mordiscos", *El Perro*, 28 (31 gener 1886), p. 2-4

934 L'obra actualment forma part de la col·lecció del Museu d'Art Jaume Morera amb el número d'inventari MAMLL 0259.

a més, no fou exposada com a contrapartida d'un pensionat de la Diputació en tant que aquest mai va rebre un ajut d'aquest tipus.

El cuadro del Sr. Villegas, aunque en nuestro concepto adolece de algún descuido en el ropaje; [...] y en algún otro detalle quizá un poco exagerado, revela en cambio facilidad de ejecución [...], siendo digna de especial mención la cabeza, que resulta perfectamente ejecutada.

El cuadro del Sr. Plana, es según nos han dicho, un exacto retrato del natural.

A uno y á otro, enviamos nuestra enhorabuena, invitándoles prosigan por el camino emprendido. La damos igualmente á la Diputación por conceder la pensión, [...] y deseamos que esto sirva de precedente para si en lo sucesivo se ofrece ocasión de proteger á algun paisano nuestro, [...] y de estímulo á los que no creen en la protección oficial.<sup>935</sup>

La segona de les exposicions acollides per la casa López es féu esperar onze anys —un període de sequera expositiva absoluta, car durant aquest hiat no es detecten altres activitats d'aquesta mena en tota la ciutat—, i fou novament la presentació de l'obra elaborada per un artista pensionat per la Diputació, l'escultor Prudenci Murillo, que presentà un bust de Pedro Fuertes modelat en terracota rebut molt positivament per l'única publicació periòdica que es féu ressò de l'esdeveniment.<sup>936</sup>

La tercera mostra que acollí aquest comerç de mobles tingué lloc dos anys més tard —el desembre de 1899— i la protagonitzà Carles Mostany, que va presentar “un manoll de artistichs cuadros que deixan veurer l'aplicació y'l progrés que de cada dia va escalant lo talent del nostre digne paisá en lo cultiu del art dels Goyas y's Murillos.”<sup>937</sup> L'artista en qüestió no era pensionat de la Diputació, de tal manera que aquesta mostra incorpora —tot i que no s'explicita a les fonts— un canvi de factor respecte a les dues anteriors: el destí de les peces exposades. Com en el cas de les exposicions d'obres de Francesc Borràs a Balaguer, les mostres de Villegas i Murillo foren l'exhibició pública d'unes creacions que estaven destinades als salons del palau de la Diputació, i que els pensionats no tenien cap mena d'obligació de presentar-les públicament abans d'entregar-les. És molt possible que les peces de Mostany —i el retrat de Plana Castillo— s'exposessin amb una altra intenció, que incloïa la possibilitat de vendre-les. No obstant això, tots aquests esdeveniments poden interpretar-se des d'una òptica sistèmica com clares estratègies de presa de posicions d'aquests artistes, que cerquen situar-se en posicions dominants mitjançant uns esdeveniments que aporten una pàtina de vàlua al seu treball, que en aquells moments es trobava en plena fase de legitimació i consolidació.

Aquest podria ser el cas de Baldomer Gili i Roig, qui també se serví dels aparadors de la casa López per presentar per primer cop la seva obra al públic lleidatà. Retornat

935 —, 31 gener 1886, p. 2-4. Noti's que Manuel Villegas Brieva va ser el primer artista pensionat per la Diputació de Lleida. Vegeu Solé i Martí (2008, inèdit), p. 43.ss.

936 —, “Noticias”, *El Loredán*, 62 (28 març 1897), p. [3]

937 —, “Pesca setmanal”, *La Riialla*, 5 (2 desembre 1899), p. 3

a Catalunya al voltant de 1898, Gili va exposar a la Sala Parés l'any següent, i no va ser fins l'any 1900 quan va donar a conèixer el seu treball a Ponent. En aquesta ocasió, però, l'exposició fou un argument de pes per a que el pintor acabés essent el beneficiari de la pensió de la Diputació de Lleida d'aquell any:

Exposà una gran tela representant una caravana de saltimbanquis, una mena d'*Alegría que passa*, que fou el comentari i l'interés de tot Lleida, tela que pocs dies després obtenia a l'Exposició Nacional de Madrid una menció honorífica. Altres petites obres, fetes a Lleida, cridaren l'atenció, de les que cal mencionar les titulades *Vores del Segre*, *L'hort del Musa* i *Contrallum*. Aquesta exposició, demostrativa de la vàlua del jove pintor, li valgué que la nostra Diputació provincial li concedís una pensió per anar a Roma a prosseguir els seus estudis.<sup>938</sup>

La casa López gairebé va monopolitzar l'activitat expositiva a Lleida anterior al 1900. Noti's la versatilitat de l'establiment per acollir mostres de tota mena, així com la manca de competidors que optessin per imitar el propòsit d'aquest comerciant, una situació que canvia per complet quan ens endinsem al segle xx. Abans d'aprofundir-hi, i només a tall de menció, volem fer esment de la convocatòria —abans que Carles Mostany instal·lés les seves obres als aparadors de la casa López— d'un "certamen polítich-satírich-científich y bailable" de la mà del setmanari *La Mala Senmana*, un esdeveniment que molt probablement no es va dur a terme.<sup>939</sup> Entre d'altres, aquest concurs incloïa un premi de pintura i un d'escultura, i anunciava una exposició de les peces presentades:

[...] 14 Premi: Una paleta de metall groch, al quadro (aigüada) que millor pinti'ls efectes del ví de Lleyda com son cólich, vómit, ascos, etz. etz.

15 Premi: Un buril de primera, ab inscripció d'argent, al mes ex-celent *barro* (bocet) representánt la regeneració coronánt al Ajuntament interino. Te que ser un *grupo alegórich*.

[...] Lo Certamen se celebrará á las vuit de la nit, en punt, del día 12 de Maig, [...] (Déu mediant), en lo lloch que previament s'indicarà: será públich y presidit per lo Jurat. [...] President: Sr. Palla-Llarga; Censor: Sr. Pare-Etern; Vis-president: Lo Mestre Fanguet; Secretari del Jurat: Taset de Copa d'or [...] Secció de pintura y escultura: President: Lo Pare-Etern; Vocals: D. Fernando Carreró; D. Francisco Menescal; D. Mingo Tofol; D. Joseph Titella [...].<sup>940</sup>

Tanmateix, en tant que la premsa no fa un seguiment d'aquest esdeveniment és molt possible que no anés més enllà d'un estirabot satíric. De totes maneres, en el cas que realment aquest certamen s'hagués celebrat, les obres s'exposaren al mateix indret on es repartiren els premis, tampoc concretat per les fonts conservades. Així doncs, després de l'exposició de Gili i Roig es va iniciar una nova etapa de

938 A. P., "El pintor B. Gili i Roig", *Lleida*, 44 (10 febrer 1927), p. 34-37. Malauradament i malgrat indicar els títols d'algunes de les peces, no ens ha estat possible localitzar-les.

939 —, "Certamen de «La Mala Senmana»", *La Mala Senmana*, 4 (4 març 1899), p. 1

940 —, 4 març 1899, p. 1



letargia expositiva a la ciutat, que es va allargar fins al setembre de 1907.<sup>941</sup> El relleu el va prendre una altra botiga de mobles del carrer Major, la casa Aixelà, que va cedir espai dels seus aparadors per exposar un conjunt no detallat de pintures i escultures de Miquel Viladrich.<sup>942</sup> No obstant això, la represa de l'activitat expositiva no fou en ferm i cal esperar fins l'any 1911 per tornar a tenir notícies d'esdeveniments semblants. En aquest cas l'escenari fou la llibreria de José A. Pagès, al número 45 del carrer Major, on s'hi mostraren els bustos en argila crua d'Enric Granados i Ricard Viñes, obra de Ramon Borràs Perelló, antic membre del Tranquil Taller i pare de Ramon Borràs Vilaplana, futur professor auxiliar de dibuix a l'institut. Les obres, “de exquisita factura y muy exacto parecido [...] han sido muchos los adelantos que ha realizado en su arte. [...] ha merecido muchos y merecidos elogios [...]”,<sup>943</sup> romanen desaparegudes.

A partir d'aquest moment es detecta un altre hiat notable pel que fa a la celebració d'exposicions en aparadors comercials, un fenomen que clarament s'explica arran de l'adveniment de l'exposició d'artistes lleidatans que va tenir lloc a les dependències de la Paeria en el marc de la cèlebre festa major de 1912 i sobre el qual aprofundirem més endavant. Aquest esdeveniment va suposar l'inici d'un silenci expositiu absolut a la ciutat de Lleida, que no fou interromput fins que una de les principals conseqüències de la celebració de l'exposició de 1912 —la creació d'un museu d'art— va començar a prendre forma efectiva, al voltant de 1915.

Certament, entre 1916 i 1917 s'observa una recuperació intensa de l'ús dels aparadors dels comerços lleidatans com a espais expositius: després d'un període de quatre anys d'absoluta inactivitat hem detectat que en un parell d'anys se celebren sis exposicions en quatre comerços diferents. La majoria —quatre— es concentren al voltant de les festes de maig d'ambdós anys, i en aquesta segona etapa l'epicentre expositiu es manté fermament ancorat a l'eix definit pel carrer Major.

Així doncs, al voltant de la festa major de 1916 es van celebrar dues exposicions de manera simultània: la casa Lavaquial, una joieria llavors situada al número 14 de la plaça Paeria, va mostrar una peça d'aire orientalista de Joaquim Xaudaró, “un cuadro sens títol [...] molt ben dibuixat i'l colorit exquisit”,<sup>944</sup> mentre que la casa Pons i Carrera va mostrar més d'una vintena de caricatures de Gustavo Pierres que foren rebudes amb fredor pel mateix crític que aplaudí l'obra de Xaudaró: “no sabem pas

941 Val a dir que es té notícia que l'any 1901 se celebrà l'exposició d'un brodat a l'aparador de la casa Sirvent, situada al carrer de Cavallers. Considerem que l'exhibició pública d'aquest treball, realitzat per Dolors Abadal de Sirvent —la mestressa de l'establiment—, corresponia més aviat a una operació publicitària d'aquest negoci i no a un esdeveniment equiparable als que hem estat mencionant, i és per això que no l'inclouem al recull general. Vegeu —, “Nostre lámina”, *Lo Campanar de Lleyda*, 5 (5 maig 1901), p. 14.

942 Concha Lomba i Chus Tudelilla (2007), p. 342

943 —, “Noticias”, *Lérida-revista*, 4 (1911), p. 7

944 R. F., “Assumptes d'art”, *Catalunya. Periòdic català*, 8 (18 maig 1916), p. s.n. Aquest establiment actualment es troba a l'altre costat de la plaça, al número 2.

quina qualificació donar-li; dins la paraula caricatura s'hi enclou modernament tot, fins lo mal dibuixat. [...]. No son eixes líneas per apaorar al expositori, al contrari: [...] tots els comensaments, son difícils, fins que es troba el camí a seguir.”<sup>945</sup> No obstant això, la crítica de *Renovación* no va ser tan dura, ans al contrari:

Todas ellas admirables en lo que son y en lo que expresan, en su forma y en su fondo, en su línea y en su intención [...] Todo esto merece elogio, más tambien elogiar debemos el gusto heróico del que, rompiendo los moldes de la *vieja* costumbre, realiza manifestaciones artísticas como la que nos ocupa e intenta que nos aficionemos más a las sutilezas y bellezas de todo arte, afición que por desgracia, aún se encuentra *verde* en nuestros niños *clásicos* de la no menos clásica calle Mayor.

Por todo ello merece plácemes el joven artista, y nosotros se los damos bien sentidos y sinceros, rogándole que a no tardar nos ofrezca ocasión para aplaudirle nuevamente.<sup>946</sup>

El juliol d'aquell mateix any, la camiseria Ribé —al número 34 del carrer Major—<sup>947</sup> va cedir per primer cop espai dels seus aparadors per exposar públicament una pintura signada per José Martínez, un artista que ens resulta completament desconegut però que aparentment era “convecino y *principiante*”,<sup>948</sup> però que malgrat tot aplega comentaris positius de la premsa, que l'acara amb Xaudaró, tot desencadenant o atiant una possible polèmica de la qual no s'han localitzat més detalls:

[...] en él no solo hay cimientos de artista, sino que hay un edificio concluido y falto sólo de detalles de poca monta. Es esta obra, [...] una producción de colorido, y si alguien ha querido ver influencias y más o menos encubiertas copias de obras del eminente artista Xaudaró, es porque no se han fijado, o porque no tienen vista, ni juicio crítico. Son las líneas que Martínez traza curvas sueltas y elegantes; son las líneas que salen de la mano de Xaudaró, perpendiculares y horizontales, trazadas con elegancia y con magistral intención. ¿Puede darse mayor diferencia? En lo único que hay coincidencia es en el *asunto*. [...] Por nuestra parte, felicitamos muy de veras al Sr. Martínez y solo le pedimos que nos proporcione pronto una nueva ocasión para volver a ocuparnos de él [...].<sup>949</sup>

Foren precisament aquests dos comerços, la casa Ribé i la casa Pons i Carrera els que van protagonitzar les exposicions celebrades al voltant de la festa major de l'any següent. De fet, no es tracta de dues exposicions diferents, sinó que aquests establiments van acollir de manera simultània l'exhibició pública d'una col·lecció de fotografies —essencialment retrats— elaborades per Samuel Farran: “Se trata de unos estudios hechos a contraluz que, por la entonación de las sombras y

945 R. F., 18 maig 1916, p. s.n.

946 —, “Notas de arte. Gustavo Pierres. Exposición de caricaturas”, *Renovación*, 20 (27 maig 1916), p. 1

947 Segons anunci publicat a *El País* (29 desembre 1927), p. 2.

948 Píncel, “Notas de arte”, *Renovación*, 26 (8 juliol 1916), p. 3

949 Píncel, 8 juliol 1916, p. 3

claroscuros, por el casi nulo trabajo de retoque, por la semejanza del parecido y lo impecable del detalle, han llamado poderosamente la atención del público y de los inteligentes.”<sup>950</sup> Resulta excepcional que un mateix expositor instal·li obres en dos emplaçaments diferents de la ciutat. No obstant això, aquest gest de Farran sí que pot ésser interpretat clarament com una estratègia de presa de posicions pel control del camp fotogràfic a la ciutat, consistent en exhibir les seves millors produccions durant la festa major a uns indrets destacats del carrer Major, on gaudiria d'una visibilitat potencial extraordinària, que es veuria amplificada pel fet de dur-la a terme durant les festes de maig.

L'etapa de relativa eufòria expositiva a Lleida es va acabar en plena tardor de 1917, als aparadors de la sasteria Pujol. Aquest comerç, situat al número 60 del carrer Major, va mostrar públicament un retrat d'Alfons XIII, obra del llavors catedràtic de dibuix de l'institut Federico Reymundo.<sup>951</sup> Tant el gest de Reymundo com la tipologia de l'obra presentada ens resulten molt reveladors quan són interpretats des d'un punt de vista sistèmic: tal com ja hem mencionat uns apartats enrere, un cop prengué possessió de la càtedra de dibuix i de la pàtina legitimadora i sancionadora que aquest rol li conferia, Federico Reymundo va procurar introduir-se i participar activament de la vida artística i cultural de Lleida, especialment a través de la revista *El Duende*. Aquesta exposició és un clar moviment en aquest sentit, i l'obra escollida no és gens casual, sinó tota una declaració de principis i una clara presa de posició per part de Reymundo dins del camp de poder local. El ressò en premsa d'aquest esdeveniment fou relativament modest —tan sols *El Duende* ho comenta, tot publicant un text que podria haver estat redactat per ell mateix—, i no es té constància que Reymundo realitzés cap altra acció semblant sinó que probablement va optar per mantenir un perfil més discret però igualment dominant a diversos sectors del camp artístic local.

Es podria pensar que l'obertura de portes del museu d'art de Lleida l'any 1917 va comportar la fi de l'ús dels aparadors com a espais expositius. Tanmateix, les exposicions en establiments comercials no foren substituïdes per mostres instal·lades temporalment al museu, sinó que aquest esdeveniment va desencadenar una nova etapa de silenci expositiu que s'allargà durant una dècada. En aquest període el protagonisme és pel museu, que manté una activitat marcadament estàtica fins les darreries dels anys 20, quan l'activitat expositiva de la ciutat recupera embranzida i es detecta un esclat d'esdeveniments d'aquesta mena tant dins com fora del museu, fins i tot en establiments comercials.

Hem qualificat d'epígon aquesta última fase d'ús d'aquests emplaçaments com a escenaris expositius molt especialment pel paper secundari que desenvolupen en aquesta època, al voltant dels anys 30. En aquest moment, la instal·lació

950 —, “Exposición Farrán”, *El Correo de Lérida*, (16 maig 1917), p. 1; —, “Exposición fotográfica Farrán”, *El Ideal*, (20 mayo 1917), p. 1

951 —, “Nota de arte”, *El Duende*, 42 (17 novembre 1917), p. [2]

d'exposicions temporals en altres equipaments de la ciutat —espais de sociabilitat, a més del museu— supera als aparadors a nivell de freqüència de celebració, quantitat d'obra presentada i ressò en premsa, de tal manera que sembla que les exposicions detectades en comerços són tan sols reminiscències d'una època i d'una manera de donar-se a conèixer en l'àmbit artístic ja llargament superada.

Aquesta última etapa de la vida expositiva dels aparadors lleidatans la protagonitzen dos comerços —ambdós novells en aquesta tipologia d'activitat— i quatre exposicions. Dues d'aquestes van succeir-se al llarg de l'abril de 1928: la primera, celebrada als aparadors de l'establiment de fotografia d'Emili Gausí —també al carrer Major—, consistí en la presentació pública d'unes pintures de temàtica religiosa elaborats per Enric Crous i Josep Bartoletti. La temàtica de l'exposició resulta sorprenent si es té en compte qui eren els artistes que signaven les obres, però la premsa no aporta cap altra dada més dades enllà de la menció de la realització d'aquesta exposició, de tal manera que no disposem de prou arguments com per suggerir que es tractava de peces crítiques o satíriques.<sup>952</sup> La segona exposició tingué lloc uns dies més tard a l'argenteria Fontanals, on el mateix Ramon Fontanals va commemorar el centenari del naixement de Francisco de Goya tot exposant una còpia del cèlebre retrat que Vicente López féu al pintor aragonès l'any 1826 i que llavors ja es trobava a les sales del Museo del Prado.<sup>953</sup> Aquesta fou la primera i única experiència expositiva de Ramon Fontanals al seu propi establiment, en tant que les dues mostres restants identificades en aquesta època tingueren lloc a la casa Gausí cinc i set anys després, respectivament.

Aquests esdeveniments se situen en un context de plena competència amb les exposicions acollides pels espais de sociabilitat, que en aquell moment eren els que dominaven el panorama expositiu lleidatà. Aquesta situació d'inferioritat de les exposicions celebrades en aparadors es fa especialment visible en el cas de les tres últimes mostres localitzades en aquests indrets, les quals presenten un caràcter molt secundari i són un clar símptoma d'una pràctica que estava a la reta final de la seva extinció: pels volts de la festa major de l'any 1933, quan Raimundo Cortijo exposava al museu d'art i a l'antic hospital de Santa Maria s'instal·lava l'exposició de records lleidatans, els aparadors de la casa Gausí presentaren diverses caricatures gravades sobre vidre, obra de Juan Riera Castillo;<sup>954</sup> i la tardor de 1935, poc després que Leandre Cristòfol exposés al Círcol Mercantil, "David Balsells, obrer forjador

952 —, "Garba", *Lleida*, 69 (10 abril 1928), p. 20-22. Val a dir que aquest no fou el primer cop que la casa Gausí va acollir una exposició, sinó que dos anys abans va mostrar públicament el projecte d'unes casernes ideades per traslladar-hi la guarnició llavors encara instal·lada a la Seu Vella. No obstant això, el projecte no s'executà i les tropes van romandre al recinte de l'antiga catedral fins l'any 1941, quan es bastiren —segons un projecte de Juan Cámpora, Marià Gomà i Lluís Domènech i Torres— les casernes de Gardeny, actualment reconvertides en el parc científic i tecnològic de la ciutat. Vegeu —, "Nòtules", *Vida Lleidatana*, 14 (15 novembre 1926), p. 228.

953 —, "Garba", *Lleida*, 70 (25 abril 1928), p. 19-22

954 —, "De dibujo", *El País*, (30 maig 1933), p. 2

40. Vista de la sala de plens de la Paeria, Lleida | BY SA Maria Rosa Ferre, Wikimedia Commons



en atur forçós, exposa [...] un magnífic treball de forja, consistent en una figura de Sant Jordi montat a cavall i amb el dragó als peus.”<sup>955</sup> Malgrat les bones paraules de la premsa, als anys 20 i 30 l'epicentre de l'activitat expositiva de Lleida s'havia desplaçat clarament vers una altra tipologia d'escenaris.

#### EL PALAU DE LA PAERIA, UN ESPAI EXPOSITIU

Abans que Lleida disposés d'un escenari ad hoc per acollir les exposicions que s'hi celebraven, una alternativa als tradicionals i ja comentats aparadors comercials consistí en hostatjar aquests esdeveniments al palau de la Paeria, sobretot a la sala de plens (fig. 40). No sembla que aquest ús —que certament avui no estaria lliure de polèmica— resultés controvertit en aquella època, car fins que el museu d'art no va obrir portes aquestes dependències municipals foren l'escenari de mitja dotzena d'exposicions fruit de la iniciativa privada, a les quals cal afegir-hi l'exposició d'artistes lleidatans, un dels esdeveniments més destacats de la festa major de 1912.

Ja hem mencionat que les tres exposicions que precediren la de 1912 sorgiren de la iniciativa dels Heptantropos,<sup>956</sup> esdevenint unes iniciatives que no despertaren cap mena d'estranyesa entre l'opinió pública, sinó més aviat el contrari car les valoracions foren essencialment positives. Tanmateix, l'esdeveniment expositiu més destacat que va tenir la Paeria com a escenari va ser l'exposició d'artistes lleidatans de 1912, que a més a més fou la mostra pública d'obra artística d'època contemporània de major envergadura i complexitat esdevinguda a la ciutat fins llavors.

<sup>955</sup> —, “Notes d'art”, *La Tribuna*, (4 novembre 1935), p. 1

<sup>956</sup> Aquesta parella d'artistes —Paco Mercè i Miquel Viladrich, junt amb Joan Llorens— va organitzar la primera exposició d'obra d'Antoni Samarra a la ciutat, celebrada l'any 1909. Les altres dues mostres les va protagonitzar Miquel Viladrich els anys 1909 i 1910, quan presentà els treballs realitzats en tant que beneficiari d'una pensió de la Diputació de Lleida.

No entrarem en detalls sobre els preparatius i la celebració d'aquesta exposició,<sup>957</sup> però sí que més endavant ens aturarem per tractar sobre les conseqüències d'una iniciativa que s'allargà durant un mes —sense tenir en compte els preparatius—, on hi participaren 29 artistes i on s'hi pogueren contemplar 219 peces. Val a dir que la resposta ciutadana a aquest esdeveniment fou molt tèbia malgrat l'entusiasme i el compromís d'aquells directament vinculats en la seva organització, els quals aconseguiren fer efectiva una autèntica fita en la història de l'art de Ponent: compilar una mostra suficientment representativa de la vida artística lleidatana a principis del segle xx, una empresa que fins ben entrada la dècada dels anys 30 ningú va aventurar-se a repetir.

Des d'un punt de vista sistèmic, l'exposició de 1912 palesà l'existència tant d'un camp com d'un sistema artístic lleidatà, car es requerí de tots els elements que en són característics per tal de dur a terme aquesta iniciativa amb garanties d'èxit. Per una banda, el camp artístic queda plenament definit com quelcom autònom en el moment que la idea d'organitzar un esdeveniment d'aquesta mena pren cos, en tant que els líders de la proposta —majoritàriament agents aliens a la pràctica artística situats en posicions dominants dins del camp de poder general— reconeixen l'existència d'un capital específic valuós i uns agents molt concrets, que queden perfectament posicionats en un camp que en aquell moment arriba a un alt grau d'autonomització i on la pugna pel control d'aquest capital específic també esdevé clara i diferenciada de la pugna pel control del capital específic del camp de poder. Per l'altra, el reconeixement de la vàlua del treball dels artistes d'arrel lleidatana, el qual es considera que mereix ésser exposat públicament en un indret amb tant valor simbòlic com els salons de la Paeria, pot interpretar-se com un procés que aporta legitimació als artistes participants. A més, aquest és acompanyat d'una certa expectativa i demanda, que pren la forma de visites, un seguiment intens per part de la premsa —que també publicà una major densitat de crítiques— i adquisicions d'obres. Per bé que aquestes compres no foren tan importants com s'hagués pogut preveure en un principi, la difusió més enllà de les terres de Ponent fou molt escassa i la resposta del públic no fou tan entusiasta com la dels organitzadors i els artistes participants,<sup>958</sup> no es poden negar les evidències de l'existència d'un camp i un sistema artístic autònom i robust, respectivament.

Ja hem posat de manifest com mentre avançaven les gestions per arrencar el museu d'art de la ciutat, l'activitat expositiva no s'aturava, i des de la clausura de l'exposició de 1912 i la inauguració del museu l'any 1917 la Paeria fou l'escenari de tres exposicions més, celebrades al voltant de la festa major de setembre de 1913 i de les festes de maig de 1915 i 1917.

---

957 Vegeu Esther Solé i Martí, "L'exposició de 1912 o un punt d'inflexió en la història de l'art lleidatà", p. 11-40.

958 A[lfred Pereña], "Ante la clausura de la exposición de arte", *El Ideal*, (5 juny 1912), p. 2

La primera consistí en una mostra de 31 aquarel·les de Lluís Botines, instal·lades al vestíbul del saló de plens. Entre les peces exposades hi havia paisatges de tema lleidatà i barceloní, així com 16 projectes d'escenografia molt ben valorats per la premsa.<sup>959</sup> Aquesta mostra va coincidir amb la presentació a la societat lleidatana de la pintura "La Gitana", de Francesc Borràs qui, després d'exposar-la a Balaguer repetí l'experiència a Lleida. No obstant això, i malgrat el precedent que podien haver suposat les exposicions que Miquel Viladrich instal·là a la Paeria els anys 1909 i 1910 per presentar els treballs realitzats en tant que pensionat, el pintor de Balaguer va optar per instal·lar l'obra que havia de dipositar a la Diputació al saló de sessions de la mateixa corporació provincial.<sup>960</sup>

Entre els actes de la festa major de 1915 s'hi va incloure una exposició protagonitzada pel fotògraf Samuel Farran, qui segons un article de *Vida Lleidatana* que compila les vint primeres festes majors de Lleida del segle xx, exhibí fotografies al saló de sessions de l'Ajuntament.<sup>961</sup> Dos anys després, mentre el mateix Farran exposava a dos aparadors de la ciutat, Nicolás Martínez Lage (Niko) i José Lega van exposar treballs —essencialment caricatures— al mateix indret, en una mostra que semblà que es titulà "Los luchadores".<sup>962</sup>

Niko tiene un estilo algo raro, demasiado exagerado a veces. [...] Un trazo, una línea sola es aveces, la base y el todo de la producción. Reconozcamos en él, cierta maestría.

En cambio, Lega no tiene estilo determinado. Esto hace que se fije uno mas en sus caricaturas y que al fijarse y notar esa limpieza [...] y esa habilidad [...] tan extraña en un principiante, se le admire.

Todos los trabajos [...] tienen algo de bueno. Y todos están exentos de lo que pudieramos llamar "pecados mortales".<sup>963</sup>

Curiosament, la premsa subratlla que la instal·lació de la mostra, d'altra banda duta a terme seguint els canons habituals de les exposicions d'art de l'època, va suposar un punt de dificultat pels visitants en tant que "los trabajos de Niko y Lega estaban diseminados indistintamente por las paredes. Tanto es así que alguien hubiera atribuido caricaturas de Lega a Niko y viceversa si aquellas no hubieran estado previamente firmadas."<sup>964</sup> De totes maneres, les impressions foren completament positives: "los dos lo han hecho bestialmente bien [...]. Los trabajos expuestos son aciertos decisivos. La obra cúspide de *Niko* es indiscutiblemente la caricatura del Sr.

---

959 —, "Crónicas de la comarca", *Lo Pla d'Urgell*, 72 (13 setembre 1913), p. 3-8

960 *Ibidem*.

961 Suau de Tost, "Les vint primeres festes majors del segle", *Vida Lleidatana*, 25 (5 maig 1927), p. 12-16

962 Epiceto, "Los luchadores. Una exposición", *El Duende*, 15 (5 maig 1917), p. 2; A., "Los luchadores", *El Duende*, 16 (12 maig 1917), p. 5

963 Bolejo, "Exposición Niko-Lega", *El País*, (15 maig 1917), p. 1-2

964 *Ibidem*.

Mercé y la de Lega, la caricatura de Alberto Winterhalter. [...] Todos han merecido elogios entusiastas. Mi enhorabuena más cordial.”<sup>965</sup>

Sembla doncs que quan es tractava d'emprar-la com un espai expositiu, la Paeria no posava gaires obstacles a la iniciativa d'aquells artistes locals que preferien recórrer a les dependències municipals en lloc dels aparadors dels comerços del carrer Major per presentar els seus treballs. Certament, es tractava d'un espai aparentment més neutre i espaiós que els establiments comercials, però la freqüència més aviat baixa d'activitat expositiva a la Paeria revela que aconseguir-hi exposar no era tan senzill com en un aparador, i que aquell que hi mostrava obra —fos novell o consagrat, com hem vist— havia de presentar una quantitat notable de peces, un fet que probablement no estava a l'abast de molts dels que optaven per publicitar-se des d'un aparador. No obstant això, un cop Lleida va disposar d'un espai ad hoc per acollir aquesta mena d'esdeveniments i fins l'esclat de la Guerra Civil, les dependències de la Paeria ja no foren mai més emprades com l'escenari d'una exposició.

## EXPOSICIONS EN ESPAIS DE SOCIABILITAT: EL CÍRCOL MERCANTIL I EL CASINO INDEPENDENT

De bell antuvi, l'ús dels espais de sociabilitat lleidatans com a escenaris expositius presenta dues característiques molt clares: l'aparent monopoli d'aquesta activitat per part del Círcol Mercantil i el Casino Independent —seguits a molta distància pel Casino Principal— i l'inici sobtat de la celebració d'exposicions en aquests indrets a partir de 1927. El de monopoli és un concepte que cal perfilar, car les fonts no revelen que les dues entitats mencionades realment exercissin algun tipus de pressió respecte la resta d'espais de sociabilitat coneguts a Lleida entre 1875 i 1936 per tal de controlar l'activitat expositiva de la ciutat, sinó que una lectura alternativa —també en clau de sistema i de camp artístic— d'aquesta situació sembla proporcionar una explicació més plausible.

A l'apartat corresponent sobre espais expositius de l'Urgell ja hem posat de manifest a bastament que aquesta mena d'activitats no eren quelcom inherent dels espais de sociabilitat, una realitat que també es constata clarament als llocs d'esbarjo lleidatans del tombant del segle xx. Ideats com a punts de trobada de determinats sectors i classes socials de la ciutat, el Círcol Mercantil i el Casino Independent —entre d'altres— eren indrets de solaç lleuger, on considerem que hi proliferà la celebració d'exposicions d'art per simpatia amb el principal equipament expositiu de la ciutat, el museu d'art, que als anys vint ja estava en ple funcionament i desplegà, a partir de 1925, una activitat expositiva que es pot qualificar d'ingent. Tan sols aquests dos equipaments entraren en ressonància amb l'activitat que realitzava el

---

965 Anselmo de Santorbeay, “Exposición Lega-Niko”, *El Ideal*, (16 maig 1917), p. 1



museu d'art i, malgrat no tractar-se d'espais ad hoc per acollir exposicions d'obres d'art, s'afegiren de totes maneres a aquesta dinàmica.

Una possible explicació a aquest fenomen és la que ens proporciona l'anàlisi sistèmic de la situació. Mitjançant la celebració d'esdeveniments expositius a les seves seus socials, tant el Círcol Mercantil com el Casino Independent dugueren a terme una estratègia encaminada a incrementar o consolidar el seu domini del camp de poder i aconseguir una major centralitat en l'àmbit artístic i cultural, un sector que fins aquell moment havia romàs aliè als espais de sociabilitat. Les societats recreatives eren escenaris absolutament marginals d'un fenomen que fins als anys vint havia estat restringit als aparadors dels comerços i a l'espai institucional dels salons de la Paeria, i que des del moment que el museu d'art havia obert les portes havia passat a concentrar-se en aquell equipament, concebut com un espai ad hoc per a la mostra pública d'obres d'art. Així doncs, considerem que en el moment que el museu inicià la celebració sistemàtica d'exposicions —a partir de 1925 i amb una participació molt destacada de l'Ateneu Lleidatà—, els espais de sociabilitat s'afegiren a aquesta dinàmica i iniciaren la pugna pel control d'un camp que aparentment estava en mans del museu.

No obstant això, la celebració d'exposicions als espais de sociabilitat i al museu d'art coexisteix sense cap conflicte aparent i no s'observa una competència explícita entre el Círcol Mercantil i el Casino Independent pel domini d'aquesta tipologia d'activitat, sinó que tot sembla desenvolupar-se en aparent equilibri. Ara bé, la visió global del conjunt d'exposicions celebrades a Lleida entre 1925 i 1936 tant en espais de sociabilitat com al museu d'art revela com el museu presenta un comportament expositiu conservador i sancionador de la pràctica artística, en tant que acull sobretot mostres d'artistes ja consolidats o adscrits a posicionaments estètics moderats malgrat haver-hi alguna excepció destacada. Per contra, és als locals de les societats recreatives on l'estètica més avançada trobava el seu espai expositiu: és aquí on els treballs dels artistes principiants o amb voluntat innovadora són rebuts sense reserves aparents des del primer moment. Aquest comportament es pot interpretar com una clara aposta per part dels espais de sociabilitat per erigir-se com l'aglutinador d'aquells que treballaven per realitzar noves aportacions al repertori artístic del moment, deixant el museu com l'escenari d'aquell sector del camp artístic més consolidat i poc propens a incorporar punts de vista trencadors. Així doncs, el domini del camp artístic lleidatà queda clarament repartit entre dues tipologies d'espais expositius que al seu torn donen cabuda —i per tant, suport— a uns posicionaments concrets. No obstant això, cal no oblidar que la pugna pel control del camp artístic es presentava desigual, car els espais de sociabilitat estaven mancats del poder legitimador propi del museu, però això no va impedir que algunes de les exposicions més destacades a Lleida durant aquest període tinguessin com a escenari precisament un espai de sociabilitat.



41. Casa Magí Llorenç, edifici projectat per Francisco Lamolla Morante i bastit entre 1903 i 1905. | BY SA Pere López, Wikimedia Commons

El Círcol Mercantil es va fundar al Cafè Univers l'any 1908, quan un grup de comercials i industrials de Lleida va decidir crear un ens que defensés els seus interessos a la vegada que els proporcionés un espai de trobada i esbarjo.<sup>966</sup> No resulta gens estrany doncs que entre els socis fundadors no s'hi trobi ningú relacionat amb el món de l'art o la cultura,<sup>967</sup> però a mesura que avançaren els anys sí que s'han localitzat figures entre els seus associats que no tenien un perfil estrictament comercial o mercantil, com per exemple Julià Carbonell, Lluís Farrús, Magí Serés, Miquel Fontanals, Francesc de P. Morera o Ignasi de Villalonga.<sup>968</sup> La seu del Círcol Mercantil s'establí al primer pis de la casa Magí Llorenç,<sup>969</sup> a la cantonada entre els carrers Major i Cavallers (fig. 41), on sembla que fins que no acolliren l'Ateneu Lleidatà —fundat l'any 1925— no desenvoluparen activitats d'oci i esbarjo vinculades amb l'art o assimilables a una exposició. No obstant això, cal aclarir que la celebració d'exposicions en aquest indret no està directament relacionada amb l'Ateneu Lleidatà, sinó que el punt que les posa en relació es troba en el fet

966 Ramon Casteràs Archidona, *Els fabricants, els comerciants, els botiguers i la formació de la Lleida del s. xx*. (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1993), p. 243-246

967 Alguns noms destacats entre els socis fundadors són els de Marià Gomà Oriach, Amadeu i Josep Bordalba Armengol, Ramon Tarragó Piñol, Jaume Llorens Roca, Miquel Roig Morera, Joan Bergós Dejuan, Pere Mor Almacellas o Francesc Xammar Aldomà. Vegeu Ramon Casteràs Archidona (1993), p. 261-268.

968 *Ibidem*.

969 Joan Sagués San José, Conxita Mir i Jaume Barrull Pelegrí, *Ciutadania, espai urbà i memòria a la Lleida del segle xx* (Lleida: Ateneu Popular de Ponent, Pagès editors, 2009), p. 21; Antoni Bergós (1990), p. 105



42. Vista de la façana sud del Casino Principal, actualment ocupat pel Museu d'Art Jaume Morera i altres serveis municipals. | BY SA EINavarroG, Wikimedia Commons



43. Vista dels porxos de Baix de la plaça de la Paeria. L'edifici en primer terme a mà esquerra va allotjar el Casino Independent. | BY SA Pere López, Wikimedia Commons

que l'Ateneu organitzava i celebrava exposicions en altres indrets, essencialment al museu d'art. Per la seva banda, el Casino Independent (fig. 42) fou fundat l'any 1909 al número 11 de la plaça de la Paeria com una alternativa al Casino Principal (fig. 43), que havia obert portes als peus de la Costa del Jan al darrer quart del segle XIX com un lloc de trobada de les elits locals.<sup>970</sup> El Casino Independent l'impulsaren joves representants d'aquestes elits locals, que preferien gaudir del seu temps d'oci en un entorn diferenciat del que acostumaven a freqüentar els seus pares o superiors.<sup>971</sup> Malgrat la voluntat d'allunyar-se del Casino Principal, les activitats del Casino Independent foren les habituals d'aquesta mena d'espais de sociabilitat, i no va ser fins ben entrada la dècada dels anys vint quan, paral·lelament a l'eclosió d'activitat expositiva al Círcol Mercantil i al museu d'art, també el Casino Independent passà a hostatjar aquesta tipologia d'esdeveniments al seu estatge social.

A risc de trencar el fil que acabem d'encetar al paràgraf anterior, val a dir que el Casino Principal acollí la primera exposició "plena de promeses" celebrada en un espai de sociabilitat a Lleida, protagonitzada per Niko i Jesús Pardiñas de Miguel l'any 1921.<sup>972</sup> Fou aquest mateix indret el que acollí l'última exposició celebrada a Lleida abans de l'esclat de la Guerra Civil, curiosament protagonitzada novament

970 —, "Noticias", *El Correo*, (10 maig 1934), p. 3; Antoni Bergós (1990), p. 99

971 Joan Sagués San José, Conxita Mir i Jaume Barrull Pelegrí (2009), p. 21

972 —, "La joventut que treballa", *Lleida*, 61 (10 desembre 1927), p. 21; R[amon] X[uriguera], "La joventut que treballa", *Lleida*, 67-68 (març 1928), p. 26-27

per Pardiñas de Miguel el maig de 1936.<sup>973</sup> Aquesta mostra va tenir lloc després que l'artista hagués passat una temporada a l'estranger, i va consistir en la presentació —i venda—<sup>974</sup> d'una cinquantena de caricatures de membres de la societat lleidatana, molt elogiades “per l'originalitat del dibuix a l'ensenyms que l'acertat semblant dels caricaturitzats.”<sup>975</sup>

Dins la forquilla temporal que s'obre entre aquestes dues exposicions del Casino Principal és on se situa tota l'activitat expositiva celebrada en espais de sociabilitat a Lleida al llarg del període que ens ocupa. Ja hem mencionat que no s'observa una pugna entre el Círcol Mercantil i el Casino Independent pel domini d'aquesta mena d'activitats, sinó una certa alternança entre ambdues entitats —que mai celebraren exposicions simultàniament— fins l'any 1932, quan el Círcol Mercantil sembla fer un pas enrere en l'organització d'exposicions al seu estatge social i aquestes passen a celebrar-se exclusivament al Casino Independent, una situació que s'inverteix entre 1934 i 1936.

Jesús Pardiñas de Miguel tornà a ser el protagonista de la primera exposició celebrada al Casino Independent. Malgrat que inicialment es publicità que tindria lloc al Casino Principal,<sup>976</sup> la mostra va tenir com a escenari el Casino Independent, i fou la primera exposició de Pardiñas de Miguel a la ciutat des de la de 1921.<sup>977</sup> Oberta al públic entre el 18 i el 30 d'abril de 1927,<sup>978</sup> s'hi van exposar 36 peces que al catàleg s'aplegaren en tres tipologies: selecció —esbossos, motius decoratius, tapissos i altres—, retrats de dona i cartells.<sup>979</sup> Per bé que es desconeix quines obres s'hi presentaren, la premsa va remarcar l'habilitat tècnica de l'artista i molt especialment la vàlua de les obres de la primera secció del catàleg, destacant un tríptic sense títol, que “es xop d'intenció, madur de tècnica i d'una elegància àgil que encisa. «Frvolitat» i «Gemmes» mostren palesament aquesta estilització súbtíl que és el fort de la tècnica del nostre amic. «La verema» de Goya, fidelíssima de dibuix i de colorit, és una bella mostra del domini amb que Pardiñas de Miguel tracta aquest gènere.”<sup>980</sup> No obstant això, part de la crítica també observà un excés de decorativisme en algunes de les obres presentades, sobretot els retrats, que

---

973 Jaime Balagué Solduga, “Jesús Pardiñas. Su triunfo”, *La Tribuna*, (13 maig 1936), p. 2; Lavi, “Exposición Pardiñas”, *La Tribuna*, (15 maig 1936), p. 1

974 La premsa va comentar que entre els visitants a l'exposició sorgí la proposta d'adquirir una de les peces exposades per subscripció pública. Arran de la manca de seguiment per part de la premsa d'aquest assumpte es desconeix si finalment la idea es va dur a terme. Vegeu —, “La exposición de caricaturas en el Casino Principal”, *La Tribuna*, (13 maig 1936), p. 3

975 —, “D'art”, *Orientacions*, 18 (13 maig 1936), p. s.n.

976 —, “Nòtules”, *Vida Lleidatana*, 20 (15 febrer 1927), p. 344

977 —, “Els nostres artistes”, *Lleida*, 46 (10 abril 1927), p. 56

978 —, 10 abril 1927, p. 56; —, “Garbuix”, *Vida Lleidatana*, 48 (10 maig 1927), p. 90-91

979 C., “Les exposicions”, *Lleida*, 47 (26 abril 1927), p. 67-68

980 *Ibídem*.

malgrat tot no els feia dubtar de la seva qualitat, tal com es revelava especialment als apunts presentats fora de catàleg.<sup>981</sup>

El Círcol Mercantil es va introduir al món expositiu tot acollint la primera mostra individual d'Enric Crous, que va tenir lloc entre el dia de Nadal de 1927 i el dia de Reis de l'any següent.<sup>982</sup> Organitzada amb el suport de Joventut Republicana, Crous presentà diversos cartells i gaudí d'un èxit ben falaguer de públic,<sup>983</sup> de vendes i de crítica, que qualificà el seu treball d'elaborat amb "un sentit latent del bon gust i una traça especial per fer lletres que ben desenvolupat, arribarà a donar fruits esplèndits. Sorpren [...] com tractant-se d'un minyó que no ha tingut temps de beure aires de fora, engipona d'una manera tan escaient els cartells [...]"<sup>984</sup>

El relleu d'aquesta exposició el va prendre el Casino Independent pels volts de les festes de maig de 1928, tot acollint una exposició de caricatures de Niko.<sup>985</sup> Per bé que no es tractava de la seva primera mostra, les paraules que Ramon Xuriguera li dedicà a *Lleida* donen a entendre que aquesta fou la seva exposició de consagració, on Niko treu a reluir tant la seva cèlebre capacitat sintètica com la seva habilitat per fer lectures psicològiques dels personatges que caricaturitzava.<sup>986</sup>

"Niko" és un intuïtiu formidable. La veritat anímica la copsa íntimament i clarament. El menys interessant per ell, pot ser, és donar-li forma.

Les ratlles i els colors surten d'acord amb la visió. Un procediment o un altre procediment, per ell, en el moment ascensional artístic en que es troba, no representen altra cosa que el grau d'intensitat de la seva visió. [...] Les caricatures del Casino Independent acusen fluctuacions, assaigs i procediments diversos. Hi ha, però, coses tan ben aconseguides dins de cada una de les tècniques emprades, que no sabriem pronunciar-nos a favor d'una per temor a desdir-nos-en després d'haver-nos fixat en una altra [...].

S'observa damunt de tot que on "Niko" reïx més profundament és en les caricatures més sintètiques de línia i d'expressió. En aquestes la deputació hi és feta d'una manera sorprenent restant-hi només les ratlles indispensables, que de tan poques, dificulten el no iniciat, en el trobament d'una semblança física aparentment amagada sota l'afluència de valors intrínsecs. [...] En general el llapis de "Niko" és elegant, sobri, cenyit i sadoll. Cada cuadro de "Niko" té un segell inconfusible de noblesa, no solament d'intenció ans també de línia.

981 —, "Les exposicions", *Vida Lleidatana*, 25 (5 maig 1927), p. 45-46

982 —, 15 desembre 1927, p. 407-408

983 —, "Información local", *El País*, (27 desembre 1927), p. 2

984 —, "Garba", *Lleida*, 63 (10 gener 1928), p. 18

985 Vegeu l'anunci al plec de publicitat de portada del número 71 de la revista *Lleida* (10 maig 1928).

986 Tampoc es disposa d'una llista de les caricatures exposades, però com a mínim hi havia les de Ramon Xuriguera, Joan Llorens, Jaume Agelet, Joan Santamaria, Lluís Belló, Pere Castro, Celestí Llorens, Marian Torres i els senyors Torredadella, Salvat, Santamaria, Fontanals, Sanjuan i Traval. Vegeu Ramon Xuriguera, "Caricatures, de Niko", *Lleida*, 72 (25 maig 1928), p. 12-13.

Ja hem exposat que el concepte nou de la caricatura havia bandegat el de la deformitat física.<sup>987</sup>

El desembre d'aquell mateix any, el Círcol Mercantil va acollir la primera exposició celebrada en un espai de sociabilitat lleidatà protagonitzada per un artista de fora de la ciutat, Adolf Fargnoli. Organitzada amb el suport de l'Ateneu Lleidatà, la mostra durà poc més d'una setmana —entre l'8 i el 9 de desembre—, i consistí d'una “taula curulla de cofrets i altres unitats filles totes de l'ingeni de l'admirat Fargnoli”, que “els centenaris de persones que han visitat [...] han quedat corpreses de tanta esquisidesa.”<sup>988</sup> Les peces exposades estaven a la venda però malgrat l'èxit de públic i les bones paraules de la premsa, l'artista de la Bisbal no aconseguí tancar gaires tractes, car la mateixa crítica es lamenta que “Lleida és encara un poble on abunda molt la gent que no té gust ni diners. Dissortadament els que tenen gust no tenen diners, i els que tenen diners no tenen gust. ¡Si al menys els pocs que tenen gust i diners volguessin gastar-los per a satisfer-lo!”<sup>989</sup>

La clausura de l'exposició d'Adolf Fargnoli va iniciar un hiat de sequera expositiva als espais de sociabilitat de Lleida. Aquest període s'allarga durant poc més d'un any, i és interromput per la celebració de la segona exposició individual d'Enric Crous a la ciutat. El fet que aquest esdeveniment tingui lloc al Círcol Mercantil —com la primera exposició d'aquest artista— resulta revelador,<sup>990</sup> de la mateixa manera que la tria de les dates no és casual, car coincideixen amb les dates de celebració de l'exposició de cartells de 1927. En aquesta ocasió la mostra fou organitzada per l'Ateneu Lleidatà,<sup>991</sup> i Crous no hi va presentar cartells, sinó una sèrie de cinc panells d'obra gràfica titulada “Pantomima Bohèmia”, una obra basada en “Scènes de la vie de bohème” d'Henri Murger, “La Bohème” de Giacomo Puccini i “Bohemios”, d'Amadeu Vives.<sup>992</sup> Aquesta peça, avui desapareguda, també fou exposada al Casino de classes militars de Madrid la tardor de 1931,<sup>993</sup> on es féu amb el primer premi del certamen que convocava aquesta entitat però va romandre sense vendre arran de l'import desorbitat que en demanava l'artista lleidatà —deu mil pessetes de l'època—. <sup>994</sup> Pel que fa a l'exposició al Círcol Mercantil, la premsa no va dedicar cap comentari a una mostra que fou publicitada amb un anunci a l'aerògraf signat per Shum (fig. 44), un disseny també fou emprat per il·lustrar la portada del catàleg

987 Ramon Xuriguera, 25 maig 1928, p. 12-13

988 —, “Garba”, *Lleida*, 85 (10 desembre 1928), p. 20-23. A J. Estadella Arnó, “L'artífex Adolf Fargnoli”, *Lleida*, 84 (25 novembre 1928), p. 17 es detallen les 19 peces que formaven part de l'exposició. Vegeu annex 011.

989 —, 10 desembre 1928, p. 20-23

990 No obstant això, per un moment la premsa va anunciar —erròniament— que l'exposició tindria lloc al Casino Independent. Vegeu —, 25 novembre 1930, p. 295-296.

991 —, “Noticiari”, *Vida Lleidatana*, 85 (2 gener 1930), p. 16

992 —, “—”, *Escola*, 3 (15 març 1932), p. 7ss. Aquesta publicació reproduïx la *Pantomima Bohèmia* i incorpora també els textos que acompanyaven cadascun dels panells.

993 —, “De setmana a setmana”, *Occident*, 33 (24 octubre 1931), p. 7

994 Esther Solé i Martí (2008), p. 28-29



44. Portada —dissenyada per Shum— del díptic de l'exposició de cartells d'Enric Crous al Círcol Mercantil (25 desembre 1929 - 6 gener 1930). | © Hereus d'Alfons Vila, MAMLL

de la itinerància de l'exposició d'aquesta mateixa obra a les Galeries Laietanes de Barcelona.<sup>995</sup>

L'adveniment de la Segona República no fou gens propici per l'activitat expositiva celebrada als espais de sociabilitat de Lleida, car des de la clausura de l'exposició d'Enric Crous cal esperar fins 1932 per tornar a trobar notícies d'esdeveniments similars en aquesta mena d'equipaments. Val a dir, però, que l'inici de l'època republicana resultà encara menys favorable al Círcol Mercantil, que un cop clausurada l'exposició d'Enric Crous va romandre en silenci expositiu fins el maig de 1934, deixant el control d'aquest sector del sistema artístic lleidatà a mans del Casino Independent.<sup>996</sup>

Deixant de banda la ja mencionada exposició "Assaigs" d'Studi d'Art, es té constància que el Casino Independent fou l'escenari de dues exposicions més al llarg de 1932: una de paisatges de J. Gómez Martínez i una d'escultura en pedra de Miquel Casanovas.<sup>997</sup> No obstant això, hi ha la possibilitat que l'exposició de Casanovas a la qual al·ludeix la premsa coincideixi amb la participació d'aquest a l'exposició col·lectiva d'Studi d'Art. Malauradament, aquest extrem no es pot confirmar perquè les mencions de la premsa tant sobre l'exposició de Gómez Martínez com la de Casanovas pràcticament no aporten cap detall.

<sup>995</sup> Al plec de publicitat de la contraportada de *Vida Lleidatana* 84 (20 desembre 1929) hom hi trobarà l'anunci en qüestió.

<sup>996</sup> Cal precisar aquest punt. La premsa revela que el febrer de 1930, Enric Crous celebrà una nova exposició, aparentment de cartells, per bé que no explicita on tingué lloc. Molt probablement fou al Círcol Mercantil, i aplegà un sentit elogi de la crítica. Vegeu [L. B. Tirant], "Notes", *Lleida*, 111 (10 febrer 1930), p. 21-23.

<sup>997</sup> —, "Noticiari", *Art*, 1 (1932), p. 16



45. Leandre Cristòfol,  
"De l'aire a l'aire" (1933).  
Alumini i metall sobre base  
de fusta, 55,5 x 35 x 20,8  
cm. MAMLL-1967 | BY  
SA MAMLL, Wikimedia  
Commons

L'any següent es va iniciar amb una exposició d'una trentena de dibuixos i pastels d'Argilés, entre els que la premsa en destacà un retrat de dama d'època de Lluís xv, una figura asseguda i una obra titulada "La niña de las trenzas". Malgrat que fou un èxit de vendes, la crítica posà de manifest una certa rigidesa per excés de treball compositiu, especialment als pastels.<sup>998</sup> Aquell mateix any també se celebrà —tot i que no tenim la certesa que fos al Casino Independent— una exposició conjunta de pintures d'Enric Garsaball i escultures de Juli Cristòfol, una figura que ens resulta completament desconeguda. En aquesta mostra, Garsaball va presentar una col·lecció de retrats on ja deixava veure la seva particular manera de pintar, excessivament versada pel detall de tal manera que "abandona l'estudi de caràcter i descuida un xic el color per sotmetre's totalment al dictat de les ratlles característiques de cada un d'ells. [...] demostra posseir una preparació capitalíssima [...] pot ésser també una desesperant monotonia".<sup>999</sup> Per la seva banda, Cristòfol era l'autor d'alguns caps i alguna escultura de cos sencer tècnicament correctes i de regust vuitcentista, que acusaven un academicisme excessiu que al seu torn cohibia la creativitat i l'habilitat manifestada per aquell jove escultor, de qui no es disposen més dades al respecte.

L'exposició més destacada de l'any 1933 fou la protagonitzada per Leandre Cristòfol entre el 24 de setembre i el 8 d'octubre. La vàlua d'aquest esdeveniment recau en el fet que fou el primer cop que s'exposà una obra no figurativa a la ciutat: *Cosa lírica*, més coneguda com *De l'aire a l'aire* (fig. 45).<sup>1000</sup> La recepció va ser molt diversa, tot i que sembla que es va acabar imposant el punt de vista poc predisposat a encaixar novetats com aquesta:

[...] la seva recent Exposició que resultà estrident, dins l'ambient local, ambient el qual, més que monòton resta descompost gràcies

998 J. Duplá, "La exposició Argilés", *La Revista*, 2 (13 gener 1933), p. 7

999 Antoni Cortada, "Art. Enric Garsaball, pintura; Juli Cristòfol, escultura", *Camins*, 1 (gener 1934), p. 11

1000 Jesús Navarro (2011), p. 34-35



(!) a una tradició artístic-estúpida, aquest jove plàstic dels volums i que ensems aprofita els objectes “abandonats” per la gent... [...]; i de quina manera! “ordena” curull d'emoció inoculadora envers aquelles sensibilitats afinades que gaudeixen les composicions fetes per Cristòfol, sucoses d'una expressivitat tan exquisida i íntima, que fa que el verb resulti deficient [...]. Però no acaben les seves activitats i missió aquí, fa també escultures expressionistes, potser massa “expressives”, que fan en algunes vorejar la tònica transcendental. No obstant en altres, l'aplom de l'esperit hi presideix, i cal veure, dins la temàtica generalment dramàtica que se l'emporta instintivament com realitza creacions, que, no per ésser objectives al primer cop d'ull, defugen en realitat de la cursileria escultural pròpia de cementiri [...] Cristòfol, deforma no pas per caprici de caire arbitrari; deforma l'objecte per a formar tot seguit el subjecte, gestat enmig de la tragèdia del punt àlgid al roig viu, d'aquella pobra gent humil.

Els seus dibuixos, constitueixen més aviat una anticipació de la seva obra d'escultor, i per tant, una mena de projectes mantes de les vegades. Estimables, però.<sup>1001</sup>

L'última exposició que es va celebrar al Casino Independent durant l'època que ens ocupa va ser l'exposició de dibuixos i caricatures d'Alfons Vila, Shum. No era el primer cop que l'obra de Shum es podia veure de prop a Lleida —l'any 1928 ja havia exposat al Museu Morera—, però sembla que en aquesta ocasió la mostra no va gaudir de tant ressò, malgrat les bones paraules que li reservà la premsa, que no entra a proporcionar detalls sobre les peces presentades sinó només a remarcar que “L'exposició de Shum, a Lleida, el seu país nadiu, ha constituït un èxit gairebé insòlit que ens retorna a l'optimisme perdut en altres ocasions, en què era grossa audàcia el poguer penjar als quadros un «adquirit».”<sup>1002</sup>

Shum és ben conegut i estimat a Lleida i la seva exposició patrocinada per l'A.E.P., encara augmentarà la nostra admiració. Els seus dibuixos tenen una agudesa extraordinària. Una petita ratlla d'ells té més expressió que molts quilòmetres quadrats d'altres obres més pretencioses. No cal esmentar-ne cap, però no podem menys de felicitar l'A.P.L.L. i la residència d'Estudiants pels dos que han adquirit. Un guitarrista i un violoncel·lista d'una expressió obsessionant.<sup>1003</sup>

És en aquest punt on el Círcol Mercantil va prendre el relleu de l'activitat expositiva de Lleida, i passa a ser l'únic espai de sociabilitat que acull esdeveniments d'aquesta mena a la ciutat. L'inici de la recuperació se situa al voltant de la festa major de 1934, amb la celebració d'una exposició de dibuixos de la cèlebre parella de caricaturistes Bon i Trencs.<sup>1004</sup> Com arreu on anaven, ambdós artistes van despertar la fascinació de la premsa, que va preferir descriure i lloar l'habilitat dels dos dibuixants en l'art de

1001 e.C.v., “Leandre Cristòfol”, *Art*, 9 (1933), p. —. Val a dir, però, que l'opinió sobre Cristòfol expressada pels redactors de la revista *Art* no sempre fou tan entusiasta: al número 2 qualifiquen de “fracàs rotund” la seva participació a exposició col·lectiva d'Studi d'Art a les Galeries Laietanes. Vegeu Antoni Bonet, [1933], p. s.n..

1002 J.S.F., “Exposició Shum”, *Camins*, 6 (juny 1934), p. 13

1003 [Màrius Torres], “Carnet d'Art. Les Exposicions”, *La Jornada*, (22 maig 1934), p. 4

1004 —, 10 maig 1934, p. 3



46. Antoni Garcia Lamolla, Cartell de l'exposició de Leandre Cristòfol al Círcol Mercantil (1935). Retolador i aquarel·la sobre cartolina i paper respectivament, 24 x 17,5 cm. MAMLL-1478 | © Família Garcia Lamolla, MAMLL



47. Antoni Garcia Lamolla, Cartell de l'exposició de Leandre Cristòfol al Círcol Mercantil (c. 1935). Guaix damunt cartró, 32 x 21,6 cm. MAMLL-1517 | © Família Garcia Lamolla, MAMLL

la caricatura i en els estilemes que els diferenciaven malgrat les hores de convivència compartides, de tal manera que es desconeix per complet quins dibuixos formaren part d'aquesta exposició.<sup>1005</sup>

La represa de l'activitat per part del Círcol Mercantil no comportà una eclosió a nivell de celebració d'exposicions, sinó que l'entitat sembla que apostà per presentar artistes prometedors i evitant noms tant secundaris com els localitzats al Casino Independent. Així doncs, la segona quinzena de setembre de 1935 el Círcol fou l'escenari d'una nova exposició individual de Leandre Cristòfol (fig. 46, 47), on es posà de manifest el gir que l'artista havia realitzat vers la creació surrealista i d'avantguarda.<sup>1006</sup> La mostra comptà amb un catàleg prologat per Josep Viola, i s'hi pogueren contemplar peces que actualment són referents obligats en els discursos sobre l'art català d'avantguarda desenvolupat immediatament abans de la Guerra Civil: *Morfologies*, *Peix damunt la platja*, *Monument*, *Relleu*, *Cosa aquàtica* i *Construcció lírica* foren les obres que poblaren les dependències del Círcol Mercantil.<sup>1007</sup>

Després del punt àlgid que suposà la celebració de l'exposició de Leandre Cristòfol, el Círcol Mercantil va continuar la seva activitat aollint una exposició protagonitzada per Carme Dinarés i Carme Viladot, que esdeveniren les primeres a presentar la

1005 Antoni Cortada, "Exposició Bon-Trencs", *Camins*, 6 (juny 1934), p. 13-14. L'article inclou una reproducció d'un dibuix de Bon, signat a Nova York i titulat "Hores viatgneres". Per bé que no s'explicita, hi ha la possibilitat que aquesta peça formés part de l'exposició.

1006 Ramir Roca, "Els nostres artistes. Leandre Cristòfol", *Nostre Cant*, 21 (setembre 1935), p. 5

1007 Jesús Navarro (2011), p. 43

seva obra en un espai de sociabilitat a Lleida, un indret on l'entrada de les dones era tota una raresa. L'exposició va romandre oberta entre el 24 de novembre i l'u de desembre, i s'hi pogueren contemplar 8 dibuixos i 17 pintures de Carme Dinarés, i 10 dibuixos i 14 pintures de Carme Viladot, essent la majoria de les pintures d'aquesta darrera paisatges de la comarca del Sió.<sup>1008</sup> Malgrat l'excel·lència de l'esdeveniment, el qual se saldà amb 14 peces venudes,<sup>1009</sup> l'atenció de la premsa fou més aviat discreta tot i que es destacà l'habilitat pictòrica de Dinarés i que ambdues artistes foren entrevistades per Ràdio Lleida on manifestaren, entre d'altres, la seva posició favorable a la pintura a l'aire lliure o els seus referents en matèria pictòrica.<sup>1010</sup>

El desembre de 1935 i de la mà de l'ADLAN de Madrid, Antoni Garcia Lamolla va protagonitzar una exposició clau pel seu desenvolupament artístic, on presentà 17 pintures, 23 dibuixos i 4 escultures.<sup>1011</sup> L'esdeveniment fou un èxit de públic i també aplegà un bon gruix de crítiques positives, que també arribaren a Lleida de la mà de les seves amistats més properes, sobretot Josep Sanàbria, Josep Benseny i Josep Viola. Tot i no tenir-ne la certesa, és molt plausible que aquests tres formessin part del col·lectiu que va impulsar la celebració d'una exposició d'homenatge a Garcia Lamolla al Círcol Mercantil.

Celebrada entre el 26 de gener i el 2 de febrer de 1936, es tractava d'una exposició de les seves primeres obres, abans d'efectuar el salt cap al treball surrealista. En tant que Lamolla es trobava immers en la presentació dels seus treballs als centres surrealistes de primer ordre —i també per preparar el terreny per assegurar-ne una bona recepció local—, aquestes obres no van mostrar-se a Lleida, sinó que l'exposició al Círcol Mercantil incorporà obra realitzada entre 1928 i 1934,<sup>1012</sup> essencialment dibuixos i apunts.<sup>1013</sup> La premsa destacà una visió de la Banqueta, així com el dibuix que il·lustrava la portada del cartell de l'exposició, tot mantenint l'esperança que “algún dia l'amic Lamolla ens gratificarà als lleidatans, donant-nos a conèixer les seves admirades creacions de l'any passat, i les quals han obtingut el més elevat èxit en tota Espanya i bona part de la nació veïna.”<sup>1014</sup>

La mostra va aplegar un bon èxit de públic, i fou una de les primeres celebrades a Lleida on es té constància de la realització d'esdeveniments paral·lels a la

---

1008 —, 23 novembre 1935, p. [3]

1009 —, “La exposición de pinturas y dibujos de las señoritas Carmen Dinarés y Carmen Viladot”, *La Tribuna*, (25 novembre 1935), p. 1; —, “La exposición de pinturas C. Dinarés y C. Viladot”, *La Tribuna*, (2 desembre 1935), p. 2

1010 ; —, 21 desembre 1935, p. [13]

1011 Jesús Navarro (2011), p. 52-54

1012 Jesús Navarro (2011), p. 58; —, “D'art. Una exposició”, *Orientacions*, 3 (27 gener 1936), p. 2

1013 J. Soldevila Faro, “Exposició Lamolla”, *La Tribuna*, (25 gener 1936), p. 4

1014 Eduard Mesalles, “En Lamolla i les seves pintures”, *Institut*, 10 (febrer 1936), p. 6

presentació pública d'obres d'art. En aquesta ocasió, dos dies abans de la clausura de l'exposició se celebrà un concert de piano en honor a Garcia Lamolla a la mateixa sala on es trobaven exposades les peces. L'intendent fou Ramon Ortiz,<sup>1015</sup> que presentà un repertori amb obres d'Edvard Grieg, Claude Debussy, Henryk Pachulski, Aleksandr Borodin, Enric Granados i Manuel de Falla, entre d'altres.<sup>1016</sup> Tant el concert com l'exposició foren objecte d'unes paraules d'elogi del llavors director del Museu Morera, Salvador Roca Lletjós, i el concert va tenir una rebuda tan càlida que Ortiz s'avingué a repetir-lo el dia de la clausura de l'exposició,<sup>1017</sup> després que Leandre Cristòfol realitzés el pertinent parlament de tancament.

Finalment, l'última exposició que va acollir el Círcol Mercantil abans de l'esclat de la Guerra Civil fou la primera mostra individual de Josep Benseny a Lleida. Malgrat la joventut de l'artista, que l'any 1936 comptava 22 anys, aquesta exposició consistí en una itinerància de la que el mateix Benseny protagonitzà poc abans al Centre Comarcal Lleidatà de Barcelona.<sup>1018</sup> No es disposa del catàleg d'obres presentades a aquesta mostra, que va romandre oberta al públic entre el 5 i el 15 d'abril sense desvetllar tant interès per part de la premsa, que no li brindà cap crònica ni crítica. No obstant això, es té constància que els actes d'inauguració i clausura foren acompanyats d'un concert de piano i violí a càrrec de Pepeta Garriga i Manuel Borges,<sup>1019</sup> fet que convida a pensar que aquesta mena d'actes, tot i no romandre ressenyats a les fonts, foren quelcom habitual en l'activitat expositiva del Círcol Mercantil, una entitat llur iniciativa en aquest àmbit s'extingí un cop clausurada aquesta exposició.

Després dels aparadors i la Paeria, i junt amb el Museu Morera, els espais de sociabilitat van esdevenir un dels pals de paller de l'activitat expositiva de la Lleida dels anys 20 i 30 del segle xx. L'activitat desplegada no es pot qualificar d'ingent en tant que no hi ha una saturació d'exposicions al llarg d'aquests anys, però sí que resulta una eclosió molt notable d'una tipologia d'esdeveniments que fins aquella època no havia aconseguit arrelar amb una certa força. Hem vist com el Círcol Mercantil i el Casino Independent, amb el permís del Casino Principal, preneren unes posicions fermes dins del camp i el sistema artístic lleidatà tot esdevenint els principals dinamitzadors de la vida expositiva local mitjançant l'acollida i l'amplificació de la veu d'artistes que essencialment acabaren fent-se un lloc entre aquells que pretenien sacsejar un repertori enquistat i un públic poc avesat a les propostes trencadores. No obstant això i malgrat l'elenc d'exposicions temporals acollides pel museu d'art, sembla que durant aquells anys es mantingué latent una certa insatisfacció no tant vers la tipologia i quantitat d'activitats que es dugueren a

---

1015 —, "Exposició Lamolla", *Orientacions*, 4 (3 febrer 1936), p. 2

1016 —, "Concert a l'exposició Lamolla", *La Tribuna*, (31 gener 1936), p. 2

1017 *Ibidem*.

1018 —, "Exposició Pintura, Benseny", *Orientacions*, 13 (7 abril 1936), p. 2

1019 —, "Exposició Benseny", *La Tribuna*, (6 abril 1936), p. 2

terme, sinó vers els escenaris de què es disposava per acollir aquestes activitats. La necessitat d'un espai expositiu plenament concebut per acollir exposicions temporals no s'havia satisfet completament, i fou la rèmora que ofuscà parcialment l'èxit aconseguit gràcies a l'organització i la celebració més o menys estable d'uns esdeveniments fins llavors pràcticament inèdits.

Cal citar també la necessitat que té la nostra ciutat de posseir una sala d'exposicions de pintura i escultura, doncs els joves artistes lleidatans i personalitats destacades foranes quan volen exposar a la nostra ciutat es troben amb els inconvenients són més accentuats. Un concert dura unes hores. Una exposició dura una o dues setmanes. Per tant la entitat que presta el seu saló d'actes per tal exposició sap que durant aquells dies no el pot usar a no ésser que faci marxar als expositors. I heus ací doncs novament el xoc entre els joves artistes i la realitat: Havem d'agrair la generositat del Casino Independent i principalment la fina atenció que en aquest aspecte ofereix el Círcol Mercantil acollint als expositors i conferenciants al seu estatje. Lleida no ho desconeix i ho aprecia tal com es mereix.<sup>1020</sup>

## EL MUSEU D'ART DE LLEIDA

### Primers passos, inauguració i primers anys (1912-1924)

El museu d'art de Lleida va obrir portes per la festa major de 1917. No era el primer museu de la ciutat —el museu arqueològic del seminari fou fundat l'any 1893—, però sí que fou el primer espai concebut per custodiar i mostrar públicament una col·lecció d'obres d'art.

Les primeres gestions per a la creació d'un museu d'art estan estretament vinculades a la celebració de l'exposició d'artistes lleidatans de 1912. A la memòria de la comissió organitzadora llegida per Felip Pleyan durant l'acte d'inauguració ja es va posar de manifest la conveniència de disposar d'una infraestructura ad hoc per acollir exposicions i concerts, un equipament que podria instal·lar-se als Camps Elisis, en tant que aquest era l'indret destinat a esdevenir el nou centre d'oci i esbarjo de la ciutat.<sup>1021</sup>

Tanmateix, ja hem mencionat que malgrat l'esforç invertit per la comissió organitzadora i els artistes que aportaren obres, la recepció ciutadana de l'exposició de 1912 fou més aviat discreta. Davant d'aquesta perspectiva poc alegre, Alfred Pereña va signar un article on abocava tota la frustració acumulada per la

---

1020 Ramon Ortiz, "Elements indispensables per a millorar el desenvolupament de la cultura lleidatana", *La Tribuna*, (23 març 1936), p. 1

1021 Felip Pleyan Condal, "Memoria de la Comissió organitzadora de la «Exposició d'Art», llegida per D. Felip Pleyán, en la solemne sessió inaugural", *Lérida-Revista*, 2 (12 maig 1912), p. 2-3

indiferència que havia generat aquest esdeveniment, una proposta que als seus ulls hauria d'haver aixecat passions.<sup>1022</sup> Pereña va suggerir que aquesta situació venia propiciada per la falta de maduresa del substrat educatiu i cultural de la ciutat, i no sense sentir-se avergonyit per aquesta situació demana al jovent, a les institucions i als representants de l'elit de la societat lleidatana un compromís a favor dels artistes locals, en tant que s'havia revelat clarament que Lleida disposava d'uns actius artístics que calia potenciar, i que una infraestructura ad hoc, apta per acollir exposicions i custodiar col·leccions d'art, era una necessitat cada cop més notòria: “¿Qué hacemos de tanta obra de arte? Pues fundar un Museo que nos sirva a la vez de Ateneo. ¿Está bien?”<sup>1023</sup>

Malgrat que la documentació al respecte no és totalment clara, sembla que les primeres gestions per nodrir un eventual museu d'art a la ciutat s'iniciaren l'any 1913 i foren liderades pel mateix Pereña. En nom de la comissió provincial de la que n'era el vicepresident, Pereña es dirigí al Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts tot sol·licitant el dipòsit d'obres duplicades o sobreres dels museus nacionals, d'acord a l'establert per la reial ordre de 21 de juliol de 1899, que determinava la possibilitat de distribuir aquestes peces entre els museus provincials i centres oficials que així ho demanessin.<sup>1024</sup> Jaume Morera i Julio de Saracíbar, ambdós a Madrid, ja estaven al corrent d'aquesta petició primigènica,<sup>1025</sup> la qual malgrat el desajust en les dates de la documentació conservada es va resoldre favorablement el juny de 1914.<sup>1026</sup>

De fet, és a partir de 1914 quan les dades sobre els primers passos per crear un museu a Lleida es revelen molt més clares. Amb el reial decret sobre la creació dels museus provincials de belles arts com a marc legal,<sup>1027</sup> el ple de la Paeria va debatre la possible construcció d'un espai que allotgés un museu d'art, una biblioteca i altres equipaments culturals.<sup>1028</sup> Tanmateix, el moviment definitiu s'inicià des de la Diputació de Lleida:

---

1022 A[lfred Pereña], 5 juny 1912, p. 2. Alguns fragments del que es presenta als paràgrafs següents ja han estat publicats prèviament a Esther Solé i Martí, “L'exposició de 1912 o un punt d'inflexió en la història de l'art lleidatà”, p. 11-40.

1023 A[lfred Pereña], 5 juny 1912, p. 2

1024 Esborrany de carta d'Alfred Pereña a Sabatini demanant obres dels museus nacionals, sense data. ADPL, inv. 8380. Cal aclarir que en el moment que el consultàrem, el plec de documentació referent al Museu d'Art Jaume Morera conservat a l'ADPL no estava inventariat però malgrat tot se'ns va permetre accedir-hi, un gest que agraïm sincerament.

1025 Carta de Jaume Morera on fa correccions a la carta d'Alfred Pereña a Sabatini, 30 agost 1903. ADPL, inv. 8380.

1026 La carta de Jaume Morera anteriorment mencionada és datada a l'agost de 1903; no obstant això, es conserva una carta dirigida a l'alcalde de Lleida datada el 3 de febrer de 1913 anunciant la recepció de peces pel museu provincial tot fent referència a un acord de la Diputació de 13 de juny de 1914.

1027 —, “Real Decreto”, *Gaceta de Madrid*, (27 juliol 1913), p. 224-225

1028 Actes del ple del 3 i 15 de juliol de 1914. AML

La Diputación provincial ha acordado delegar a la Comisión permanente el estudio e inmediata realización de proyecto para la construcción de un edificio exprofeso para destinarlo a Museo de Arte, que podría titularse Museo Morera [...] y construirse de acuerdo con el Ayuntamiento de Lérida, [recabando] además la subvención de entidades y particulares que seguramente se asociaran a la idea, y en forma tal que en el mismo puedan instalarse una biblioteca popular, una escuela de Música y otras instituciones de cultura de que hoy se carece.<sup>1029</sup>

La Diputació també va acordar el nomenament de Josep Plana Castillo com a director interí del museu i per tant responsable de rebre les peces i materials que Alfred Pereña havia sol·licitat poc temps abans. No obstant això, i tal i com preveia el mateix acord de la corporació provincial, aquesta responsabilitat es delegà en Julio de Saracibar,<sup>1030</sup> una figura que va acabar esdevenint l'enllaç entre les institucions lleidatanes i el govern estatal en relació a qualsevol gestió per proporcionar el nou museu dels béns necessaris per obrir portes amb certes garanties.

Així doncs, el juny de 1914, la Diputació de Lleida va esdevenir la dipositària d'un lot de pintures del Museu d'Art Modern de Madrid, una col·lecció de buidats de guix de la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando, una col·lecció de gravats procedent de l'Escola d'Arts Gràfiques, una biblioteca popular i una col·lecció del dipòsit de llibres del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts.<sup>1031</sup> La recepció de tots aquests materials es féu efectiva en diverses entregues i enviaments gestionats per Saracibar entre el segon semestre de 1914 i el primer de 1915, mentre a Lleida la Diputació i la Paeria es posaven d'acord per constituir la comissió mixta que executaria el projecte del museu i arrencar definitivament aquesta iniciativa.<sup>1032</sup>

La maquinària per a la creació d'un museu d'art a la ciutat ja estava en marxa, i la intenció inicial era la d'inaugurar un museu de nova construcció sobre uns terrenys cedits per l'Ajuntament per les festes de maig del mateix 1915. L'Ajuntament es comprometia a finançar una part de les obres, i la Diputació de Lleida va acordar demanar un crèdit de 3.000 pessetes per sufragar jornals i materials de construcció.<sup>1033</sup> Es va acordar que el museu —que ja es considerava que s'havia

---

1029 Carta al governador de la província, 16 juny 1914; Carta del president de la Diputació al vicepresident de la Comissió Provincial, 1 juliol 1914. ADPL, inv 8380.

1030 Esborranys de les autoritzacions a Julio de Saracibar per gestionar les concessions de materials per nodrir el museu, juliol 1914. ADPL, inv 8380.

1031 Cartes de la 4a sotssecretaria del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts al vicepresident de la Diputació de Lleida i president de la Comissió de Monuments, 2 juny 1914 i 4 juny 1914. ADPL, inv 8380. Per un detall complet dels béns dipositats a la Diputació per nodrir el museu d'art, vegeu annexos 012-017.

1032 Carta de l'ajuntament de Lleida al president de la Diputació Provincial, 9 febrer 1915. ADPL, inv 8380.

1033 Carta de José M. España al vicepresident de la Comissió provincial, 23 febrer 1915. ADPL, inv 8380.

d'anomenar Museu Jaume Morera— ocuparia part del mercat de Sant Lluís,<sup>1034</sup> un emplaçament que seria objecte de les reformes pertinents, definides i dirigides per l'arquitecte provincial, Ignasi de Villalonga:<sup>1035</sup>

[...] proyectó el suscrito la fachada principal a la Plaza de Berenguer (hoy Jaime Morera) la que va provista de un pórtico de estilo Griego órden Dórico, con una gran puerta del mismo estilo y la fachada lateral se proyectó asimismo decorarla adosando columnas en cada una de las armaduras, así como la construcción de otra puerta, la que era indispensable, cuando el edificio se proyectaba destinarlo a Museo y sala de fiestas. Una vez realizado el proyecto se presentó a la Comisión habiendo sido aprobado por unanimidad [...].<sup>1036</sup>

La possibilitat que un projecte d'aquesta magnitud estés llest després d'una inversió de 3.000 pessetes i dos mesos de treball era altament escassa i sembla que ràpidament fou desestimada, car precisament a les portes de la festa major de 1915 es van prendre uns acords on es deixava entendre que el projecte del museu era de llarga durada. Així doncs, des de la Diputació es va decidir imputar com a imprevistos 2.000 pessetes en concepte de jornals i pressupostar 11.000 pessetes per adquirir materials als comptes provincials de l'any 1916.<sup>1037</sup>

L'arrencada aparentment decidida del projecte a principis de 1915 es deu en bona part al fet que mentre a Lleida semblava que tan sols s'esperaven els dipòsits de Madrid per continuar —sense presses— amb la creació del museu, a Madrid, Jaume Morera va manifestar a Julio de Saracíbar el seu interès sobre les tasques i gestions realitzades per dotar la seva ciutat natal d'aquest equipament, i formalitzà la seva intenció de participar-ne activament:

[...] el Sr. D. Jaime Morera [...] me dice que él les haría desde ahora donativos de importancia, de obras suyas y de otros autores, y seguiría gestionando concesiones del Estado y de particulares, en su deseo de que Lérida llegue á tener un Museo digno [...]. Pero me ha indicado que nada se resuelve á realizar mientras le quepa la duda de si los envios que haga quedarán ahí almacenados indefinidamente, ó servirán

---

1034 Carta de l'Ajuntament de Lleida al president de la Diputació de Lleida, 23 març 1915. ADPL, inv 8380.

1035 Carta d'Ignasi de Villalonga al president de la Comissió provincial sol·licitant la facultat de fer els encàrrecs de pedra artificial, ferro i vidre per reformar el mercat de Sant Lluís en museu, 2 març 1915. ADPL, inv 8380.

1036 Memòria redactada per l'arquitecte provincial sobre les despeses a realitzar a l'obra del museu per l'any 1918, 15 maig 1917. ADPL, inv. 8380.

1037 Resolució de la Diputació de Lleida sobre el finançament de l'obra del museu i autorització a Ignasi de Villalonga per signar contractes, 4 maig 1915. ADPL, inv. 8380. Val a dir que a la carta que el president de la Diputació va enviar a Villalonga l'u de setembre del mateix any, la quantitat pressupostada és 50 pessetes superior a l'indicada en la resolució de 4 de maig. Vegeu carta del president de la Diputació a l'arquitecte provincial, 1 setembre 1915. ADPL, inv 8380.



para decorar salones y oficinas de la Diputación sin condiciones para Museo, y donde se fume y no tengan las obras como es debido.<sup>1038</sup>

L'interès i la voluntat d'implicació de Jaume Morera en el projecte del museu requerien “que tomen Udd. en sério este asunto y de que resuelvan acerca de la instalación del Museo en un local *ad hoc*”,<sup>1039</sup> fet que explica l'inici sobtat i aparentment enèrgic de l'activitat institucional a favor d'un museu a principis de 1915. No obstant això, des de Lleida l'interès es focalitzava en l'obtenció d'un museu en tant que emplaçament físic on es dipositaria la col·lecció que s'estava confeccionant; mentre que des de Madrid, Saracíbar es mostrava més preocupat per aspectes de logística i adequació d'aquest equipament a la normativa vigent en aquell moment:

[...] es de toda necesidad en que se pongan Vds. en armonia con el RO de 24 de julio de 1913 y su Reglamento aprobado por RO de 18 de Octubre del mismo año [...]. Hay que hacer el nombramiento del Director del Museo de acuerdo con estas disposiciones, y constituir en la forma que ellas establecen en la Junta de Patronato en la que creemos debe figurar el Sr. D. Mariano de Gomar, persona inteligente en la materia, que posee muy buenos cuadros segun el Sr. Morera me indica, y á quien conviene interesar en la creación del Museo.<sup>1040</sup>

No obstant això, i malgrat les presses per dur a terme les obres del museu, els treballs es van aturar el juny del mateix 1915 perquè les 2.000 pessetes de la partida d'imprevistos ja s'havien esgotat i no es disposava de més efectiu per sufragar els treballs. La situació no es va desbloquejar fins el febrer de l'any següent, quan Diputació i Paeria arribaren a un acord per a la finalització de les obres. La Diputació es comprometia a sufragar dues terceres parts del projecte; mentre que l'Ajuntament respondria del terç restant i aportaria els materials constructius.<sup>1041</sup> Un cop totes les parts van ratificar l'acord es demanà al Ministre de Governació l'exempció de convocar un concurs públic argumentant que no convenia allargar la situació de risc en què es trobaven algunes de les obres destinades al museu i que ja es tenien contactades empreses que podien servir ràpidament i bé de preu el material

---

1038 Carta de Julio de Saracíbar a José M. España, 23 gener 1915. ADPL, inv. 8380.

1039 *Ibidem*.

1040 Carta de Julio de Saracíbar a José M. España, 7 març 1915. ADPL, inv. 8380. Tanmateix, sembla que no es feren gestions en aquest sentit, i l'any 1916 la junta de patronat del museu va decidir que la institució romandria sense director en tant que el moment encara no era l'oportú. Vegeu acta de la junta de patronat, 12 desembre 1916. ADPL, inv. 8380.

1041 De fet, segons els pressupostos inclosos a l'acord, la Diputació excedia els dos terços de participació en 2.705,63 pessetes a favor de l'Ajuntament, les quals es compensarien amb la realització d'altres obres. Vegeu acord de la comissió mixta Ajuntament-Diputació sobre la finalització de la construcció del museu, 24 febrer 1916. ADPL, inv. 8380.



48. Postal de la façana de l'antic Museu d'Art de Lleida | PD Unknown, Wikimedia Commons

necessari.<sup>1042</sup> Per bé que la petició fou concedida,<sup>1043</sup> poc després la comissió provincial va decidir convocar un concurs públic per contractar la finalització de les obres del museu,<sup>1044</sup> el qual restà desert per manca de licitacions.<sup>1045</sup>

L'administració va reprendre les obres el 5 de juny de 1916, però aquestes no es pogueren executar a ple rendiment perquè no es disposava de la totalitat dels materials de construcció que l'Ajuntament s'havia compromès a aportar i a dipositar a peu d'obra quinze dies abans de l'inici dels treballs, una situació que s'agreujà fins al punt que les obres s'hagueren d'aturar entre el 22 de juliol i el 17 de setembre. En aquell moment els treballs pogueren prosseguir fins el 24 de febrer de 1917, quan la manca de liquiditat arran de l'impagament de l'aportació en metàl·lic a la qual s'havia compromès la Paeria va obligar a una nova aturada de l'obra fins l'11 de març, quan s'emprengué la recta final de l'adequació de l'antic mercat de Sant Lluís (fig. 48) amb gran intensitat en tant que estava previst inaugurar el museu l'11 de maig de 1917.<sup>1046</sup> A més, els treballs es veieren incrementats per dues variacions en el projecte inicial: el 30 d'abril la junta del patronat del museu va aprovar per

1042 Carta del vicepresident de la Diputació Manuel Florensa al Ministre de Governació, 24 març 1916. ADPL, inv. 8380. Vegeu també l'anunci de la subhasta al *Butlletí Oficial de la Província de Lleida* 79 (23 maig 1916), p. 321. Al mateix fons de l'ADPL es conserven els plànols de l'avantprojecte del museu, el pressupost de finalització de l'obra i el plec de condicions de la licitació de les obres, que havien d'estar finalitzades en quatre mesos. El plec de condicions està transcrit a l'annex 018.

1043 Carta del Governador Civil de Lleida al president de la Diputació, 2 maig 1916. ADPL, inv. 8380.

1044 Esborrany de carta al Governador Civil de Lleida, 20 maig 1916. ADPL, inv. 8380.

1045 Acta de la subhasta de les obres de finalització del Museu, 27 maig 1916. ADPL, inv. 8380. Val a dir que durant el temps que l'obra va estar aturada hi va haver un increment notable de preus vinculat als esdeveniments de la I Guerra Mundial, que va comportar una desviació del pressupost d'un 30%. Vegeu memòria redactada per l'arquitecte provincial sobre les despeses a realitzar a l'obra del museu per l'any 1918, 15 maig 1917. ADPL, inv. 8380.

1046 Memòria redactada per l'arquitecte provincial sobre les despeses a realitzar a l'obra del museu per l'any 1918, 15 maig 1917. ADPL, inv. 8380.

unanimitat el projecte de distribució interior del museu proposat pel mateix Villalonga —consistent en definir una sala per a exposar obra de Jaume Morera, una altra per a obra de Carlos de Haes, una per a peces de Xavier Gosé i dues sales per a la resta de la col·lecció—,<sup>1047</sup> i poc abans de la inauguració de l'equipament es va decidir obrir finestres al semisoterrani de l'edifici per tal de millorar-ne la ventilació.<sup>1048</sup> Tot i els entrebancs, els treballs es van finalitzar a temps per instal·lar-hi les peces i inaugurar el museu durant les festes de maig de 1917. Tanmateix, és necessari fer un salt enrere i recuperar l'oferiment de Jaume Morera que va desencadenar el fenomen que acabem de descriure.

El Sr. Morera se dispone á hacer á ese naciente Museo de Bellas Artes un importantísimo y espléndido donativo, consistente en *cincuenta* cuadros, de los cuales *veinte* son suyos y los *treinta* restantes de las mejores firmas [...] quiere hacerme entrega de todo ello, pero quiere que ello se haga con las debidas solemnidades, mediante una escritura que se otorgue ante notario, que yo suscriba como Representante aqui de esa Diputación y de ese Ayuntamiento, pues que á una y otra Corporación desea que conste que hace el donativo destinado á ese Museo provincial. [...] desea que se otorgue cuanto antes y que el envío se haga en seguida, para ocuparse después de los que se propone sigan á este primero, que serán de obra no sólo de pintura, sino de escultura, grabado y bibliografía además.<sup>1049</sup>

Finalment, l'aportació de Morera va prendre la forma d'un dipòsit voluntari i indefinit per dos motius: per una banda, així s'evitava haver de realitzar una valoració econòmica de les peces i el conseqüent pagament de drets de transmissió a hisenda; per l'altra, s'evitava el risc d'una possible digregació de la col·lecció per part de l'Estat, que podia disposar lliurement de les peces dels museus provincials de belles arts en tant que aquests depenien del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts.<sup>1050</sup> L'escriptura de dipòsit se signà a Madrid el 22 d'abril de 1915, i consistí en una remesa de 52 pintures, estudis i esbossos, que l'artista entregava a Julio de Saracibar, ja embalats i llestos per enviar a Lleida. Una trentena d'aquestes peces eren obres de diversos autors relativament propers a Jaume Morera; mentre que les 22 restants eren peces del pintor lleidatà (fig. 49), qui féu constar la seva voluntat que el conjunt de materials que tenia intenció de dipositar mai es disseminés o s'alienés del museu.<sup>1051</sup>

Per bé que les obres estaven preparades per ésser enviades immediatament a Lleida, "he de dirle que el Sr. Morera tenia prisa por que se remitieran, en la

1047 Acta de la sessió de la Junta del Patronat, 30 març 1917. ADPL, inv. 8380.

1048 Acta de la sessió de la Junta del Patronat, 8 maig 1917. ADPL, inv. 8380.

1049 Carta de Julio de Saracibar a José M. España, 10 abril 1915. ADPL, inv. 8380.

1050 Carta de Jaume Morera al president de la Diputació de Lleida, 22 abril 1915. ADPL, inv. 8380.

1051 Escriptura de dipòsit, 22 abril 1915. ADPL, inv. 8380. Els detalls més importants de l'escriptura estan transcrits a l'annex 019. Poc temps després, la donació de Morera s'amplià en una escultura i 28 pintures i estudis. Vegeu-ne el desglossament a l'annex 020.



49. Jaume Morera, “Valle de Miraflores (Sierra de Guadarrama)” (1901). Oli sobre tela doblegada i clavada a una fusta, 41,3 x 43,3 cm. MAMLL-0100 I PD MAMLL

inteligencia de que el Museo se inauguraba con motivo de las próximas fiestas de esa. Pero al enterarse de que ya no es así, me dice terminantemente que no quiere que los cuadros salgan de Madrid hasta que puedan ir directos al Museo para colocarse en él en seguida.”<sup>1052</sup> A més, l'interès del pintor lleidatà va guanyar un punt d'intensitat un cop escriturat el dipòsit, en tant que aquest manifestà la seva voluntat d'intervenir directament en les tasques de distribució de la col·lecció dins del museu: “quiere [...] intervenir en la división del local en salas, en la decoración de estas, en la colocación de los cuadros en ellas, etc., etc., pues él nos mandará ya dispuestos para colgarse debidamente combinados y formando *panneaux*.”<sup>1053</sup> Molt probablement aquesta predisposició de Morera vingué propiciada pel suggeriment de Saracíbar a la Diputació de consultar amb el pintor algunes de les gestions vinculades amb la instal·lació del museu i de mantenir-lo informat del progrés de les obres, “no sólo por que á ello obliga la muy importante intervención que le corresponde en el asunto, sino también por que sus consejos é indicaciones serán siempre muy útiles y de mayor autoridad.”<sup>1054</sup>

De fet, la col·laboració de Morera no es va limitar a aportar obres de la seva pròpia creació o col·lecció i a proposar-ne la seva distribució al museu, sinó que també va

---

1052 Carta de Julio de Saracíbar a José M. España, 29 abril 1915. ADPL, inv. 8380.

1053 Ibídem.

1054 Carta de Julio de Saracíbar a José M. España, 7 març 1915. ADPL, inv 8380. Després d'una trobada amb l'arquitecte Villalonga a Madrid, Morera va enviar les instruccions i observacions per a la instal·lació de les obres a l'última remesa d'obres que es féu arribar al museu, enviada l'abril de 1917. Vegeu carta de Julio de Saracíbar a José M. España, 11 abril 1917. ADPL, inv. 8380.



50. Jaume Morera, “Valle de chozas, Guadarrama” (1891-1897). Carbó sobre paper, 58 x 91 cm. MAMLL-0115. Aquesta pintura va formar part de l’enviament realitzat per Jaume Morera l’any 1916 | PD MAMLL

intercedir a favor d’aquest equipament tot gestionant el dipòsit de mitja dotzena de pintures del Museu Nacional,<sup>1055</sup> així com la donació d’obra per part d’artistes del seu cercle més proper, com fou el cas d’Ignacia Alday, Pedro Poggio, Ricardo de Madrazo, Antonio Cánovas Vallejo, Manuel Villegas Brieva o José de Casenave Pérez (fig. 50).<sup>1056</sup> Tots aquests esforços el feren mereixedor de l’agraïment de la Diputació i, l’any 1925, del reanomenament del museu amb el seu nom.<sup>1057</sup>

---

1055 Carta de Julio de Saracibar a José M. España, 3 juliol 1915. ADPL, inv. 8380. La transcripció del document es pot consultar a l’annex 021.

1056 Carta de Julio de Saracibar a la Diputació de Lleida, 30 maig 1916. ADPL, inv. 8380. El document transcrit, així com la relació de peces, es poden consultar a l’annex 022. Pel que fa a Manuel Villegas, després de la donació de “Angelita” i “Irene”, mencionades a la carta anterior, aquest va manifestar la seva voluntat de donar alguna altra obra en un futur, per tal de palesar el seu agraïment en tant que antic pensionat per la Diputació (vegeu carta de Manuel Villegas Brieva a Jaume Morera, 30 abril 1916. ADPL, inv. 8380), i va manifestar la seva intenció de donar al museu totes les obres que hi hagués al seu estudi de Madrid en el moment de la seva mort (vegeu carta de Julio de Saracibar a la Diputació de Lleida, 20 octubre 1921. ADPL, inv. 8380). Els artistes mencionats no foren els únics que decidiren donar obra seva al museu, sinó que arran de la mort de Jaume Morera es té constància que Joan Borrell Nicolau —per bé que no es pot confirmar— i Anselmo G. Rivas donaren obra al museu. Vegeu còpia de carta del director del museu a Joan Borrell Nicolau, sense data, i còpia de carta a Anselmo G. Rivas, sense data. ADPL, inv. 8380. En relació als esforços de Morera a favor del museu, vegeu carta de Julio de Saracibar a José M. España, 18 juny 1915. ADPL, inv. 8380.

1057 Esborrany de la carta del President de la Diputació a Jaume Morera, 21 octubre 1915. ADPL, inv. 8380.

Per bé que els estatuts del patronat daten de febrer de 1915,<sup>1058</sup> la junta no es va constituir fins el 12 de desembre de 1916, presidida per José M. España i formada per representants de la Diputació —Romà Sol i Pedro Lasama—, l'Ajuntament —Màrius Sol i Josep Piñol—, l'institut —Federico Reymundo—, la comissió de monuments —Ignasi de Villalonga— i el Centre Excursionista de Lleida —Alfred Pereña—. <sup>1059</sup> Sota la seva direcció i supervisió es van realitzar les últimes tasques de reconversió de l'antic mercat de Sant Lluís en espai expositiu, la instal·lació de les obres —les aportades per Morera, aquelles de la col·lecció de la Diputació que es cregués convenient exposar i les obres de Xavier Gosé que estaven en possessió de la seva mare—<sup>1060</sup> i tots els preparatius referents a la inauguració,<sup>1061</sup> prevista per l'11 de maig de 1917 i programada com un dels principals esdeveniments de la festa major.<sup>1062</sup> Tot això succeïa mentre la junta també s'havia proposat realitzar el catàleg de les obres que formaven part de la col·lecció del museu o el trasllat cap al museu d'art de les peces arqueològiques que la comissió de monuments conservava a l'església de l'antic convent del Roser, en tant que aquest immoble amenaçava ruïna i la conservació de les peces estava en entredit des de feia temps. Segons l'establert al reial decret de 25 d'octubre de 1901, es va acordar traslladar tots els aquests objectes sense que això impliqués una fusió de col·leccions ni cap prebenda pel museu d'art sobre aquest conjunt de peces.<sup>1063</sup>

Finalment, va arribar el migdia de l'11 de maig de 1917 i el museu va obrir portes (fig. 51). L'acte d'inauguració va consistir en diversos parlaments d'agraïment i felicitació per part de les autoritats a la sala principal del museu —dedicada a l'obra de Morera— i en l'entrega de l'equipament al patronat en nom de la ciutat. Ara bé, la ciutadania en general no va poder entrar i gaudir del museu fins la tarda, un cop

---

1058 Estatut del Museu Provincial avui Museo Morera. ADPL, inv. 17110. El document transcrit es pot consultar a l'annex 023.

1059 Vegeu documents al respecte a la carpeta sobre la constitució del patronat del museu. ADPL, inv. 8380. Vegeu també —, "Historial del Museo", *Lleida*, 8 (1 febrer 1925), p. 12-14.

1060 Acta de la sessió de la junta del patronat, 8 maig 1917. ADPL, inv. 8380; —, "Generales", *Diario de Lérida*, (6 maig 1917), p. 2; —, "Generales", *Diario de Lérida*, (8 maig 1917), p. 2. Gili i Roig fou el principal encarregat d'instal·lar les obres; Federico Reymundo i Joaquim Xaudaró van col·laborar en la tria d'obres de la col·lecció de la Diputació que era convenient incloure a l'exposició.

1061 —, "Museo de Arte", *El País*, (5 maig 1917), p. 2. Jaume Morera i Saracibar foren convidats a l'esdeveniment, però Morera va excusar la seva absència per motius de salut; Saracibar, per la seva banda, va confirmar la seva presència si les seves obligacions li ho permetien. Vegeu correspondència entre la junta del patronat del museu i Jaume Morera, i entre aquesta i Julio de Saracibar, abril-maig 1917. ADPL, inv. 8380.

1062 —, "Festes de Sant Anastasi", *Lérida Gráfica*, 1 (10 maig 1917), p. s.n.

1063 Acta de la sessió de la junta del patronat, 30 abril 1917. ADPL, inv. 8380. El trasllat d'aquestes peces, així com la instal·lació de les obres a les sales del museu, es va iniciar el 8 de maig. Vegeu —, "Museo de Arte", *El País*, (8 maig 1917), p. 2.



51. Vista de l'interior del Museu d'Art quan aquest estava instal·lat a l'antic mercat de Sant Lluís I PD Unknown, Wikimedia Commons

finalitzat l'acte protocol·lari i la visita reservada a les autoritats i convidats, realitzada mentre la banda municipal va interpretar diverses composicions musicals.<sup>1064</sup>

Per bé que la premsa comenta que el museu va estar força concorregut durant els dies de festa major, sembla que tan sols es cobraren 59 entrades i es vengueren 74 catàlegs.<sup>1065</sup> Malgrat els desitjos que les visites s'incrementessin amb el pas del temps, el resultat sembla que fou tot el contrari, car al juliol es van vendre 48 entrades i 10 catàlegs, i a l'agost tant sols es va vendre una dotzena d'entrades i cap catàleg.<sup>1066</sup> Malgrat això, no es detecta que la junta del patronat decidís intervenir en aquest assumpte, en tant que la intenció era que eventualment l'accés al museu fos gratuït i que la decisió de cobrar un import en concepte d'entrada als visitants va servir per evitar «quizás con ello que se haya convertido el Museo en un «espectáculo» más, que sólo dure lo que la fiesta mayor. Precisamente, conviene que perdure el interés por visitarlo y aún que aumente en lo sucesivo, cosa que se logrará si como es de desear, se ponen días de visita gratuitos cada semana o se decida definitivamente la gratuidad todos los días.»<sup>1067</sup>

1064 —, “Inauguració del Museu d'Art”, *Diario de Lérida*, (12 maig 1917), p. 1; —, “La fiesta mayor”, *El País*, (12 maig 1917), p. 2; —, “Inauguración del Museo Provincial de Arte”, *El Correo de Lérida*, (13 maig 1917), p. 1. Els visitants havien d'abonar un ral en concepte d'entrada qualsevol dia de la setmana excepte els dijous i els divendres, quan l'entrada al museu era gratuïta. Vegeu acta de la sessió de la junta del patronat, 25 juny 1917. ADPL, inv. 46937.

1065 Acta de la sessió de la junta del patronat, 8 maig 1917. ADPL, inv. 46937. Tant les entrades com els catàlegs costaven un ral.

1066 Acta de la sessió de la junta del patronat, 29 setembre 1917. ADPL, inv. 46937.

1067 —, “Inauguración del Museo de Arte”, *El ideal*, (13 maig 1917), p. 1

L'alliberament de tensions que va suposar la inauguració del museu vingué acompanyat d'un cert relaxament del ritme de l'activitat del patronat. De fet, el museu va obrir portes sense haver finalitzat per complet els preparatius.<sup>1068</sup> Així doncs, un cop el museu ja estava en funcionament fou necessari tancar-lo al públic durant uns dies per tal d'acabar tant els treballs d'adequació de l'espai com la instal·lació de les obres i les peces procedents del museu arqueològic.<sup>1069</sup> A més, la confecció del catàleg de béns que es trobaven al museu no es va emprendre de manera definitiva fins l'estiu de 1918, i no fou fins l'estiu de 1919 que es van iniciar els treballs de redacció de les cartel·les de les obres, "unes targetes en que constés lo nombre del catalec de cada obra, l'autor, lo títol i el donant completant-les amb tots aquells breus antecedents que puguessin ajudar al públic a fer un estudi rapit i concis de les obres exposades."<sup>1070</sup>

Tot i que aparentment pot resultar intranscendent, el museu va obrir portes sense director. Malgrat el risc que el càrrec fos acaparat per figures de l'àmbit polític escassament vinculades al món artístic denunciat al seu moment per la premsa,<sup>1071</sup> les fonts no revelen un especial interès de les elits locals per fer-se amb la direcció d'aquest equipament. De fet, només es té constància de l'oferiment de Joaquim Xaudaró a la junta del patronat a principis de maig de 1917,<sup>1072</sup> una proposta que no fou tractada per la junta del patronat fins al mes de setembre. Val a dir que la direcció del museu era un rol a nomenar a partir d'un concurs públic, i que la junta del patronat no es veia amb cor de convocar-lo en tant que hi havia el risc que la dotació del càrrec fos molt important. Com a solució de compromís es va decidir acceptar l'oferiment de Xaudaró i nomenar-lo director provisional sense sou fins la convocatòria definitiva del concurs.<sup>1073</sup> No obstant això, la idea de convocar un concurs mai es va dur a terme, i Xaudaró fou ratificat com a director interí sense salari el març de 1919.<sup>1074</sup>

La col·laboració de Xaudaró amb el museu es remunta a les tasques d'instal·lació d'obres al costat de Baldomer Gili i Roig durant els dies immediatament anteriors

---

1068 Es té constància que la decoració de les sales d'exposició —a càrrec de Fèlix Font— no es va finalitzar fins l'any 1919. Vegeu acta de la sessió de la junta del patronat, 18 juny 1919. ADPL, inv. 46937.

1069 —, "De la Diputació", *El Ideal*, (22 maig 1917), p. 2. Val a dir, però, que al setembre del mateix any encara hi havia peces del museu arqueològic al convent del Roser. Vegeu carta de la Comissió de Monuments al president del museu d'art, 27 setembre 1917. ADPL, inv. 8380.

1070 Actes de la sessió de la junta del patronat, 1 juliol 1918 i 18 juny 1919. ADPL, inv. 46937.

1071 —, "Panorama Pintoresco", *El Duende*, 7 (10 març 1917), p. 2

1072 Carta de Joaquim Xaudaró al president de la junta del patronat del museu d'art, 1 maig 1917. ADPL, inv. 8380.

1073 Acta de la sessió de la junta del patronat, 29 setembre 1917. ADPL, inv. 46937.

1074 Acta de la sessió de la junta del patronat, 24 març 1919. ADPL, inv. 46937; notificació a Joaquim Xaudaró, 27 març 1919. ADPL 8380.



a la seva inauguració. Tanmateix, aquesta no fou l'única tasca que se'ls encomanà des del patronat, sinó que poc abans que el museu obrís portes el patronat va rebre la proposta de compra d'un aiguafort de Josep Mangot per part dels directors de les principals capçaleres de la premsa local,<sup>1075</sup> i per tal de prendre una decisió ponderada es va encarregar la valoració de la peça als dos artistes.<sup>1076</sup> L'obra consistia en una còpia del retrat de Sir Richard Southwell de Hans Holbein el Jove actualment conservat a la Galeria dels Uffizi i que Gili i Roig considerà "perfecto. Yo no he visto nada que le supere tecnicamente y su autor demuestra además poseer un refinado buen gusto artístico";<sup>1077</sup> mentre que Xaudaró s'expressà en termes similars tot apuntant que "la conceptuo sencillamente admirable y altamente útil para el Museo de Arte, por no figurar en él ningún trabajo de este género".<sup>1078</sup> Així doncs, i en base a aquestes valoracions, la junta del patronat va acordar l'adquisició d'aquest gravat per 3.000 pessetes, que es farien pagadores l'any 1918 arran de la manca de liquiditat per afrontar el pagament en aquell moment.<sup>1079</sup> Aquesta no fou la primera obra que s'incorporà a la col·lecció un cop el museu havia obert portes, sinó que pocs dies després de la inauguració Raimundo Cortijo féu donació a la junta del patronat d'un medalló d'escaiola amb el retrat de Xavier Gosé "á fin de que si lo encuentran digno de figurar en la Sala de su nombre, sea perpetuamente consagrado al mismo y á la cual regalo."<sup>1080</sup> El mateix Cortijo manifestava que la seva voluntat era realitzar un bust de marbre de l'artista recentment traspassat,<sup>1081</sup> una empresa que tan sols podia dur a terme si des del patronat se li proporcionava el material. No obstant això, aquesta petició no va prosperar i la junta del patronat va decidir limitar-se a acceptar i agrair el donatiu del medalló per part l'escultor lleidatà.<sup>1082</sup>

1075 Acta de la sessió de la junta del patronat, 8 maig 1917. ADPL, inv. 46937; carta de Felip Pleyan, Anton [Puch], Francisco de P. Gené i Jose A. Sánchez al patronat del museu de Lleida, 26 maig 1917. ADPL, inv. 8380. La incongruència de dates suggereix que la sessió de la junta del patronat es pogué haver celebrat el 28 de maig, per bé que apareix datada al dia 8.

1076 Carta del president de la Diputació a Baldomer Gili i Roig i a Joaquim Xaudaró, 5 juny 1917. ADPL, inv. 8380.

1077 Carta de Baldomer Gili i Roig a Joan Rovira Agelet, 7 juny 1917. ADPL, inv. 8380.

1078 Carta de Joaquim Xaudaró al president de la Diputació de Lleida, 8 juny 1917. ADPL, inv. 8380.

1079 Acord de la junta del patronat, 11 juliol 1917. ADPL, inv. 8380. Tant el gravat com la seva planxa de coure actualment formen part del fons del Museu d'Art Jaume Morera, amb el número d'inventari MAMLL 0312.

1080 Carta de Raimundo Cortijo al president de la Diputació, 23 maig 1917. ADPL, inv. 8380.

1081 —, "Noticias", *El Ideal*, (25 maig 1917), p. 3

1082 Acta de la sessió de la junta del patronat, 8 maig 1917. ADPL, inv. 46937. La incongruència de dates suggereix que la sessió es pogué celebrar el 28 de maig, per bé que apareix datada al dia 8. L'obra en qüestió no forma part del catàleg actual d'obres del Museu d'Art Jaume Morera.



52. Xavier Gosé,  
"Eriphile" (c. 1909).  
Llapis i tèmpera  
sobre cartró,  
43,7 x 33,5 cm.  
MAMLL-0189. I PD  
MAMLL

Les tensions econòmiques aviat van tenallar els primers passos del nou museu d'art. Poc abans del primer aniversari de la seva inauguració, la Diputació reclamava a la Paeria la seva part de la contribució pel manteniment de l'equipament,<sup>1083</sup> que s'havia acordat d'efectuar a parts iguals. El silenci de la Paeria romania impertorbable davant la insistència de la junta del patronat,<sup>1084</sup> i malgrat que des de l'Ajuntament es realitzaven aportacions pel manteniment de la institució, aquestes mai eren suficients ni ajustades al calendari establert. La documentació revela que l'any 1921 la junta del patronat va reclamar novament l'aportació corresponent de la Paeria, que romania sense saldar des de l'inici de l'exercici 1920-1921, "ocasionant això un fort entrevanc per a la marxa normal del mateix, impeding també portar a cap iniciatives per a enriquir la colecció d'obres artístiques".<sup>1085</sup> La polèmica es va allargar fins l'any 1925, quan la Paeria va respondre que no havia efectuat les contribucions corresponents —degudament previstes— perquè des del patronat del museu no s'havien fet arribar els pressupostos on s'estipulés la part que corresponia aportar des de l'Ajuntament.<sup>1086</sup> Les actes de la junta del patronat no revelen cap gestió en aquest sentit, i val a dir que a partir de la inauguració del museu la celebració de sessions va passar a ser altament irregular fins l'any 1924.

Tanmateix, l'activitat d'aquest ens no es va aturar per complet, sinó que les gestions per tal d'ampliar la col·lecció es van mantenir i van experimentar un repunt molt destacable l'any 1919, quan a proposta de Romà Sol es va crear una comissió per tal de negociar amb la mare de Xavier Gosé les obres que estaven exposades

1083 Esborrany de carta a l'alcalde de Lleida, 3 maig 1918. ADPL, inv. 8380.

1084 Esborrany de carta a l'alcalde de Lleida, 1 setembre 1918. ADPL, inv. 8380.

1085 Esborrany de carta a l'alcalde de Lleida, 10 setembre 1921. ADPL, inv. 8380.

1086 Carta de l'alcaldia de Lleida al president del patronat del museu d'art, 14 setembre 1925. ADPL, inv. 8380.

a la sala del museu dedicada a aquest artista per “evitar sortirsen de Lleida.”<sup>1087</sup> Ignasi de Villalonga i Josep Piñol foren els encarregats d'efectuar la gestió, que es formalitzà en l'acord d'adquirir una part molt significativa —56 de 123— de les peces instal·lades al museu a canvi de 19.065 pessetes, abonant-ne 3.000 aquell mateix any i 2.000 els anys posteriors —pagant més si era possible— fins a completar l'import acordat. En el cas que la mare de Xavier Gosé morís abans, el pagament s'efectuaria als seus hereus (fig. 52).<sup>1088</sup> Finalment, l'import que es va acabar satisfent per les obres de Xavier Gosé fou de 17.150 pessetes en tant que es va aconseguir una rebaixa del 10% de l'import total.<sup>1089</sup>

Paral·lelament a l'adquisició d'obra de Xavier Gosé, el patronat va rebre l'ofertament d'una donació d'obra de Ramon Mestre Vidal per part de Josefina Matas, la seva vídua, un tràmit que es gestionaria a través del seu nebot i membre de la junta del patronat, Romà Sol.

Diu que fa aquesta donació com devotíssima ofrena de l'amor d'en Ramon Mestres à Lleida en que naix i posant-hi del seu espirit tota l'amor íntima que les seves inspiracions tenien en la seva anima i acaba pregant siguin acceptades dites obres per a el Museu d'Art de Lleida on tindran la guarda mes estimada que podia desitjar l'artista.

Tots els reunits varen apreciar l'exquísita delicadessa de l'ofrena feta per D. Josefina Matas i considerant que les obres ofertes de l'exelent patrici i artista lleidata habien d'esser un motiu d'orgull per la ciutat en que naixe, poguer-les tindre i admirá en lo temple per Lleida aixecat à l'Art precisament i com à motiu principal per a relluir-hi en ell les produccions artístiques dels seus estimats fills, se va acordar acceptar-les i que constes en acte un espresiu vot de gracies per la donant i un recort sincer d'estima i admiracio com à just reconeixement del talen artistic de l'autor en Ramon Mestre.<sup>1090</sup>

La documentació conservada no detalla quines obres de Ramon Mestre Vidal s'incorporaren a la col·lecció del museu en aquell moment. Tanmateix, actualment el Museu d'Art Jaume Morera conserva 26 pintures d'aquest artista, totes elles procedents de la donació de la Josefina Matas de l'any 1919, de tal manera que és molt possible que el lot donat per la vídua al museu es conservi íntegre.

A partir d'aquell moment, l'activitat del patronat —i per extensió la del museu— entraren en una certa letargia i pràcticament no es tenen notícies relacionades

1087 Acta de la sessió de la junta del patronat, 24 març 1919. ADPL, inv. 46937.

1088 Acta de la sessió de la junta del patronat, 18 juny 1919. ADPL, inv. 46937. La llista d'obres que formaven part de la sala Gosé, així com la llista d'obres adquirides, es poden consultar a l'annex 024.

1089 Acta de la sessió de la junta del patronat, 27 setembre 1920. ADPL, inv. 46937. No obstant això, val a dir que l'import resultant d'una rebaixa del 10% de 19065 pessetes és 17.158,5.

1090 Acta de la sessió de la junta del patronat, 18 juny 1919. ADPL, inv. 46937; Carta de Josefina Matas al patronat del museu, 29 maig 1919 i carta del president de la junta del patronat del museu a Josefina Matas, 20 juny 1919. ADPL, inv. 8380.

amb aquesta institució fins l'any 1924.<sup>1091</sup> Sembla que el museu havia romàs sense director des de 1920, quan Joaquim Xaudaró va anunciar que havia de viatjar a l'estranger durant un temps indeterminat, proposant que el substituís el professor de dibuix de l'escola normal de mestres,<sup>1092</sup> qui sembla que probablement no desenvolupà aquesta responsabilitat.

Aquesta situació s'allargà fins l'any 1924, quan a proposta d'Ignasi de Villalonga es va oferir la direcció del museu a Miquel Fontanals Araujo, qui acceptà un càrrec que continuava essent honorífic, sense salari assignat i sense veu ni vot a les juntes del patronat.<sup>1093</sup> Amb la nova direcció el museu va prendre embranzida, i aquell any va prendre forma la proposta d'homenatjar Jaume Morera amb la instal·lació a la façana del museu d'una placa de bronze elaborada per Pere Corberó i amb la celebració d'una exposició regional d'art.<sup>1094</sup> No obstant això, la coincidència d'aquesta exposició amb la nacional de belles arts de Madrid portà al patronat a aplaçar-la a l'any següent i l'esdeveniment es diluï,<sup>1095</sup> eclipsat per l'adveniment d'un dipòsit d'obra molt destacada a la col·lecció del museu, novament marcat per la mediació de Jaume Morera.

Sabedor que el Museu Nacional d'Art Modern de Madrid tenia previst remodelar la sala dedicada a Carlos de Haes, Jaume Morera va suggerir al patronat la possibilitat de sol·licitar el dipòsit d'algunes obres de qui fou el seu mestre i amic i crear així una sala monogràfica junt amb les obres que ell mateix aportaria. El mateix Miquel Fontanals va realitzar la petició,<sup>1096</sup> que es va resoldre amb un dipòsit de 30 obres de Carlos de Haes (fig. 53),<sup>1097</sup> les quals foren instal·lades —seguint indicacions de Morera— a la sala on fins aquell moment s'hi mostraven les obres dels artistes pensionats per la Diputació. Les obres que la corporació havia manifestat recuperar

---

1091 No obstant això, la premsa es féu ressò dels preparatius i la celebració d'una exposició d'Antoni Samarra a les sales del museu, així com la celebració d'una junta del patronat per escollir diverses obres de l'artista pontsicà per incorporar-les a la col·lecció. Malauradament, la documentació conservada no permet confirmar aquest extrem, i l'única exposició documentada d'Antoni Samarra al museu d'art de Lleida continua essent la de 1928, que tractarem més endavant. Vegeu —, "Noticiari", *Vida Lleidatana*, 53 (1 juliol 1923), p. 244. El mateix 1923, però, el patronat va organitzar un cicle de conferències sobre història de l'art, el qual anà a càrrec de Romà Sol i Josep Estadella. Vegeu acta de la sessió de la junta del patronat, 6 maig 1923. ADPL, inv. 46937.

1092 Acta de la sessió de la junta del patronat, 8 març 1920. ADPL, inv. 46937.

1093 Acta de la sessió de la junta del patronat, 1 març 1924. ADPL, inv. 46937. Fontanals fou ratificat al càrrec un any després, i per acord del patronat el seu càrrec passava a tenir veu i vot a les juntes. Vegeu acta de la sessió de la junta del patronat, 30 maig 1925. ADPL, inv. 46937.

1094 Acta de la sessió de la junta del patronat, 29 març 1924. ADPL, inv. 46937.

1095 Acta de la sessió de la junta del patronat, 25 abril 1924. ADPL, inv. 46937.

1096 *Ibidem*.

1097 Reial Ordre de la Secció 22 de la Direcció General de Belles Arts a Julio de Saracibar, sense data. ADPL, inv. 8380. El document transcrit, així com la llista d'obres dipositades, es poden consultar a l'annex 025.



53. Carlos de Haes, "Picos de Europa" (c. 1874). Oli sobre paper adherit a cartró, 31 x 41,1 cm. MAMLL-0056 | PD MAMLL

per tal de conservar-les al palau provincial foren retornades, i la resta es redistribuiren pel museu a criteri de Fontanals.<sup>1098</sup>

Les obres es van rebre l'agost de 1924, i es van iniciar els treballs per habilitar i presentar públicament la nova sala, per bé que en aquell moment no es va fixar cap data d'inauguració.<sup>1099</sup> Aquesta tingué lloc el 30 de novembre de 1924, i es presentà una sala amb 126 obres de Carlos de Haes, tant pintures finalitzades com esbossos a l'oli, dibuixos i aiguaforts.<sup>1100</sup> L'acte, formalment molt similar al celebrat per la inauguració del museu set anys abans, consistí en diversos discursos per part de les autoritats i en una visita amenitzada per la banda municipal.<sup>1101</sup> Per bé que no fou un esdeveniment que captés un interès molt destacat per part de la premsa, algunes veus aprofitaren l'esdeveniment per manifestar obertament la vàlua del museu i la seva col·lecció, així com la necessitat que la població en general mostrés un suport més explícit a la institució i que aquesta al seu torn fos més dinàmica en la tasca de difusió del coneixement al voltant de la col·lecció que conservava.<sup>1102</sup> Per la seva banda, el discurs d'Herrera i Ges com a delegat del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts durant la inauguració desbordava lleidatanisme a pràcticament cada frase, però no obstant això fou el primer en verbalitzar la importància de no considerar que els treballs a favor del museu ja es podien donar per finalitzats:

[...] Tiene Lérida una pujanza que asombra, en su crecimiento de población, en el desarrollo de su industria, de su comercio, de su vida toda. No se queda atrás en ese paralelismo de exuberancia, lo que representa y tiene este Museo; sus joyas son dignas de la Lérida de hoy, de la Lérida del mañana; pero permitidme que os diga, que no está

1098 Acta de la sessió de la junta del patronat, 25 abril 1924. ADPL, inv. 46937.

1099 Acta de la sessió de la junta del patronat, 30 agost 1924. ADPL, inv. 46937.

1100 De la mateixa manera que es féu amb Gosé, es va editar un díptic-catàleg d'aquesta sala, que incloïa una breu semblança del pintor d'origen belga i la relació de totes les obres exposades. Una transcripció d'aquest es pot consultar a l'annex 026. ADPL, inv. 8380.

1101 —, "Sesión inaugural de la Sala Haes", *Lleida*, 8 (1 febrer 1925), p. 19

1102 —, "Importancia de los Museos", *Lleida*, 8 (1 febrer 1925), p. 21-25

en relacion con ellas el estuche que las guarda. Bien merecen local adecuado, en que su colocación sea digna, su contemplación facil y su conservación segura. Lérida puede hacerlo, representa poco para sus riquezas el acondicionar debidamente sus tesoros, y no quiero ni pensar, pues sería ofenderos, que por no gastar una insignificancia, sobrando, perdáis millones que jamás volveríais a adquirir, cerrando a la vez la puerta a nuevas adquisiciones. El acto de hoy demuestra que no ha de ser así.

Tenéis aquí un Museo de extraordinaria importancia, que os puede servir de punto de unión a todos, para labrar, sin más norte que el amor a Lérida, por el arte y por la cultura. Es esto una base como no la tiene pueblo alguno. Con cariño, con voluntad firme, cultivadlo, acondicionadlo y agregadle salores de música, de conferencias, biblioteca, clases de arte, y aquí vendrán a reposar contemplando obras, a aprender leyendo libros y escuchando maestros, todos los leridanos, encontrando solaz para los espíritus, goce magnifico para sus almas [...].<sup>1103</sup>

### **Canvi de nom i eclosió de l'activitat expositiva (1925-1930): el rol de l'Ateneu Lleidatà**

Entre les darreries de 1924 i principis de 1925 es van dur a terme els tràmits necessaris per a que el museu d'art de Lleida passés a anomenar-se Museu Jaume Morera,<sup>1104</sup> per tal de testimoniar de manera efectiva i duradora l'agraïment de la ciutat al pintor.<sup>1105</sup> Aquest reconeixement va incloure una ampliació del patronat del museu en un vocal, el qual seria designat a criteri de la família de l'artista.<sup>1106</sup>

Al canvi de nom del museu el va acompanyar una veritable eclosió de la programació d'exposicions, sobretot si es compara amb l'activitat marcadament estàtica que va caracteritzar la primera època de la institució. Aquesta embranzida no és gens casual, sinó que l'arrel d'aquest fenomen es troba en la fundació, el gener de 1925, de l'Ateneu Lleidatà.<sup>1107</sup> Aquesta entitat naixia amb la voluntat de dinamitzar

---

1103 Discurs manuscrit de Manuel Herrera i Ges en motiu de la inauguració de la Sala Haes, setembre 1924. ADPL, inv. 8380.

1104 Carta del vicepresident de la comissió permanent de la Diputació de Lleida al president de la junta del patronat del museu d'art, 29 desembre 1924 i carta de l'alcalde-president de l'ajuntament de Lleida al president de la Diputació provincial, 27 gener 1925. ADPL, inv. 8380.

1105 Acta de la sessió de la junta del patronat, 30 maig 1925. ADPL, inv. 46937.

1106 Esborrany de carta de la junta del patronat del Museu Morera al president de la Diputació i a l'alcalde de Lleida, sense data. ADPL, inv. 8380. El representant de la família a la junta del patronat fou finalment Ramon Fontanals. Vegeu acta de la sessió del a junta del patronat, 7 maig 1930. ADPL, inv. 46937.

1107 —, "Notes de redacció", *Lleida*, 10 (1 abril 1925), p. 52-55. De manera provisional, l'entitat acabada de crear fou presidida per Salvador Roca Lletjós; mentre que Jesús Sanz —professor de l'escola normal— n'era el tresorer; Enric Amorós Bonell el comptador; Josep A. Grau Morell el vocal i Elies Serra Ràfols el secretari. En el moment de la fundació, l'Ateneu tenia tres seccions: la de ciències exactes i naturals, la de ciències socials i polítiques i la de literatura i història. Aquesta darrera estava presidida per Josep M. Álvarez Pallás; mentre que Lluís G. Abadal n'era el vicepresident i Lluís Sales Torres el secretari.

la vida cultural d'una ciutat que havia entrat en una espiral de decadència, “que tiene el aspecto de un cuadro tenebroso”.<sup>1108</sup> La seva carta de presentació fou un desplegament d'iniciatives a un ritme gairebé vertiginós des del primer moment i fins a principis de la dècada dels anys 30,<sup>1109</sup> un fet que encara resulta més cridaner quan es té present l'apatia predominant en aquell moment. Curiosament, aquesta entitat va nàixer com un ens força transversal i representatiu de bona part de la societat lleidatana més propera als sectors dominants tant del camp artístic com del camp de poder general,<sup>1110</sup> però no disposava d'un estatge social propi, sinó que fou acollida pel Círcol Mercantil i se serví de la seu d'aquest per dur a terme part de les seves iniciatives.<sup>1111</sup>

La ciutat de Lleyda, necessitava certament que gent desinteressada es preocupés de la cultura per tal d'evitar en lo possible, la fallida de l'espiritualitat darrerament manifestada [...] i amb la decadent actuació d'atres entitats dedicades de plé a l'art. Per aquest motiu, [...] de la càtedra de l'Ateneu, hem de donar cabuda a moltes manifestacions de l'esperit que en altres poblacions tenen organismes especialitzats. S'havia arribat a Lleyda en un estat en el que, exceptuant uns selectes, ja no es mirava amorosa la vella Catedral; en que li era del tot indiferent sorgissin artistes o no d'entre sos fills; en que una exposició de pintures havia d'esser, per tal d'arribar a terme un dels apartats d'aquestes festes majors [...]; en que la música no tenia mes sitial que el dels amics que reclosos en ses cases i gabinets de treball, gaudien de la mateixa, com tement que es fes públic el seu noble disfrutar.

La ciutat de Lleyda anava augmentant en valors individuals, es ben cert, pero col·lectivament, no sorgien els valors que deu ofrenar a la Cultura, i mes en uns temps que, com els actuals, son de plena florida i de falaguer renaixement.<sup>1112</sup>

El setembre d'aquell mateix 1925, l'Ateneu ja disposava d'una secció de belles arts, de la qual ben pocs detalls es coneixen, més enllà del nomenament d'Amali Prim com a secretari.<sup>1113</sup> No obstant això, sembla que en el moment de la seva creació, l'interès principal d'aquesta secció passava per la recuperació de la programació de

---

1108 —, “Interpretaciones”, *Lleida*, 10 (1 abril 1925), p. 45-46

1109 Pau Guimet, “L'Ateneu Lleidatà”, *La Publicitat*, (19 agost 1926), p. 6-7

1110 Alguns socis destacats foren Pilar Piñol, Enric Arderiu, Ramon Areny, Antoni Bergós, Joan Bergós, Vicens Châlons, Josep i Sal-lustià Estadella, Manuel Florensa, Emili Gausí, Samuel Gili i Gaya, Frederic Godàs, l'Acadèmia Kühnel, Josep M. Llorens, Antoni Mateu Moles, Antoni Charles, Manuel Coca, Fèlix Font, Pau Guimet, Francesc de P. Morera, Salvador Roca Lletjós, Aureli Vicén Vila o Ignasi de Villalonga. Vegeu Ramon Casteràs Archidona (1993), p. 313-316; —, “Memòria de l'Ateneu Lleidatà”, *Vida Lleidatana*, 21 (1 març 1927), p. 362-367.

1111 En alguna ocasió la premsa va confondre el Círcol Mercantil i l'Ateneu, donant a entendre que un era la seu social de l'altre, fet d'altra banda cert però que calia precisar. Vegeu —, 10 desembre 1928, p. 20-23.

1112 Antoni Bergós, “Carta oberta del Sr. President al Sr. Director de la Revista Lleida”, *Lleida*, 16 (1 octubre 1925), p. 148-149

1113 —, “De tot”, *Lleida*, 26 (5 maig 1926), p. 108-109

vetllades musicals,<sup>1114</sup> marcades per la voluntat de capgirar la davallada d'activitat musical a la ciutat arran de la desaparició de l'Associació de Música i l'Orfeó Lleidatà, dues entitats que s'extingiren davant la mirada passiva de la ciutadania i amb les quals l'Ateneu tenia intenció d'establir vincles de col·laboració.<sup>1115</sup> A aquestes activitats les acompanyaren un projecte de biblioteca d'autors lleidatans, un activisme molt bel·ligerant per vetllar per la preservació del patrimoni local — entre el que destaquen molt especialment les accions per salvar la Seu Vella i la Suda d'enderrocs indiscriminats—,<sup>1116</sup> la celebració d'un bon gruix de conferències, la vetlla del patrimoni local o la convocatòria d'un concurs anual de fotografia per tal d'editar una col·lecció de postals.<sup>1117</sup> No obstant això, l'Ateneu fou un excel·lent i molt efectiu organitzador d'exposicions —el nostre focus d'interès—, bona part de les quals tingueren lloc al Museu Morera.<sup>1118</sup>

L'amor a Lleida ha estat, en definitiva, el creador de l'Ateneu, i per ço que l'actuació, no per imposada, deixava però d'exigir-se de tots nosaltres, i aquesta amor ha estat l'orientador i el qui en moments de defalliment ens ha animat a continuar. Vivim en una població on únicament sembla interessar-li el seu material desenrotllament i aquesta activitat ciutadana no tenint enrobustida sa espiritualitat és comportadora de grans perills, dels quals sols l'estimació a la ciutat nostrada ens pot salvar [...].<sup>1119</sup>

La primera exposició organitzada per l'Ateneu que es va celebrar al museu fou protagonitzada per Antoni Ollé i Pinell, el gener de 1926 (fig. 54). Per tal de facilitar la decisió del patronat, aquesta entitat va manifestar que havia previst instal·lar les obres que integraven la mostra de tal manera que no fos necessari tocar cap de les peces que ja estaven exposades, tot instal·lant les 24 pintures d'Ollé que formaven l'exposició en un envà temporal.<sup>1120</sup>

L'abril del mateix any l'Ateneu va organitzar i celebrar una nova exposició al museu. Aquest cop es mostrà una seixantena de dibuixos i pintures —la majoria paisatges, tot i que hi havia sis retrats— de Manuel Pallejà.<sup>1121</sup> La crítica va rebre

1114 —, “Notes de Redacció”, *Lleida*, 15 (1 setembre 1925), p. 134-135

1115 —, 1 març 1927, p. 362-367. En aquesta línia, una de les primeres activitats que organitzà va ser un concert de piano, a càrrec de Pilar Arnal. Vegeu —, “Ateneu Lleidatà”, *Lleida*, 18 (1 desembre 1925), p. 172-173.

1116 —, “L'Açuda i la Catedral Vella”, *Lleida*, 57 (10 octubre 1927), p. 12-13; —, “El prec”, *Vida Lleidatana*, 36 (15 octubre 1927), p. 297

1117 —, “Garba”, *Lleida*, 52 (25 juliol 1927), p. 23-25

1118 —, “Curs 1925-1926”, *Lleida*, 16 (1 octubre 1925), p. 149-150; —, “De tot”, *Lleida*, 23 (5 març 1926), p. 57

1119 —, 1 març 1927, p. 362-367

1120 Carta del president de l'Ateneu Lleidatà al president del Patronat Morera, 10 desembre 1925. ADPL, inv. 8380; —, “Notes de redacció”, *Lleida*, 20 (25 gener 1926), p. 23-24. Al SAIEI-LT, inv. C123.5.1 es conserva el díptic amb la invitació i la llista de les obres exposades, aquesta última transcrita a l'annex 027.

1121 —, “L'exposició Manuel Pallejà”, *Vida Lleidatana*, 1 (1 maig 1926), p. [12]





54. Portada del díptic de l'exposició d'Antoni Ollé i Pinell al Museu Morera (1926) | © Hereus d'Antoni Ollé, SAIEI-LT inv C 123.5.1



55. Baldomer Gili i Roig, "Notes de color" (1910). Oli sobre tela, 22,1 x 29 cm. MAMLL-0202 | PD MAMLL

amb bones paraules tant les peces presentades com aquesta segona incursió en el món expositiu per part de l'Ateneu, i l'entitat va respondre fent donació d'una de les peces exposades al museu.<sup>1122</sup> Malauradament, no es disposa de prou dades per identificar l'obra, i al catàleg actual del museu no consta cap peça de Manuel Pallejà, una figura que tampoc és ressenyada per Nadal Gaya al seu diccionari d'artistes de Lleida del segle xx. Tanmateix, aquesta no fou l'única obra que l'Ateneu donà al museu, sinó que l'estiu de 1927 aquesta entitat feu donació d'una pintura de Baldomer Gili i Roig (fig. 55).<sup>1123</sup>

Paral·lelament a l'activitat que l'Ateneu despleguava a les sales del museu, des del patronat es va treballar per tal de crear una biblioteca, incrementar la col·lecció tot acceptant donatius i dipòsits de tota mena —principalment de mobiliari i materials arqueològics— i acordant adquirir la col·lecció numismàtica dels germans Murillo.<sup>1124</sup> Les negociacions per la compra d'aquest monetari es van allargar per finalment refredar-se fins l'octubre de 1930, quan des del museu es formalitzà la voluntat d'adquirir-lo per 10.000 pessetes, una operació que no es va tancar fins

1122 —, "Nòtules", *Vida Lleidatana*, 3 (1 juny 1926), p. 48

1123 —, "Noticiari", *Vida Lleidatana*, 32 (15 agost 1927), p. 232. Es tracta de l'oli "Notes de color", actualment conservada al Museu d'Art Jaume Morera amb el número d'inventari MAMLL 0202.

1124 Actes de la sessió de la junta del patronat, 6 març 1925, 3 febrer 1927 i 30 octubre 1930. ADPL, inv. 46937. Actualment, aquest monetari forma part del gabinet numismàtic de la Diputació de Lleida, dipositat al Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal.

l'any següent en tant que la voluntat dels propietaris era cobrar al comptat i en un sol pagament.<sup>1125</sup> Malgrat aquestes espurnes que revelen una voluntat per part del patronat de vetllar pel bon desenvolupament del museu, en aquesta època hi ha autèntics moments on el silenci documental del patronat pren una intensitat que es fa encara més clamorosa al costat de la hiperactivitat de l'Ateneu, que detallem a continuació.

L'any 1927 va ser l'any amb l'activitat expositiva més intensa de tot el període que ens ocupa. El Museu Morera fou l'escenari de fins a set exposicions diferents, cinc d'elles organitzades per l'Ateneu Lleidatà, que s'erigia com tot un referent de la vida cultural local i un dinamitzador inigualable per fer que Lleida deixés de ser una de les anomenades "ciutats adormides",<sup>1126</sup> tot aplegant reconeixements a la feina feta, sorprenentment i de manera gairebé excepcional, fins i tot de més enllà de Catalunya.<sup>1127</sup>

La primera exposició que l'Ateneu instal·là al museu l'any 1927 fou dedicada a la ceràmica i els vidres esmaltats de Marian Burguès,<sup>1128</sup> i passà gairebé inadvertida. No és el cas de la mostra oberta a continuació, que esdevingué la segona ocasió en que es podia contemplar obra de Raimundo Cortijo a Lleida. Es presentaren 36 peces "valentes, perfectes i millor concebudes",<sup>1129</sup> que revelaven grans millores en l'habilitat tècnica de l'escultor i entre les quals destacaven, a judici de la premsa, una testa d'home, el retrat de Xuriguera i el del senyor Aguiló, així com una obra dedicada a Esculapi.<sup>1130</sup>

Més reserves despertà l'exposició de pintures d'Enric Porta, inquiet i seguidor de Cézanne en l'elaboració sintètica dels paisatges, fet que no acabava de plaure part de la crítica;<sup>1131</sup> mentre que d'altres sectors el consideraven tot un valor a l'alça.<sup>1132</sup> Poc després s'inaugurà la primera exposició de fotografia celebrada al museu, protagonitzada per Silvi Gordó (fig. 56) i Josep Combelles, que presentaren imatges

---

1125 Tot i que la junta del patronat va decidir sol·licitar la col·laboració de l'Ajuntament per tal de fer front a aquest pagament, la resposta —afirmativa— per part del consistori va arribar un cop la compra ja s'havia executat. Vegeu acta de la sessió de la junta del patronat, 19 gener 1931. ADPL, inv. 46937; esborrany de carta a l'alcalde de Lleida, 9 gener 1931 i carta de l'ajuntament de Lleida al president de la junta del patronat, 30 gener 1931. ADPL, inv. 8380. Malgrat que l'import acordat és molt elevat pels estàndards de l'època, cal aclarir que s'adquiriren 22 safates amb un total de 812 monedes, de les quals 14 eren d'or, 94 de plata i la resta de coure. Vegeu inventari del monetari Murillo, sense data. ADPL, inv. 8380.

1126 —, "Un caliu, a Lleida", *La Publicitat*, (15 març 1927), p. 1

1127 —, "La vida cultural de Lérida", *El Sol*, (23 març 1927), p. 3

1128 —, "Nòtul·les", *Vida Lleidatana*, 21 (1 març 1927), p. 392

1129 —, "Les exposicions", *Vida Lleidatana*, 24 (15 abril 1927), p. 45-46

1130 C., 26 abril 1927, p. 67-68

1131 —, "Garba", *Lleida*, 50 (25 juny 1927), p. 32-36

1132 Argos, "Les Exposicions", *Vida Lleidatana*, 26 i 27 (1 juny 1927), p. 65-66



56. Portada del díptic de l'exposició de Silvi Gordó al Museu Morera (1927). | © Unknown, SAIEI-LT inv. C 126.12

de la muntanya i de la Seu Vella, respectivament,<sup>1133</sup> i a la tardor arribà el torn de Pilar Piñol —sòcia de l'Ateneu i primera dona en exposar individualment al Museu Morera—, qui presentà 28 obres entre les que destacaren especialment les pintures de flors.<sup>1134</sup>

De tot això tenen els quadros de la senyoreta Piñol, observant-se en les últimes obres uns dubtes que no es troben en ses primeres, puix en elles sembla tenia guia i marxava resoltament per bon camí. Ara el dibuix el descuida, sembla interessar-li més el color, sense dubte influenciada per aquests últims temps d'anarquisme pictòric en els quals ningú sabia on anava ni quin fi perseguia; sortosament la reacció està feta i torna pels viaranyes naturals dels quals no devia haver sortit mai, estridències dels artistes que no sabent com cridar l'atenció han ideat lo més excèntric i estrany possible, [...]. La senyoreta Piñol sense arribar a aquests extrems ha volgut simplificar [...] i la seva obra ja no resulta amb la jugositat i nervi de les primeres, i és molta llàstima que aquell tan bon camí l'hagi abandonat. Esperem que tornarà per aquest bon camí i ens donarà obres dignes d'admiració.<sup>1135</sup>

1133 —, 25 juny 1927, p. 32-36. Al SAIEI-LT es conserva el díptic de l'exposició de Silvi Gordó, i la llista de les fotografies que es presentaren a la mostra es pot consultar a l'annex 028. A més, val a dir que paral·lelament a aquesta exposició se'n celebrà una altra organitzada per *Vida Lleidatana* —dels materials generats per la mateixa publicació al llarg dels dos anys que portava en funcionament—, essent aquesta l'única mostra que quedà fora del radi organitzador de l'Ateneu Lleidatà al llarg de 1927. Vegeu V[icens] Ch[àlons], «Vida Lleidatana» fa una exposició», *Vida Lleidatana*, 42 (15 gener 1928), p. 26-28.

1134 —, «Garba», *Lleida*, 58 (25 octubre 1927), p. 25-26

1135 A. Vicén Vila, «Les exposicions — pintures de la senyoreta Pilar Piñol», *Vida Lleidatana*, 37 (1 novembre 1927), p. 324-325. En tant que no es conserva una llista de les obres exposades resulta complicat interpretar algunes de les mencions de la crítica. De totes maneres, l'autor destaca les pintures 24 i 2 (probablement pintures de flors), el número 21 (un estudi amb dues persones d'edat avançada) i el número 22. A més, també valora molt positivament «Vigílies de festa» (20), «Avellanés» (16), «Arenal» (7), «Un carrer de Vinaixa» i «Olivera de Mallorca».



57. Baldomer Gili i Roig,  
"La Ricitos" (1912). Oli  
sobre tela, 120,3 x 97,2  
cm. MAMLL-0123 | PD  
MAMLL

De totes maneres, l'exposició més exitosa d'aquell any fou la protagonitzada per Baldomer Gili i Roig. Oberta entre el 5 i el 20 de juny,<sup>1136</sup> la mostra va esdevenir un homenatge al pintor, traspassat el desembre de l'any anterior. La mostra va incloure un retrat de l'artista fet per Miquel Fontanals —president de l'Ateneu i director del Museu— i des de la ciutat s'expressà la voluntat d'instal·lar una làpida a la casa Maranyosa en honor al pintor, un dels que feren possible que el museu fos una realitat. L'homenatge, però, no s'aturà aquí, sinó que la quantitat d'obres de Gili i Roig que formaven part de la col·lecció del museu es veié ampliada gràcies a la donació per part de la vídua del pintor de "La Ricitos" (fig. 57), una de les seves obres més celebrades, així com la seva última pintura, un paisatge basc que restà inacabat.<sup>1137</sup> Per la seva part, l'Ateneu va iniciar una subscripció popular per tal de poder aportar al museu una altra pintura d'aquest artista, iniciativa que culminà l'estiu d'aquell mateix any amb el donatiu de "Notes de color", mencionat uns paràgrafs enrere.<sup>1138</sup>

La principal conseqüència d'aquesta exposició fou la decisió per part del patronat del museu de crear una sala monogràfica sobre l'obra de Baldomer Gili i Roig, acordant amb la vídua del pintor l'adquisició d'algunes de les peces que formaven part de l'exposició.<sup>1139</sup>

1136 A., "L'exposició Gili i Roig", *Lleida*, 50 (25 juny 1927), p. 7-9. La llista d'obres exposades es pot consultar a l'annex 029.

1137 —, 10 maig 1927, p. 90-91. "La Ricitos" es conserva al Museu d'Art Jaume Morera amb el número d'inventari MAMLL 0213. Pel que fa al paisatge inacabat, es desconeix de quina peça podria tractar-se.

1138 A., 25 juny 1927, p. 7-9

1139 *Ibidem*.

Notes de color (núms. 20 i 21).— El Bidassoa.— Ermita de muntanya.— Aigües mallorquines.— Avila (nota de color), Paisatge de Soler, Pont de Vinaixa i Sol d'Octubre.

Aquestes juntament amb “La Ricitos”, el quadre, pòstum (inacabat) i algunes aquarel·les i dibuixos a la ploma donat per la vídua de l'il·lustre pintor, completaran la formació d'una sala que hom pensa crear imminentment al Museu Morera.<sup>1140</sup>

Es va acordar un import de compra de 10.000 pessetes,<sup>1141</sup> a pagar en cinc anys un cop s'haguessin liquidat les compres tant de les obres de Xavier Gosé com el monetari Murillo, fet que no s'esdevingué fins l'estiu de 1931 i que va comportar una renegociació dels terminis de pagament amb la vídua de Gili i Roig en tant que el patronat precisava disposar de liquiditat per les gestions de trasllat del museu, que seran tractades al següent apartat.<sup>1142</sup>

L'any 1928 presenta una comprensible regularització de l'activitat expositiva liderada per l'Ateneu Lleidatà, que va organitzar les quatre exposicions que durant aquell any s'instal·laren al museu, llur col·lecció al seu torn es veié incrementada en quinze pintures, donades per Lluís Bea.<sup>1143</sup> D'altra banda, aquell any va estar marcat per les gestions del patronat en motiu de la mort de Jaume Morera l'abril de 1927, que es concretaren en diverses visites a la vídua del pintor on es formalitzà la voluntat d'aquesta de fer donació de diverses obres i llibres al museu,<sup>1144</sup> així com els preparatius per habilitar una sala dedicada monogràficament al pintor, inaugurada durant les festes de maig d'aquell any.<sup>1145</sup>

Malgrat que l'Ateneu organitzà menys exposicions, això no significa que aquestes fossin de menor potència. L'any es va inaugurar amb una exposició de Shum, organitzada en col·laboració amb Joventut Republicana i instal·lada al museu entre el 22 de gener i el 5 de febrer. L'artista, que llavors es trobava empresonat al penal de El Dueso, va participar activament dels preparatius de la mostra tot enviant des de la mateixa presó la trentena d'obres que s'exposaren. L'èxit de públic i vendes

---

1140 —, “Garba”, *Lleida*, 51 (10 juliol 1927), p. 24-26. Totes aquestes pintures, excepte “Aigües mallorquines” i “Avila” es troben perfectament identificades a la col·lecció del Museu d'Art Jaume Morera amb els números d'inventari MAMLL 0202, 0204, 0212, 0209, 0308, 0208 i 0335, respectivament.

1141 De fet, l'import ascendia a 13.700 pessetes i superava el pressupost de què el patronat disposava. No obstant això, la vídua va avenir-se a efectuar la venda per 10.000 pessetes, “ya que, mas que el resultado económico de la venta, le interesaba principalmente que figurara en el Museo, obras de su marido, por el afecto que sabe tenía su marido, por las cosas de Lérida y sobre todo del Museo [...]” Vegeu acta de la sessió de la junta del patronat, 2 gener 1928. ADPL, inv. 46937.

1142 Acta de la sessió de la junta del patronat, 24 juliol 1931. ADPL, inv. 46937.

1143 Dues d'aquestes peces —entre elles l'autoretrat conservat al Museu d'Art Jaume Morera amb el número MAMLL 0246— són obra del mateix Bea. Vegeu —, “Garba”, *Lleida*, 64 (25 gener 1928), p. 18-21.

1144 Acta de la sessió de la junta del patronat, 2 gener 1928. ADPL, inv. 46937.

1145 —, “Fires i festes de Lleida: maig 1928”, *Vida Lleidatana*, 49-50 (1 maig 1928), p. 172

fou remarcable,<sup>1146</sup> convertint l'esdeveniment en una fita historiogràfica en tant que suposà la consagració, a Lleida, de l'obra d'un artista fins llavors clarament emmarcat en la marginalitat del sistema artístic català.<sup>1147</sup>

La valor artística de "Shum" és perfectament definida i sòlida. Passa per una gama de tècniques [...] que l'habiliten per copsar el veritable esperit dels corrents moderns als que preferentment es lliura amb un èxit remarcable. [...] una forma original i lúcida d'expressar l'humor, que gosaríem a dir que és el fort realment fort de la producció shumiana. I entenguis que al dir humor no volem pas referir-nos a la caricatura.

La vibrant finesa de "Shum" maldant entre l'optimisme i l'amarguesa, donà com a fruit, els dibuixos sobre fons negre [...], tractats amb línies agils d'un estilitzat sentit bagarinià [...], l'obra de "Shum" és vària de tècnica [...]; on creiem, però, que excel·leix més amplament, és en aquest gènere tan personal i tan sadoll d'humorisme dels "Tipus".

La pròdica visió d'aquest artista exquisit, no acaba aquí, encara. Presenta de més a més unes esculpetes de fusta, gènere molt en voga [...]. Tota aquesta bella florida [...] diu abastament l'elevada qualitat del seu art [...].<sup>1148</sup>

Després d'una exposició dedicada a commemorar el 50è aniversari del Centre Excursionista de Catalunya,<sup>1149</sup> l'Ateneu va preparar una mostra protagonitzada per Lluís Botines, que estigué oberta al públic del 10 al 20 de maig.<sup>1150</sup> L'artista presentà un número indeterminat de pintures i composicions decoratives d'interiors, aquestes últimes probablement realitzades a l'aquarel·la. L'habilitat de Botines en aquestes composicions fou molt aplaudida per la crítica, que en destacà la projectada per l'edifici del cercle equestre de Barcelona al mateix temps que rebia amb molta més fredor els apunts del natural que també s'hi exposaren.<sup>1151</sup>

Finalment, l'última exposició de l'any fou un esdeveniment celebrat amb un punt d'improvisació, en tant que l'Ateneu preveia instal·lar una mostra protagonitzada per Francesc Navarro Fàbrega però aquesta acabà dedicant-se a Antoni Samarra.

---

1146 La premsa arribà a publicar que el primer dia que l'exposició va estar oberta al públic van entrar al museu fins a 1.500 persones. Vegeu —, "Clausura de una Exposición", *El País*, (6 febrer 1928), p. 2.

1147 L'èxit d'aquesta mostra propicià la seva itinerància a la sala Busquets de Barcelona, fet que comportà la petició a tots aquells que havien adquirit obres de Shum de retornar-les de manera temporal. Vegeu —, "Garba", *Lleida*, 66 (25 febrer 1928), p. 20-22. L'estima de Xuriguera per Shum era tal que des de *Lleida* es va arribar a publicar un article donant suport a la petició d'indult pel caricaturista i il·lustrador. Vegeu —, "Per l'indult de «Shum»", *Lleida*, 95 (10 maig 1929), p. 1.

1148 —, "«Shum» al Museu Morera. Paraules llegides pel nostre director Ramon Xuriguera en l'acte d'apertura de l'exposició", *Lleida*, 64 (15 gener 1928), p. 13-15

1149 —, 10 abril 1928, p. 20-22

1150 —, "Garba", *Lleida*, 71 (10 maig 1928), p. 19-20

1151 A. Vicén Vila, "Les Exposicions, Lluís Botines", *Vida Lleidatana*, 52 (15 juny 1928), p. 227

58. Antoni Samarra, "Rentador" (1909). Oli sobre tela adherida a un cartró, 26,8 x 37,9 cm. MAMLL-0273 | PD MAMLL



59. Antoni Samarra, "Descarregant un vaixell" (c. 1913). Carbó sobre paper, 21 x 32 cm. MAMLL-0351 | PD MAMLL



60. Antoni Samarra, "Sortida de la fàbrica" (c. 1913). Carbó sobre paper, 21 x 32 cm. MAMLL-0609 | PD MAMLL



Aquest assumpte només s'ha pogut documentar a través de la revista *Lleida*, la qual revela les gestions realitzades per l'Ateneu Lleidatà, figures afins a l'entitat i el mateix patronat del Museu Morera per recuperar l'obra d'Antoni Samarra dipositada a la seva casa de Ponts d'ençà de la seva mort per tal de dignificar-la. "Calia treure-ho tot; curar que un organisme adequat se n'incorporés, si més no, per conservar-ho dignament. El Museu Morera?; doncs el Museu Morera. La família del malaguanyat Samarra s'hi avingué amb joia. [...] tot fou carregat degudament i traslladat a Lleida en una camioneta cedida per la Diputació a la sol·licitud del Patronat del Museu."<sup>1152</sup> Un cop a Lleida, el patronat i l'Ateneu valoraren la idoneïtat de dedicar una sala monogràfica a l'artista pontsicà després de celebrar la pertinent exposició de l'obra recuperada (fig. 58-60), la qual obrí portes pocs dies després, el 17 de juny: "Se ha dispuesto la salita central para la colocación de óleos y esculturas, y en una sala

1152 —, "Obres de Samarra al Museu Morera", *Lleida*, 73 (10 juny 1928), p. 6-7. No es conserva documentació relacionada amb aquestes gestions ni a les actes de les juntes de patronat ni a la resta del fons del Museu conservat a l'ADPL. No obstant això, la gran majoria d'obres d'Antoni Samarra que es conserven al fons del Museu d'Art Jaume Morera provenen d'una donació de Francisca i Maria Samarra formalitzada l'any 1929.



61. Antoni Ollé i Pinell, "Camí de vora el Segre" (s.a.). Xilografia que il·lustra el díptic de l'exposició celebrada al Museu Morera (1929) | © Hereus d'Antoni Ollé i Pinell, SAIEI-LT inv. C 124.04

interior se han alineado los carbonos que por su cantidad y el respectable tamaño de algunos de ellos no hubieran cabido en el departamento central."<sup>1153</sup>

L'any 1929 va ser el darrer any d'un trienni inigualable a la vida expositiva de la Lleida del primer terç del segle xx. Novament, la densitat d'activitats es va regular, i aquell fou un any especialment marcat per la celebració de l'exposició col·lectiva del Cau d'Art, el primer col·lectiu artístic que tingué ocasió de presentar la seva obra al museu de la ciutat. Aquesta mostra fou precedida per la segona exposició d'Antoni Ollé i Pinell al Museu Morera, en aquesta ocasió protagonitzada per 26 boixos de l'artista d'arrels balaguerines.<sup>1154</sup> Tant Enric Crous com Vicén Vila lloaren sense reserves el domini de la tècnica del gravat sobre fusta que exhibia Ollé (fig. 61) al conjunt de peces presentades,<sup>1155</sup> entre les quals Vicén Vila destacà "La sèquia", "Labor" i els gravats per a les il·lustracions de *Polifemo y Galatea*, *Las Soledades*, *Lena i Dafnis i Cloe*.<sup>1156</sup>

Per la seva banda, l'exposició del Cau d'Art la seguí una mostra dedicada a Marian Baig, artista empordanès que presentà una vintena de pintures molt ben valorades per la crítica local. Vicén Vila en destacà la seva senzillesa i habilitat compositiva, tot destacant peces com "L'home de la Mona", "Els jugadors de cartes", "Vagi de

1153 —, "Carnet de las artes", *El País*, (16 juny 1928), p. 3

1154 —, "Exposició Antoni Ollé i Pinell", *Vida Lleidatana*, 81 (1 novembre 1929), p. 446. Al SAIEI-LT, inv. C124.04, es conserva el díptic de l'exposició, amb la relació d'obres presentades. La llista es pot consultar a l'annex 030.

1155 [Enric Crous-Vidal], "Notes", *Lleida*, 107 (10 novembre 1929), p. 20-23

1156 A. Vicén Vila, "Les exposicions. Gravats a la fusta d'A. Ollé i Pinell", *Vida Lleidatana*, 82 (15 novembre 1929), p. 462. Ja hem mencionat que algunes d'aquestes peces, així com les seves matris, es conserven a la Biblioteca de Catalunya. Vegeu notes 273 i 286.





62. Antic Hospital de Santa Maria, Lleida.  
I BY SA Pere López,  
Wikimedia Commons

gust”, “No val a badar”, “L’agonia” o una escena de mercat, temàtica predominant de les obres presentades.<sup>1157</sup> Aquesta fou l’última exposició que l’Ateneu Lleidatà organitzà i instal·là a les sales del Museu Morera. A partir d’aquell moment, l’energia i l’activitat de l’entitat —que no s’aturaren en altres àmbits—<sup>1158</sup> iniciaren una davallada sense aturador que fou el pas previ a la seva extinció, esdevinguda en paral·lel a la proclamació de la II República i tancant així una de les millors èpoques de dinamització artística i cultural de la ciutat. En aquest sentit, i malgrat el resultat altament satisfactori d’una època d’ingent activitat a nivell de manifestacions artístiques, fou precisament aquest esclat el que va aixecar algunes veus crítiques amb les infraestructures expositives de la ciutat,<sup>1159</sup> un fenomen que es pot considerar que també sumà en la decisió de traslladar el museu a un nou emplaçament al voltant de 1930.

### **D’un antic mercat a un antic hospital (1930-1936)**

Aquesta nova etapa ve assenyalada per tres factors: la mort del fins llavors director del museu, Miquel Fontanals, l’aturada de l’organització i instal·lació d’exposicions en aquest equipament per part de l’Ateneu Lleidatà i la proposta del patronat d’instal·lar el museu i una biblioteca popular a l’antic hospital de Santa Maria (fig. 62), d’acord

1157 A. Vicén Vila, “Les Exposicions. Caricatures de Marian Baig”, *Vida Lleidatana*, 84 (20 desembre 1929), p. 502-503

1158 L’any 1930, per exemple, encara organitzaren un concurs de cartells i una exposició, per bé que no es concreta l’indret. Vegeu —, 15 març 1930, p. 100.

1159 Antoni Bergós, “Per a Joan Sacs”, *Vida Lleidatana*, 35 (1 octubre 1927), p. 284-285; X., “Lleida, ciutat d’exposicions”, *Lleida*, 63 (10 gener 1928), p. 12-13; —, “El nostre Museu”, *Lleida*, 65 (10 febrer 1928), p. 1

amb les posicions ciutadanes que s'havien deixat entreveure temps enrere i amb la intenció de convertir l'antic hospital en un centre cultural.<sup>1160</sup>

Salvador Roca Lletjós fou nomenat nou director del museu,<sup>1161</sup> i ell fou l'encarregat de liderar les gestions pel trasllat de l'equipament a un emplaçament a priori més adequat a la seva funció. Fou necessari crear una ponència per avaluar l'avinentsa de traslladar el museu a un edifici que era propietat de la Diputació de Lleida, la qual va concloure que un trasllat immediat era inviable en tant que l'antic hospital precisava una important intervenció de restauració i adequació.<sup>1162</sup> Aquesta empresa resultava difícilment assumible si no es disposava del compromís de l'Ajuntament per regularitzar els retards i impagaments de la seva part de contribució al manteniment d'aquesta infraestructura, en tant que la corporació municipal continuava essent molt irregular a l'hora de realitzar les aportacions necessàries per sufragar el 50% de les despeses del museu.<sup>1163</sup> Per tal d'intentar posar remei a aquesta situació, es valorà la possibilitat de demanar ajuda als ajuntaments del partit judicial de Lleida, sol·licitant-los la donació dels romanents dels seus pressupostos, una proposta que no va rebre una resposta afirmativa per part de cap dels governs locals interpel·lats.<sup>1164</sup>

No obstant això, i malgrat la manca aparent de recursos per tirar endavant una eventual reforma de l'antic hospital de Santa Maria per habilitar-lo com a museu i centre cultural, el març de 1931 la comissió permanent de la Diputació va acordar la cessió al patronat del Museu Morera de les sales d'aquest immoble per tal d'instal·lar-hi la col·lecció que aquest custodiava. L'acord de cessió incloïa el compromís per part del patronat d'assumir el cost de les obres necessàries d'habilitació dels locals, així com el d'instal·lar una biblioteca popular a les estances que es consideressin més convenients.<sup>1165</sup> La cessió fou acceptada en tots els seus termes i per unanimitat per part de la junta del patronat, que acordà emprendre les accions necessàries per tal de poder endegar amb garanties la reforma de l'edifici per poder-hi traslladar el museu el més aviat possible.<sup>1166</sup>

---

1160 Acta de la sessió de la junta del patronat, 31 maig 1930. ADPL, inv. 46937.

1161 —, "Nou director del Museu Morera", *Vida Lleidatana*, 92 (15 abril 1930), p. 130

1162 Dictamen sobre el possible trasllat del museu a l'antic hospital de Santa Maria, acta de la sessió de la junta del patronat, 30 octubre 1930. ADPL, inv. 46937. Vegeu el text complet del dictamen a l'annex 031.

1163 Acta de la sessió de la junta del patronat, 14 abril 1930. ADPL, inv. 46937.

1164 Actes de la sessió de la junta del patronat, 14 abril 1930, 31 març 1932. ADPL, inv. 46937. Vegeu també les cartes de resposta a aquesta petició enviades des dels ajuntaments de Llimiana i Viella, ADPL, inv 8380.

1165 Còpia de l'acord de cessió de sales de l'antic hospital de Santa Maria al patronat del Museu Morera, amb expressió de les condicions imposades. ADPL, inv. 17110. El text complet de l'acord es troba transcrit a l'annex 032.

1166 Acta de la sessió de la junta del patronat, 7 juliol 1931. ADPL, inv. 46937.

L'opinió pública va valorar molt positivament aquest moviment,<sup>1167</sup> i els treballs d'adequació de l'immoble s'iniciaren immediatament, de tal manera que el novembre del mateix any ja es constatava que no es disposava de prou fons per sufragar l'obra que s'estava executant i ja era necessari efectuar una aportació fora de pressupost per part del mateix patronat que, no obstant això, es mostrava molt satisfet amb el desenvolupament dels treballs.<sup>1168</sup>

El desembre de 1931, el projecte d'instal·lació del museu a l'antic hospital va prendre un caient que obrí la caixa dels trons i es traduí en tres anys de tensions i discussions sobre quina era la millor manera d'executar la reforma de l'edifici. L'origen d'aquesta situació es remunta a la proposta, per part del patronat del museu, d'executar la proposta efectuada en el seu moment per Jeroni Martorell d'enderrocar els edificis adjacents a l'antic hospital per tal de deixar-lo com un edifici exempt en tres de les seves quatre cares.<sup>1169</sup> Es va suggerir que la Comissaria de la Generalitat assumís l'enderroc dels edificis del flanc de l'avinguda de Blondel; mentre que l'Ajuntament podria responsabilitzar-se de l'enderroc de l'antic hospital militar i així obrir i urbanitzar un nou vial, l'actual carrer de la Vila de Foix.<sup>1170</sup>

La proposta va desencadenar un intens debat a la mateixa reunió de la junta del patronat, que comptava amb la presència de l'alcalde Estadella. Aquest manifestà el seu interès en aquest projecte, així com les seves reserves a l'hora de comprometre's tant per la manca de liquiditat de l'Ajuntament com pel desconeixement del cost que suposaria. Al seu torn, des de la junta es criticà la poca voluntat del consistori per liderar obres d'alt valor per a la ciutat i els seus veïns, i s'arribà a una solució de compromís consistent en constituir una ponència encarregada d'estudiar i proposar a la Paeria diverses opcions per a l'enderroc de l'hospital militar.<sup>1171</sup> A aquest assumpte s'hi va afegir la constatació que no es disposava de fons suficients per sufragar tant l'habilitació del segon pis de l'immoble per instal·lar-hi el museu com la construcció d'una escala d'accés, en tant que fins aquell moment s'accedia al segon pis de l'antic hospital de Santa Maria a través d'una escala dins de l'antic hospital militar i era necessari bastir un nou accés per l'interior de l'antic hospital o bé recuperar el que havia estat inutilitzat arran de la construcció de l'hospital militar.<sup>1172</sup>

---

1167 —, 10 febrer 1928, p. 1; —, "Noticiari", *Vida Lleidatana*, 93 (5 maig 1930), p. 167

1168 Actes de la sessió de la junta del patronat, 2 novembre 1931, 2 desembre 1931. ADPL, inv. 46937.

1169 Val a dir que a principis de 1931, la junta del patronat havia acordat afiliar-se com a soci protector dels Amics de l'Art Vell. Vegeu acta de la sessió de la junta del patronat, 19 gener 1931. ADPL, inv. 46937.

1170 Acta de la sessió de la junta del patronat, 2 desembre 1931. ADPL, inv. 46937.

1171 Actes de la sessió de la junta del patronat, 2 desembre 1931, 7 gener 1932. ADPL, inv. 46937.

1172 Acta de la sessió de la junta del patronat, 31 març 1932. ADPL, inv. 46937.



63. Jaume Morera,  
"Virgen con niño"  
(c. 1904). Oli sobre  
tela, 103 x 61,7 cm.  
MAMLL-0123. Aquesta  
obra formà part de la  
donació de Felisa de  
Alday de 1933. I PD  
MAMLL

Aquesta problemàtica restà sense resoldre durant gairebé un any i no es desbloquejà fins el primer trimestre de 1933, quan s'efectuà un replanteig de l'obra a proposta del llavors alcalde Vives i s'optà per construir una escala de fusta que unís la primera i la segona planta a través de l'angle nord-oriental de l'edifici, intentant recuperar la que fou l'escala primitiva de l'antic hospital.<sup>1173</sup> Finalment, l'arquitecte Villalonga elaborà el projecte final d'aquest element —notablement més econòmic que les consideracions inicials—, que s'executà entre el febrer i el maig de 1933.<sup>1174</sup>

Paral·lelament a aquesta controvèrsia i malgrat les dificultats per fer front als pagaments, les tasques d'adequació dels espais continuaren segons el projectat, que incloïa la creació d'una sala monogràfica sobre Jaume Morera. Aquest fet era objecte d'especial interès per part de Felisa de Alday —la vídua de l'artista—, que va aportar (via Maria Morera) 25.000 pessetes per impulsar els treballs,<sup>1175</sup> així com un total de deu obres de la seva col·lecció (fig. 63) i un aplec de llibres per nodrir la biblioteca del futur museu.<sup>1176</sup> El donatiu suposà un alleugeriment de les tensions que envoltaven el projecte de trasllat del museu a l'antic hospital de Santa Maria,

1173 Actes de la sessió de la junta del patronat, 19 gener 1933 i 14 febrer 1933. ADPL, inv. 46937.

1174 Acta de la sessió de la junta del patronat, 28 febrer 1933. ADPL, inv. 46937.

1175 Acta de la sessió de la junta del patronat, 14 febrer 1933. ADPL, inv. 46937; rebut de 25.000 pessetes de la vídua de Jaume Morera, 5 març 1933. ADPL, inv. 8380.

1176 Carta de Felisa de Alday a Ramon Fontanals, 26 maig 1933; catàleg dels llibres donats per la vídua de Morera a la biblioteca del museu, sense data. ADPL, inv 8380. La llista de pintures donades està transcrita a l'annex 033, on s'han anotat els números d'inventari de cada obra segons l'actual catàleg del Museu d'Art Jaume Morera.

però no fou suficient com per finalitzar l'obra per complet. De fet, la documentació revela com el maig de 1933 no es disposava de pressupost per finalitzar l'enrajolat del segon pis de l'immoble —on estava previst d'instal·lar-hi el museu—, de tal manera que s'optà per finalitzar l'obra dels flancs del carrer Major i l'avinguda de Blondel i deixar preparada la solera del terra de les dues naus restants de tal manera que quan es disposés d'efectiu per sufragar-ho només calgués posar-hi les rajoles sense haver de realitzar cap obra major que posés en perill les peces exposades a la resta de la planta.<sup>1177</sup> No obstant això, a partir de 1933 ja es divisava l'acabament dels treballs previs al trasllat del museu, de tal manera que algunes entitats culturals de la ciutat ja s'interessaven per disposar d'un espai al futur centre cultural.<sup>1178</sup>

La escalera de comunicació de la planta noble con el del piso donde se instala el Museo, está casi concluida. [...] Es de traza espléndida, dibujo adecuado al carácter del edificio y ejecución esmeradísima.

Para cerrar la galería abovedada de la parte baja por la parte de Blondel, se construirá una puerta barrada solución catalana, con plafón al exterior de dibujo y construcción exacta a las puertas de la antigua Seo, para la que servirá de modelo el trozo que se conserva en el Museo.

La Sala Haes será la misma que existe actualmente en el Museo con tapizado nuevo.

La Sala Morera, ocupará toda la cripta lindante con Blondel. Tiene ya construido el arrimadero de roble macizo, con plafones rematados con molduras adecuadas [...]. Las ventanas irán también con marcos de roble y dobles cortinas. Todas las paredes van con tapicería de seda y los cuadros colocados como ahora se hace en los principales Museos.

Se enladrillarán con mosaico las otras dos criptas que faltan y se vestirán las paredes con tapizado idéntico al del Museo del Prado.<sup>1179</sup>

Finalment, el museu obrí oficialment les portes del seu nou emplaçament —el segon pis de l'antic hospital de Santa Maria— el 30 de desembre de 1934, en un acte que comptà amb la presència tant de Maria Morera com de Felisa de Alday.<sup>1180</sup> És aquest un bon moment per fer un salt cronològic i retornar a 1930 per repassar tant les altres gestions dutes a terme pel patronat com l'activitat duta a terme al museu, car per bé que els esforços estaven concentrats a la rehabilitació de l'antic hospital de Santa Maria, l'equipament instal·lat a l'antic mercat de Sant Lluís seguia en funcionament.

---

1177 Acta de la sessió de la junta del patronat, 6 maig 1933. ADPL, inv. 46937. Es conserva una carta del Comissari de la Generalitat al President Macià sol·licitant-li la inclusió d'una partida de 50.000 pessetes als pressupostos de la Generalitat de l'any següent per tal de finalitzar la conversió de l'antic hospital de Santa Maria en centre cultural. La carta, sense data concreta de l'octubre de 1933, sembla que no obtingué resposta. Vegeu ADPL, inv. 8380.

1178 Acta de la sessió de la junta del patronat, 14 setembre 1933. ADPL, inv. 46937.

1179 —, "La instalación del Museo de Arte", *El País*, (1 juny 1933), p. 2

1180 Actes de la sessió de la junta del patronat, 10 desembre 1934, 31 gener 1935. ADPL, inv. 46937.



64. Portada del díptic-invítació de l'exposició de Magí Serés celebrada al Museu Morera entre el 12 i el 25 de maig de 1930. | SAIEI-LT inv. C 126.12



65. Antoni Alsina Amils, "Baus de l'abundància, al·legoria de Barcelona" (1927). | BY SA Pere López, Wikimedia Commons

Així doncs, l'any 1930 el museu fou l'escenari de dues exposicions: la ja mencionada d'Uns Altres i una mostra compartida entre Magí Serés (fig. 64) i Josep Camins, celebrada durant les festes de maig d'aquell any.<sup>1181</sup> A més, la col·lecció del museu es veié incrementada gràcies a l'oferiment d'una peça d'Antoni Alsina Amils, gest fet pel mateix artista. Pel que s'extreu de les fonts, es tractava de la maqueta en guix d'un grup escultòric que l'artista va elaborar per concórrer al concurs restringit convocat el desembre de 1926 per l'Ajuntament de Barcelona per a la decoració escultòrica, les escultures adossades i els ornaments de la plaça de Catalunya. El concurs requeria l'elaboració d'un model en guix, a un quart de l'escala definitiva, d'una al·legoria d'una província catalana a excepció de la de Tarragona, que ja estava encarregada a un altre artista. Alsina optà per representar Barcelona com la poesia i la fortuna assegurades sobre dos braus, símbol del treball. La proposta, titulada "Els braus de l'abundància", no resultà escollida entre les guanyadores però de totes maneres el jurat decidí executar la versió final de la peça en pedra, que fou instal·lada a l'antiga plaça del Solstici dels jardins Laribal —on actualment hi ha la Fundació Joan Miró— fins que l'any 1985 fou traslladada al parc de l'Espanya Industrial, després de la preceptiva restauració (fig. 65).<sup>1182</sup> El patronat acordà

1181 —, "Fires i festes de Lleida: maig 1930", *Vida Lleidatana*, 93 (5 maig 1930), p. 160. Al SAIEI-LT es conserven els díptics amb la invitació i el catàleg d'ambdues exposicions. Vegeu-ne la transcripció a l'annex 034 i 035.

1182 Albert Balcells, 1999, p. 11-67, esp. p. 53-57.

abonar a l'artista la meitat del preu de l'escultura i compartir les despeses dels ports d'aquesta fins a Lleida,<sup>1183</sup> i també acordà subscriure's per un únic any a la iniciativa "Feu-vos una col·lecció d'Art" endegada per Joan Merli, la qual suposadament permeté incorporar dues obres més —no explicitades— a la col·lecció del museu.<sup>1184</sup> Finalment, també acordà denegar la petició del delegat de la Caixa de Pensions a Lleida referent a instal·lar una biblioteca popular al museu, considerant que l'espai no era adequat.<sup>1185</sup>

El març i desembre de l'any següent, el museu fou escenari de dues exposicions més, dedicades a les pintures de Dionís Nadal i Carmel Tapiol, respectivament.<sup>1186</sup> El poc ressò de la premsa, així com l'escassa documentació al respecte d'aquestes mostres ja revela que aquesta tipologia d'activitat —creiem que d'iniciativa privada, en tant que des del patronat aquests esdeveniments ni es mencionen— estava en ple procés d'extinció. De fet, després d'aquesta exposició, el museu tan sols acollí dues mostres més. La primera fou protagonitzada per Eusebi Broto —company de Juli Rosuero i membre del Cau d'Art—, i tingué lloc durant el gener de 1932;<sup>1187</sup> la segona fou dedicada a Raimundo Cortijo i obrí portes durant la festa major de 1933,<sup>1188</sup> essent aquesta la segona mostra d'aquest artista que s'instal·lava al Museu Morera i la última que se celebrà a l'antic mercat de Sant Lluís.

La recepció per part de la premsa i l'opinió pública dels esdeveniments expositius celebrats al museu des de la dissolució de l'Ateneu Lleidatà fou terriblement escassa —no es conserven cròniques ni crítiques, tan sols mencions merament informatives sobre la seva celebració—, i considerem que la pèrdua d'interès per part dels mitjans rau no només en el canvi del focus d'interès vers els treballs de trasllat del museu cap a l'antic hospital de Santa Maria, sinó sobretot en la desaparició d'una entitat que s'erigí com el principal dinamitzador cultural de la Lleida de finals dels anys vint, que per un temps aconseguí que el museu no fos la tradicional cambra de meravelles, fornida d'una exposició invariable i focalitzada a petrificar uns tresors

---

1183 Acta de la sessió de la junta del patronat, 30 octubre 1930. ADPL, inv. 46937. No s'explicita quina quantitat es va acabar sufragant per l'obra, ni tampoc es té la confirmació de la seva arribada a Lleida, en tant que no s'ha localitzat a la col·lecció actual del Museu d'Art Jaume Morera.

1184 Acta de la sessió de la junta del patronat, 7 maig 1930. ADPL, inv. 46937; —, "Noticiari", *Vida Lleidatana*, 94 (1 juny 1930), p. 148

1185 Acta de la sessió de la junta del patronat, 7 maig 1930, ADPL, inv. 46937.

1186 —, "De setmana a setmana", *Occident*, 2 (21 març 1931), p. 6; —, "De setmana a setmana", *Occident*, 42 (26 desembre 1931), p. 3

1187 —, "De setmana a setmana", *Occident*, 45 (15 gener 1932), p. 5

1188 —, "Exposición Cortijo", *El País*, (10 maig 1933), p. 2

aplegats amb poca nitidesa,<sup>1189</sup> sinó quelcom molt més atractiu i dinàmic, que aplegà èxits mai vistos fins llavors en aquella mena de contextos.

Ja a la recta final dels preparatius per la inauguració de la nova seu del museu, la col·lecció que aquest custodiava es veié enriquida amb tres peces més. Dues procedien d'un dipòsit de la Paeria,<sup>1190</sup> mentre que la tercera fou la donació d'un autoretrat de Fortuny que havia estat adquirit mitjançant una subscripció popular convocada per l'entitat "Els Amics dels Museus".<sup>1191</sup> Ben poc se sap d'aquesta entitat,<sup>1192</sup> formada per poc més d'una centena de socis interessats en la preservació i la divulgació del patrimoni local, tot impulsant el coneixement dels principals elements d'interès artístic i històric de la ciutat, promovent visites, operacions de restauració i fins i tot encapçalant subscripcions populars com la de la compra de l'autoretrat de Fortuny. Tot amb la intenció de "fer viure a tó la nostra ciutat amb les corrents culturals de Catalunya."<sup>1193</sup> No obstant això i malgrat aquest donatiu al Museu Morera, el nom de l'entitat no feia referència a aquest equipament expositiu, sinó —com era previsible— als museus arqueològic i del Seminari, curulls d'una col·lecció molt més atractiva i interessant a ulls dels seus membres.

Encara en els temps immediatament anteriors a la inauguració, la junta del patronat hagué d'atendre la petició de cessió d'espais de l'antic hospital de Santa Maria per part de l'institut general i tècnic de la ciutat, llavors amenaçat de tancament per les males condicions en què es trobava la seva seu, el convent del Roser.<sup>1194</sup>

1189 En aquesta línia, reveladora és la declaració d'intencions publicada per Miquel Fontanals l'any 1926, on manifestava la necessitat de crear una secció del museu dedicada a costums i folklore, o el comentari sobre la necessitat de disposar d'un museu de records ciutadans feta per Elies Serra quatre anys més tard. Aquests punts de vista connecten amb la celebració, l'any 1933, de l'exposició de records lleidatans, un esdeveniment commemoratiu del centenari de la Renaixença celebrat a l'antic hospital de Santa Maria i que comptà amb la participació del patronat del museu, sense que l'exposició se celebrés a la seves sales ni incorporés obra plàstica. Vegeu Miquel Fontanals, "Per la Lleida pretèrita, per la Lleida futura", *Vida Lleidatana*, 1 (1 maig 1926), p. [4-5], Elies Serra Ràfols, "Els Museus de Lleida", *Vida Lleidatana*, 99 (16 agost 1930), p. 256-258 i Josep Camps Arbós (ed.), *Destins* (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2003), p. 38 nota 23.

1190 Segons la documentació, una pintura era "El portero del Museo del Prado", atribuïda a Vicente López; mentre que l'altra era una obra sense títol, aparentment de l'escola italiana. Vegeu acta de la sessió de la junta del patronat, 10 desembre 1934. ADPL, inv. 46937. Cap de les dues obres ha estat localitzada a la col·lecció del Museu d'Art Jaume Morera.

1191 —, "Noticias", *El Correo*, 1291 (24 novembre 1934), p. 3; —, "La entrega d'un quadro de Fortuny al Museu Morera", *La Tribuna*, (28 novembre 1935), p. 4 Aquest autoretrat es conserva a la col·lecció del Museu d'Art Jaume Morera, amb el número d'inventari MAMLL 0287.

1192 No s'ha localitzat un possible fons documental d'aquesta entitat, però la premsa revela que estava presidida per Francesc Rusalleda, i a la junta hi figuraven noms com Mn. Llorens, Morante, Segú, Álvarez Pallás, Colás, Simón Vilella, Josep Sol, Enric Arderiu, Solá, Pàmols, Raluy, Bergós, Calderó, Figa, Ramon Fontanals, Mir, Pobla i Montaña. Vegeu —, "El sopar dels «Amics dels Museus»", *La Tribuna*, (20 novembre 1935), p. 1

1193 E.M.P., "Les lletres i les arts", *Orientacions*, 26 (7 juliol 1936), p. contraportada; —, "Editorial. Al dia. Els amics dels museus", *L'ideal*, 24 (12 juny 1936), p. 1

1194 Acta de la sessió de la junta del patronat, 14 setembre 1933. ADPL, inv. 46937.





66. Portada del catàleg de l'exposició-concurs de primavera de 1934 | © Unknown, SAIEI-LT inv C 135.19

Malgrat que la junta no tenia potestat per prendre aquella decisió en tant que no era propietària de l'immoble, manifestà el seu acord per cedir locals a l'institut. La petició es va elevar a la Diputació —llavors Comissaria de la Generalitat—, que va resoldre favorablement a cedir gratuïtament espais no utilitzats pel museu per a que s'hi poguessin celebrar les classes de batxillerat de l'institut.<sup>1195</sup>

Finalment, resta comentar un esdeveniment que, malgrat que cronològicament és anterior a la inauguració oficial de la nova seu del museu, esdevingué de facto la primera exposició que s'hi celebrà. Ens referim a l'exposició-concurs de primavera de 1934 (fig. 66), un dels principals actes de la festa major d'aquell any. Segons els programes de festa major, estava previst que aquest esdeveniment se celebrés al Museu Morera, fet que de bell antuvi no va comptar amb el vist-i-plau del patronat en tant que aquest era absolutament desconexedor de la decisió.<sup>1196</sup> Pau Guimet era qui liderava l'organització de l'acte, un certamen que en aquesta edició només estava obert als artistes de la ciutat i que tenia per objectiu estimular la producció artística i guardonar les millors peces presentades amb premis en metàl·lic.<sup>1197</sup>

1195 Carta de Pere Valldeoriola al president de la junta del patronat del Museu Morera, sense data. ADPL, inv. 8380. Vegeu també la documentació sobre la cessió d'espais de l'antic hospital de Santa Maria per instal·lar-hi un institut, 1933-1935. ADPL, inv. 43914.

1196 Acta de la sessió de la junta del patronat, 6 maig 1834. ADPL, inv. 46937.

1197 —, "Art. Una exposició d'artistes lleidatans", *Camins*, 4 (abril 1934), p. 14-16. Vegeu la transcripció de les bases i els premis a l'annex 036.



67. Leandre Cristòfol,  
“Construcció lírica” (1934).  
Fusta, fusta pintada i filferro  
pintat, 57 x 40 x 15,5 cm.  
MAMLL-1225 | © MAMLL

L'exposició finalment s'instal·là a la planta noble de l'antic hospital de Santa Maria —l'espai previst pel museu— durant les festes de maig, i la bona rebuda de la proposta es traduí en una participació molt elevada, que recorda l'èxit de l'exposició de la festa major de 1912. S'hi presentaren 138 obres, molt diverses a nivell qualitatiu, per part de 30 artistes, dels quals un parell aportaren quatre peces fora de concurs.<sup>1198</sup> La premsa va valorar molt positivament la iniciativa i va fer un repàs ràpid i genèric a tots els artistes participants, entre els que destaquen molt especialment Antoni Garcia Lamolla, que aportà “Il a plus de chansons”, els dibuixos de Josep Sanàbria, les pintures de Tufet, els paisatges de Rosuero, Botines i Benseny, la petita escultura manolesca —“Cocaina”, tot i que al catàleg apareix sense títol— aportada per Enric Crous o —per incompresa— la “Construcció lírica” de Leandre Cristòfol (fig. 67).<sup>1199</sup> No obstant això, la decisió del jurat fou tot un terrabastall:

[...] El Jurat Qualificador, d'acord amb l'art. ix de les Bases, ha acordat declarar desert el primer i segon premi de pintura. No obstant acorda concedir quatre mencions honorífiques als expositors senyors Cases, Benseny, Lamolla i Rosuero.

També ha de fer constar el Jurat Qualificador, que veuria amb molt de gust que les qualitats destinades al primer i segon premi de pintura, fossin repartides per l'Ajuntament entre els esmentats artistes.

Es concedeix el primer premi del dibuix o caricatura a l'expositor senyor Josep Sanàbria i el segon premi a la senyoreta Kühnel.

1198 Al SAIEI-LT es conserva el catàleg de l'exposició. Vegeu la relació d'artistes participants i obres presentades a l'annex 037.

1199 J. Soldevila Faro, “Art”, *Camins*, 6 (juny 1934), p. 12-14; [Màrius Torres], 22 maig 1934, p. 4. Vegeu la transcripció de les valoracions als annexos 038 i 039.

Es concedeix el primer premi de les obres escultòriques a l'expositor Sr. Aguiló i el segon premi al senyor Cortijo. [...] <sup>1200</sup>

Aquesta decisió va desencadenar la cèlebre reacció d'Enric Crous, Antoni Garcia Lamolla i Leandre Cristòfol de despenjar les obres de la sala on eren exposades, un dia abans de finalitzar l'esdeveniment.<sup>1201</sup> El desafiament fou executat sense cap dificultat, però no restà impune: la reacció de les autoritats es materialitzà al cap de tres dies, quan des de la Paeria s'envià un ofici als tres artistes díscols, on se'ls informava que

[...] com a conseqüència del acte que [...] realitzareu el dia 19 del mes actual en el Museu Morera, retirant les obres de la vostra propietat que figuraben en l'Exposició-Concurs organitzada per l'Excm. Ajuntament, avans de finir el termini establert per la Comissió de Cultura en l'anunci convocatori de l'esmentada Exposició considerant el fet com un acte de mancament a l'obediència i respecte a l'autoritat, he resolt imposar-vos una penyora de cinquanta pessetes [...].<sup>1202</sup>

A més d'aquesta sanció, el Consell de Govern de la Paeria acordà "inhabilitar els artistes Crous, Lamolla i Cristòfol durant tres anys consecutius per a que prenguin part en qualsevol manifestació d'art [...] patrocinada per aquest Excm. Ajuntament, i atès que en el veredicté emès pel corresponent jurat [...] l'artista Lamolla se'l proposava amb una menció honorífica [...], que dita quantitat no li sigui entregada."<sup>1203</sup> Tanmateix, aquestes notificacions esdevingueren l'últim cartutx que cremà a mans del trio d'artistes rebels, que decidiren publicar l'ofici de la Paeria a la premsa tot fent befa de la gran quantitat de faltes d'ortografia que poblaven el document i acceptant amb gest desafiant les conseqüències que podien comportar els seus actes.<sup>1204</sup> Certament, cap dels tres artistes participà d'esdeveniments organitzats pel consistori fins l'esclat de la Guerra Civil, sense que aquesta limitació suposés un perjudici per les seves carreres respectives, sinó que més aviat fou la seva rampa d'enlairament.

Un cop finalitzà aquesta exposició-concurs, el museu va entrar en una nova fase de letargia, només interrompuda per l'acte d'inauguració oficial ja mencionat i per la continuació dels treballs de recuperació d'altres sectors de l'antic hospital de Santa Maria. Durant l'any 1935 no s'hi celebrà cap exposició temporal o sorgida de la iniciativa

---

1200 El jurat el formaven Juli Barberà, Nicolás Martínez Lage, Ramon Bonet i Salvador Roca Lletjós. Vegeu —, "Exposició-concurs de primavera any 1934", *El Correo*, (19 maig 1934), p. 1. Malgrat l'establert a les bases, les obres guanyadores no s'han localitzat a la col·lecció del Museu d'Art Jaume Morera, i convé remarcar que un dels premis es concedí a Soledad Kühnel, tot i que segons el catàleg qui aportà les obres al concurs fou el seu pare.

1201 Diversos fragments d'aquest apartat ja han estat publicats prèviament a Esther Solé i Martí (2008). Vegeu també Jesús Navarro (2011), p. 38-43.

1202 Carta del gabinet d'alcaldia a Enric Crous, Antoni Garcia Lamolla i Leandre Cristòfol, 22 maig 1923. MAMLL, llegat Leandre Cristòfol.

1203 Josep Miquel Garcia i Dolors Sistac (1987), p. 27

1204 Leandre Cristòfol, Enric Crous-Vidal i Antoni Garcia Lamolla, "Carta Abierta", *El Correo*, (30 maig 1934), p. 1

privada, tot i que la junta del patronat va rebre la proposta de José Cases Capó, qui s'oferia a exposar tota la seva obra pictòrica i després donar dues d'aquestes peces al museu a canvi d'una subvenció per tal de fer front a les despeses d'instal·lació. La petició fou denegada al·legant per una banda les dificultats econòmiques que vivia el patronat i, per l'altra, la manca de precedents similars. No obstant això, el patronat no tancava completament la porta al sol·licitant, a qui va oferir la possibilitat d'exposar a una sala del museu sempre i quan aquest esdeveniment no suposés una despesa ni cap mena de compromís per la institució.<sup>1205</sup> La total absència de notícies al respecte ens porta a pensar que el projecte no fructificà; la proposta que en canvi sí que reeixí fou la dels Amics dels Museus, que sol·licitaren una sala de l'antic hospital per instal·lar la biblioteca i l'oficina de l'associació.<sup>1206</sup> En aquesta línia, el patronat accedí a una demanda llargament manifestada pels artistes locals, a petició de Ramon Fontanals: la de poder utilitzar la sala d'exposicions com un espai formatiu, on els artistes poguessin accedir i treballar lliurement el dibuix de models.<sup>1207</sup>

L'any 1936 estigué marcat per dues visites: la de Puig i Cadafalch i Folch i Torres a l'abril; i la de Ventura Gassol al juliol. Els primers visitaren el museu i la biblioteca, llavors en fase de construcció, i remarcaren la necessitat de continuar amb els treballs de restauració de l'edifici tot anunciant futures ajudes econòmiques.<sup>1208</sup> Per la seva banda, Gassol va interessar-se per l'immoble on es trobava el museu i va mantenir una ràpida reunió amb el patronat, on rebé de primera mà una explicació acurada sobre les dificultats amb que la institució afrontava els pagaments dels treballs de restauració de l'antic hospital, fet que va dur a Gassol anunciar la inclusió d'una partida de 125.000 pessetes a un pressupost extraordinari, del qual mai més es tingueren notícies en tant que a partir d'aquest punt les actes de la junta del patronat acaben sobtadament i no es reinicien fins l'octubre de 1945.<sup>1209</sup>

De totes maneres, abans de l'esclat de la Guerra Civil, el museu fou l'escenari de dues exposicions més: la III exposició-concurs de primavera i una exposició de fotografies aportades pels Amics de l'Art Vell. Aquesta darrera consistí en una mostra de 53 fotografies dels treballs de restauració de béns arquitectònics d'arreu de Catalunya —entre les quals hi havia imatges de la Seu Vella— presentades al públic durant el

---

1205 Acta de la sessió de la junta del patronat, 31 gener 1935. ADPL, inv. 46937.

1206 Acta de la sessió de la junta del patronat, 4 octubre 1935. ADPL, inv. 46937. Entre d'altres, la biblioteca incorporà els llibres i quaderns amb dibuixos de Jaume Morera i Carlos de Haes donats per Felisa de Alday, així com un llibre donat per Francesc Cambó. Vegeu —, "Per la Biblioteca dels «Amics dels Museus»", *La Tribuna*, (27 novembre 1935), p. 2.

1207 Acta de la sessió de la junta del patronat, 4 octubre 1935. ADPL, inv. 46937. En referència a que aquesta era una demanda llargament formulada pels artistes locals, vegeu —, abril 1934, p. 14-16.

1208 Acta de la sessió de la junta del patronat, 21 abril 1936. ADPL, inv. 46937.

1209 Acta de la sessió de la junta del patronat, 5 juliol 1936. ADPL, inv. 46937.

mes de juny.<sup>1210</sup> Per la seva banda, l'exposició-concurs de primavera es va celebrar unes setmanes abans, en tant que aquesta mena d'esdeveniments s'havien consolidat com uns dels actes més atractius de la festa major.<sup>1211</sup> La convocatòria fou pràcticament en els mateixos termes que l'exposició-concurs de primavera de 1934, tot i que arran del precedent que suposà la retirada d'obra per part d'Enric Crous, Leandre Cristòfol i Antoni Garcia Lamolla les bases s'ajustaren per evitar situacions similars.<sup>1212</sup> Així doncs, en aquesta convocatòria no s'acceptarien obres de caràcter comercial ni atemptats al bon gust artístic, ni cap concursant podria retirar qualsevol de les obres que formessin part de l'exposició. A més, en aquesta ocasió, les obres guardonades amb els primers premis no passaven automàticament a formar part de la col·lecció del Museu Morera, sinó que la condició de guanyadores concedia un dret preferent de compra per part de l'Ajuntament, que es reservava tres mesos per prendre una decisió al respecte.

La participació d'Aureli Vicén Vila fou la més subratllada per la premsa,<sup>1213</sup> que també destacà, entre d'altres, l'aportació de Niko o de Sanàbria: "la exposición la consideramos en su totalidad como de mejor contenido que las anteriores, y dejamos para sucesivas ediciones dedicar unas líneas a cada uno de los artistas, de quienes nos proponemos estudiar y dar a conocer su producción."<sup>1214</sup> Malgrat aquestes suposades millores detectades per la premsa, l'exposició-concurs fou una convocatòria on s'hi veieren poques novetats a nivell de llenguatge artístic i on hi hagué absències molt remarcables,<sup>1215</sup> que la convertiren en un esdeveniment més aviat anodí que fou rematat amb un repartiment esplèndid —i innecessari— de premis.

[...] havent examinant les obres en les seccions de Pintura y Dibuix, hi té exposades el senyor Aureli Vicén, tenint en compte que, per la circumstància de desempenyar aquest el càrrec de Professor de Dibuix de l'Institut [...], no poden ésser posades amb parangó amb les d'altres espositoris, i considerant que la finalitat del Concurs [...] és la d'estimular els joves [...], acordà declarar fora de concurs les onze obres del senyor Vicén, atorgant a aquest, la distinció d'Expositor d'Honor.

Concedir el primer premi de pintura a l'obra nº 106, [...] "Plaça Universitat", de [...] J. Benseny.

Concedir el segon premi de pintura a l'obra núm. 113, [...] "Retrat" de l'expositor [...] J. Falcón.

---

1210 C., "Exposició dels «Amics de l'Art Vell»", *L'ideal*, 25 (19 juny 1936), p. 6

1211 Totes les fonts mencionen aquesta exposició com la tercera. No obstant això, no es té constància documental de la celebració d'una segona exposició-concurs de primavera, que hauria hagut de tenir lloc durant la festa major de 1935.

1212 —, "IIIa Exposició-Concurs de primavera", *La Tribuna*, (20 abril 1936), p. 1

1213 Pepe Arestí, "Una exposición y un retrato", *La Tribuna*, (19 maig 1936), p. 2

1214 —, "La exposición-concurso de Primavera", *La Tribuna*, 2 (19 maig 1936), p.

1215 C., "III Exposició-concurs de primavera", *L'ideal*, 21 (22 maig 1936), p. 3

Concedir el primer premi de [...] Dibuix i Caricatura a l'obra núm. 99 [...] "Don Lluís Companys", de [...] Nicolau Martínez Lage.

Concedir el segon premi de [...] Dibuix i Caricatura a [...] "Sant Llorenç", del senyor J. Sanàbria.

Concedir el primer premi [...] d'Escultura a l'obra número 100 [...] "Cap", de [...] R. Farré.

Concedir el segon premi d'Escultura a l'obra núm. 113 [...] "Retrat de nen", de [...] J. Cristòfol.

[...] Primera menció de [...] pintura, a l'obra nº 70, de [...] E. Broto [...], "La Vall Magra".

Segona menció, a l'obra nº 111 [...] "Retrat", de [...] C. Dinarés.

Tercera menció, a l'obra nº 1, [...] "Cadaqués", de [...] D. Nanal.

Cuarta menció, a l'obra nº 23, [...] "Natura morta", de [...] A. Mir.

Primera menció de [...] Dibuixos i Caricatura, a l'obra nº 84 [...] "Vici i virtut", de [...] A. Fontanals.

Segona menció, a l'obra número 71, [...] "Don Lluís Companys", de [...] Ll. de la Peña.

Tercera menció, a l'obra número 78 [...] "Caprici espanyol", de [...] J. Espín.

Primera menció [...] d'Escultura, a l'obra [...] "Estudi", de [...] J. Gascón, i nº 60.

Segona menció, a l'obra número 33 [...] "Infant", de [...] R. Borràs, i

Tercera menció, a l'obra número 35 (bis), [...] "Dolor", de [...] C. Cristòfol.<sup>1216</sup>

L'exposició-concurs de primavera de 1936 pot considerar-se la traca final de la trajectòria irregular i progressivament amollada del Museu Morera, que semblava totalment mancat de forces d'ençà que culminà el trasllat a l'antic hospital de Santa Maria, en tant que el buit deixat per la programació expositiva organitzada per l'Ateneu Lleidatà fou encara més eixordidor quan es constatà que el museu, als anys trenta, encara era una simple cambra de meravelles.

## **Prensa cultural lleidatana i una incipient crítica d'art**

Enfilem la recta final d'aquest apartat passant a elaborar una visió panoràmica sobre l'encaix social dels fenòmens que acabem de presentar. Com la major part d'aquesta tesi, el nostre discurs es basa substancialment en la revisió de la premsa conservada, que ens ha proporcionat tant els principals indicadors per fer un

---

1216 El jurat d'aquesta convocatòria el formaren Antoni Vives, Magda Folc, Ramon Fontanals, Jesús Pardiñas, Josep M. Llorens, Francesc Rusalleda i Joan M. Morante, i malgrat la profusió de premis, sembla que cap obra fou finalment adquirida per formar part de la col·lecció del Museu Morera. Vegeu —, "Exposició-Concurs de Primavera", *La Tribuna*, (19 maig 1936), p. 2-3.

retrat de la vida artística local com els que ens permeten copsar quin fou la seva recepció per part de l'opinió pública. És precisament la incorporació i valoració de quin fou el ressò de la vida artística local més enllà de l'entorn immediat dels seus protagonistes el que ens permetrà ponderar quin és el grau d'autonomització del camp artístic lleidatà i ajustar millor al context la lectura final sobre el sistema artístic de Ponent.

L'elaboració d'aquest apartat presenta molts punts de contacte amb el descrit en el cas de Tàrraga i l'Urgell, ja que confiàvem que la revisió d'un gruix considerable de premsa i publicacions periòdiques ens permetria localitzar una quantitat substancial d'opinions (i líders d'opinió), polèmiques i debats al voltant de la vida artística lleidatana. No obstant això, el panorama resultà menys dens del previst malgrat la gran quantitat de capçaleres que es poden qualificar com publicacions de caire cultural.

Considerem que aquesta situació s'explica a partir de la combinació de diversos factors. El primer és probablement el més lògic, en tant que la crítica d'art publicada en premsa presenta un recorregut essencialment paral·lel als esdeveniments i produccions artístiques als quals fa referència, sense que un increment en la qualitat de la creació artística impliqui necessàriament una millora de la crítica publicada, o a l'inrevés. Així doncs, en el cas de Lleida, no es pot parlar pròpiament de crítica d'art fins ben entrada la dècada dels anys 20, quan la proliferació d'activitats expositives més enllà dels aparadors comercials va coincidir amb diversos projectes editorials —molt especialment *Lleida* i *Vida Lleidatana*— encaminats a millorar la qualitat de les publicacions periòdiques locals d'àmbit cultural i a anar més enllà de la crònica social que, disfressada de comentari cultural, omplia una proporció significativa de pàgines de publicacions de l'època.

En aquesta línia, hem detectat que bona part dels comentaris relacionats amb esdeveniments artístics publicats en premsa són o bé anònims o bé signats amb inicials sovint difícilment associables a algun autor en concret. Dubtem que aquesta voluntat de discreció tingui relació amb l'acció de la censura, car aquests textos convivia amb altres articles signats per figures de prestigi dins i fora de Lleida, i creiem que la crítica d'art a nivell local difícilment podia incorporar elements censurables que portessin als seus autors a voler ocultar la seva identitat. Resulta més probable considerar que aquesta actitud és derivada tant de l'escàs valor que els mateixos autors proporcionen al comentari que elaboren com de la voluntat d'aquests de romandre desvinculats d'uns textos de qualitat més aviat escassa i legitimitat molt relativa. De fet, bona part de les crítiques que sí que es publiquen signades són força més consistents que les anònimes i provenen de figures que gaudeixen d'un cert avantatge a nivell de control del capital específic del camp artístic. Ens referim sobretot a José Soldevila Faro, signatura habitual a *Occident* i *La Tribuna*, i a Aureli Vicén Vila, crític oficial de *Vida Lleidatana*. Tots dos van publicar durant la millor època de la premsa cultural lleidatana (entre 1925 i 1936),

que coincideix amb el període de màxima activitat artística a la ciutat, de tal manera que considerem que la decisió d'aquests de signar les seves crítiques d'exposicions respon tant a una estratègia de presa de posicions pel control del capital específic del camp artístic local com al reconeixement del valor de es seves aportacions i de la importància que aquestes es relacionin amb la seva figura. No oblidem que Vicén Vila, per exemple, era professor de dibuix i podia veure's enormement beneficiat pel fet d'ésser un columnista conegut i reconegut a la ciutat, ja que això enfortia la seva capacitat legitimadora i sancionadora de la pràctica artística local al mateix temps que el situava en una posició plenament dominant dins del camp artístic lleidatà.

Una de les primeres publicacions de l'època que ens ocupa que incorpora articles de temàtica artística i cultural és la *Revista de Lérida*, la segona època del *Cronicón llerdense*. Dirigida per Pleyan de Porta, la redacció la formaven figures com Lluís Roca, Josep Sol, Magí Morera, Manuel Pereña o [Javier] Viñes,<sup>1217</sup> de tal manera que no és estrany que hi proliferin continguts de temàtica cultural. Per exemple, la revista incorpora —tot i que sense proporcionar detalls que ens puguin ser d'utilitat— un bon nombre de mencions a l'activitat de la societat literària i de belles arts o el Tranquil Taller, però pel que destaca és per dedicar algunes pàgines a comentar —o a reproduir la crítica publicada en un altre mitjà, sense citar-ne la font— l'exposició general de belles arts de 1876,<sup>1218</sup> l'exposició de belles arts convocada per la Societat Econòmica d'Amics del País de Barcelona o diverses actuacions de la comissió provincial de monuments.<sup>1219</sup> No obstant això, la revista també incorpora alguna mostra incipient de crítica artística amb vinculacions locals, com el comentari de l'obra de Francesc Navarro Fàbrega en motiu de la celebració d'una exposició a Girona,<sup>1220</sup> un text sorprenentment neutral si es té en compte la cronologia, on més enllà de la celebració dels èxits del pintor no es troba pràcticament cap rastre del discurs de frustració lleidatanista tan present a bona part de la premsa del tombant del segle xx.

En una línia molt semblant a la iniciada per la *Revista de Lérida*, l'any 1901 es va començar a publicar *Lo Campanar de Lleyda* (fig. 68). Malgrat que aparentment només tingué un any de vida,<sup>1221</sup> aquesta publicació ens resulta especialment interessant per la presència d'una secció titulada "Artistas de la terra", on no es comenta el treball d'artistes locals sinó que es presenta a figures destacades del panorama artístic català del moment tot incorporant imatges d'algunes de les seves obres. La secció resulta sorprenent, car costa trobar altres casos de premsa

1217 Ramon Xuriguera, "lleidatans d'ahir i lleidatans d'avui. Josep Pleyan de Porta", *Lleida*, 52 (25 juliol 1927), p. 13-16

1218 Mario, "Misterio de Dolor", *Revista de Lérida*, 61 (7 maig 1876), p. 131-133

1219 Josep Fiter Inglès, "—", *Revista de Lérida*, 71 (16 juliol 1876), p. 212-213 o S., "Una joya artística", *Revista de Lérida*, 82 (1 octubre 1876), p. 301-302, entre d'altres.

1220 J. P. de de P., "Un pintor leridano", *Revista de Lérida*, 48 (1 desembre 1878), p. [377]-378

1221 Manuel Jiménez Catalán (1997), p. 505





68. Capçalera de *Lo Campanar de Lleida* | © Unknown, ARCA

lleidatana de principis del segle xx on s'ofereixi aquesta mena de continguts. Val a dir que els textos són molt breus, poc profunds i sense signatura, però són tota una aposta per donar a conèixer a Ponent algunes de les principals figures de l'art català del moment, des de Lluís Graner, “molt conegut y cel·lebrat no sols en Catalunya, sino també en tota Espanya i l'Extranger per sos sorprenents efectes de llum qu'aquest artista pinta ab ma mestra”<sup>1222</sup> fins a Joan Brull, passant per Modest i Ricard Urgell, entre d'altres. Aquesta no era l'única secció destacada de la revista, sinó que també cal remarcar l'espai dedicat al “moviment intel·lectual á Catalunya”, on es publicaven notícies d'assumptes artístics tant d'àmbit català com espanyol, donant protagonisme fins i tot a esdeveniments en poblacions veïnes, com podia ser Tàrraga.<sup>1223</sup>

Malauradament, aquestes dues revistes són casos extraordinaris dins del conjunt de la premsa cultural lleidatana del tombant del segle xx, caracteritzada principalment pel comentari acrític dels esdeveniments artístics i sense proporcionar detalls que a nosaltres ens poden resultar d'utilitat, sinó més aviat caient en característics excessos d'admiració fruit de l'estima dels autors vers els protagonistes de les

1222 —, “Artistas de la terra”, *Lo Campanar de Lleida*, 1 (7 abril 1901), p. 4

1223 Al número 5, per exemple, s'anuncia tant la creació d'una societat coral a Tàrraga, es comenten els noms dels artistes catalans més ben situats per ésser guardonats a l'exposició nacional de Madrid i es presenta la inauguració d'un cicle d'exposicions de l'Escola d'Olot a la Sala Parés. Vegeu —, “Moviment intel·lectual á Catalunya”, *Lo Campanar de Lleida*, 5 (5 maig 1901), p. 6.

cròniques. Malgrat les diferències qualitatives que presenten respecte les seves contemporànies, aquestes publicacions tampoc són l'escenari intercanvis d'opinió o polèmiques, de tal manera que els indicis sobre el nivell de penetració dels continguts que s'hi publicaven suggereixen l'existència d'una audiència potencial relativament poc receptiva.

Al voltant de l'exposició de 1912 hi va haver un lògic repunt de la publicació de crítica d'art i comentaris en diverses capçaleres de premsa local.<sup>1224</sup> L'excel·lència de l'esdeveniment va despertar l'interès de diverses publicacions, on predominaren els textos de seguiment dels preparatius, la inauguració i la clausura de l'acte, així com alguna ressenya on la voluntat analítica superava la simple lloança. No obstant això, cal remarcar que els antecedents al respecte eren gairebé inexistents i que no es podia esperar que l'exposició fos acompanyada d'una crítica d'art local madura i perfeccionada. La mitja dotzena escassa d'articles apareguts a la premsa tot ressenyant el que fou un dels esdeveniments més importants de la festa major de 1912 oscil·la entre textos de caràcter descriptiu i purament elogiós, normalment escudats en la falta de coneixement dels seus autors a l'hora d'emetre judicis de valor sobre la mostra, i entre articles que evidencien provenir de plomes amb cert coneixement de la fenomenologia artística del moment, prou capaces de formular crítiques més o menys argumentades, que alimentaren alguna polèmica remarcable.

Les crítiques més modestes acostumaren a ser anònimes o signades amb inicials, i presentaven textos irregulars i de poca profunditat que acostumaven a posar l'accent en la bondat de la iniciativa.<sup>1225</sup> Entre aquestes mereix una menció especial el número 2 de *Lérida-Revista*, un monogràfic sobre l'exposició publicat immediatament després de la inauguració de la mostra. El seu principal objectiu va ser proporcionar una crònica detallada de l'acte d'inauguració, així com intentar esperonar una resposta positiva del públic tot oferint un breu comentari —no signat, tot escudant-se altre cop en la manca de competència per formular judicis de valor ben ponderats— sobre cadascun dels artistes participants de l'esdeveniment.

Pel que fa a les crítiques sorgides de veus més autoritzades, les de l'exposició de 1912 s'amaguen sota els pseudònims de Joan de Biclara i E. d'Ars i protagonitzen una polèmica prou interessant, que esdevé l'única agitació notable al voltant de les lectures sobre l'exposició. Joan de Biclara va signar la crítica més matinerana de la mostra,<sup>1226</sup> on manifestava la seva sorpresa davant el nombre d'artistes lleidatans que s'havia aconseguit reunir en una mateixa sala d'exposicions i del potencial

---

1224 Diversos fragments referents a la recepció de l'exposició de 1912 per part de la premsa ja han estat publicats prèviament a Esther Solé i Martí, "L'exposició de 1912 o un punt d'inflexió en la història de l'art lleidatà", p. 11-40.

1225 J. P., "L'exposició d'Art", *El ideal*, (25 maig 1912), p. 1-2. No obstant això, també es publicaren articles on es lamentava el poc ressò que l'exposició havia obtingut entre la ciutadania. Vegeu per exemple P., "L'Exposició d'Art", *El Pallaresa*, (5 juny 1912), p. 1-2.

1226 Joan de Biclara, "L'exposició d'art", *Diario de Lérida*, (23 maig 1912), p. 1-2

d'alguns d'aquests. Després de formular les felicitacions pertinents —amb lloances entusiastes a l'obra de Jaume Morera—, Biclara repassa tots els artistes participants des d'un punt de vista crític que ja s'albira més fonamentat que els tímids comentaris anteriors, i encén la metxa del debat amb una crítica sense embuts a Antoni Samarra. El crític es dirigeix directament a l'artista, a qui qualifica d'"excentrich, equivocat y reben á tota educació com víctima de un paroxisme romantich"<sup>1227</sup> i li valora part del seu treball, però apunta que el pintor pontsicà manca de dedicació per tal de crear obres ajustades al cànon estètic del moment, un esforç que havia de passar per davant de la seva possible genialitat.

Una setmana després de la publicació d'aquesta primera crítica, E. d'Ars —pseudònim amb evocacions gens gratuïtes a Eugeni d'Ors— va rubricar la seva visió de l'exposició en una carta oberta al mateix Biclara.<sup>1228</sup> En termes generals, d'Ars aplaudeix la crítica publicada per Biclara, però manifesta el seu desacord respecte a les observacions sobre Antoni Samarra, tot apuntant que precisament una de les seves virtuts és la correspondència sincera entre els seus sentiments i la pintura que produeix, sense que això sigui quelcom negatiu. De fet, en una missiva posterior,<sup>1229</sup> d'Ars es fa ressò de la reflexió que Magí Morera formulà a la conferència celebrada com un dels actes paral·lels a la celebració de l'exposició, on mencionà que en aquesta ocasió era preferible no formular crítiques ni a les obres presentades ni als seus participants pel fet que aquest era un esdeveniment impulsat per l'amor que tant l'organització com els mateixos artistes professaven a la ciutat. En aquesta línia, d'Ars manifesta que tant ell com Biclara compartien públicament unes opinions formulades sempre des de la veneració per l'activitat artística i guiades per una voluntat sincera, però això no comportava fer un exercici d'autocensura, per molt incipient que fos l'estadi en què es trobava l'ecosistema artístic lleidatà.

Jo crech [...] que la nostra critica será ben rebuda pèls expositors, quan vegin que tota ella es amarada de un profon sentiment de veneracio als fills de la terra, y sobre tot inspirada en la sinceritat. [...] parlant la gent s'entén.

[...] vaig oblidar l'altre dia de cridar la vostra atenció sobre un *grupo de arbres verdosos* y un *primavera* del Anton Samarra, que son, al meu judici, dues mostres significatives de com *parlarà* de la natura qui sab intuir-la en tan felissos moments. [...]

Altrament, recordo que parlaveu d'uns retrats del Ramon Fontanals y demanabau grapa [...] Jo vos diré. [...] Un retratista —siá aquet pintor— se deu, en absolut à la veritat; y ell no té culpa que'l *tipo individual* [...] tingui aquet grau de expressió ó aquell matíç [...] l'Ramon Fontanals,

1227 E. d'Ars, "Lletra oberta á En Joan de Bicara", *Diario de Lérida*, (30 maig 1912), p. 2

1228 *Ibíd.*

1229 E. d'Ars, "Lletra oberta a En Joan de Biclara", *Diario de Lérida*, (2 juny 1912), p. 1. No es té constància que Biclara respongués a les al·lusions d'E. d'Ars, però podria ser que aquest article no fos un document nou sinó un fragment no publicat de la primera carta oberta, ampliat i retocat per l'autor.

al seu *Mariano*, y jo crech mes encara als *vellets* y al *cap d'estudi* de la vora hi ha versat un doll de verisme que encanta en un pinzell tant jove.

Me diréu que son tipus amorfes, [...] ¿No compreneu que si vol grapa de geni agafar els *caires vius* [...] ¡Plasmar l'insignificancia, y ficsar les notes típiques de lo vulgar! Vetaqui un problema de visió y de técnica! [...].<sup>1230</sup>

La polèmica, tot i que poc acarnissada i marcada per un gran respecte, especialment des del punt de vista d'E. d'Ars, és una bona mostra de les discussions que s'establien entre els representants dels diversos corrents d'opinió artística que es podien localitzar a la Lleida de principis de segle. Cal destacar la valentia d'ambdós crítics a l'hora d'aixecar a veu —tot i que rere pseudònim—, car les seves aportacions ens permeten constatar l'existència d'un corpuscle d'elits culturals locals prou interessades en l'activitat artística de Lleida com per publicar-ne comentaris, essent aquest un element essencial per a un bon desenvolupament de l'incipient sistema artístic lleidatà.

Poc temps després de la celebració de l'exposició d'artistes lleidatans de 1912 va veure la llum *El Duende*, un setmanari que incorporava unes seccions titulada "Panorama pintoresco" i "Crónica de Arte", i que el març de 1917 va anunciar que comptava amb la participació de Federico Reymundo a l'apartat dedicat a la crítica d'art.<sup>1231</sup> Ja hem comentat com la incorporació del catedràtic de dibuix de l'institut a les files d'aquesta publicació es podia interpretar com un moviment dins de la seva estratègia per situar-se en posicions propícies pel control del capital específic del camp artístic, car d'aquesta manera combinava el seu domini de l'àmbit formatiu gràcies al poder legitimador que li conferia la seva condició de catedràtic amb l'exercici sancionador de la pràctica artística tot servint-se d'un altaveu tan efectiu com una publicació periòdica d'abast local. No obstant això, Reymundo tan sols signà de manera explícita un article —no especialment brillant— a *El Duende*,<sup>1232</sup> on fa un comentari genèric sobre l'aparença decadent de la ciutat en relació a les manifestacions públiques d'art, valorant la Seu Vella, comentant la situació del nou museu d'art i demandant la instal·lació d'escultures en espais públics per tal d'honorar artistes de renom.

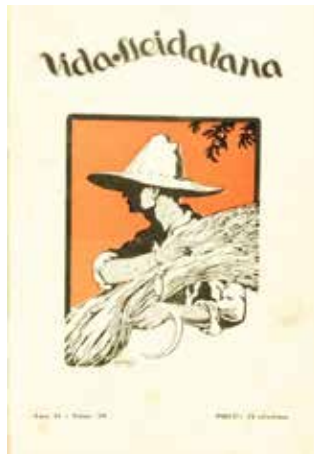
La resta d'aportacions relacionades amb el comentari artístic que publica *El Duende* són textos anònims, sota pseudònim o signats amb inicials difícilment atribuïbles. Es tracta d'articles molt plans, entre els que destaquen la valoració eminentment positiva, sense entrar en detalls, de l'exposició de Niko i Lega de 1917,<sup>1233</sup> així com el comentari sobre la trajectòria i els treballs realitzats pels artistes pensionats per la Diputació durant aquella època, Lluís Farrús i Octavi Padura, marcada per la cautela

1230 *Ibíd.*

1231 —, 10 març 1917, p. 2

1232 Federico Reymundo, "Cosas de arte", *El Duende*, 9 (24 març 1917), p. 1

1233 Epiceto, 5 maig 1917, p. 2; A., 12 maig 1917, p. 5; —, "Exposición Lega-Niko", *El Duende*, 17 (19 maig 1917), p. 5



69. Capçalera de *Vida Lleidatana*, amb un gravat de Manuel Pallejà | © Hereus de Manuel Pallejà, ARCA

a l'hora d'escollir les paraules, la qual porta a l'autor a emfasitzar el valor tècnic del treball dels artistes en lloc de llençar-se a realitzar una lectura plenament crítica dels resultats obtinguts.<sup>1234</sup>

A mitjan de la dècada dels anys vint es va esdevenir el que es pot qualificar d'època daurada de la premsa cultural lleidatana. El fenomen vingué propiciat per l'aparició de *Vida Lleidatana* i *Lleida*, dues capçaleres essencials en la història de la premsa a Ponent que malgrat ésser considerades revistes eminentment literàries van preveure espais per al comentari de l'actualitat cultural i la crítica de l'art que es podia veure a Lleida. D'aquesta manera, ambdues publicacions van esdevenir, a més dels fars del pensament literari del moment, els transmissors de les opinions sobre art més fonamentades que hom podia trobar a la ciutat.

*Vida Lleidatana* (1926-1931, fig. 69) fou una publicació nascuda a recer dels plantejaments noucentistes, situada a l'òrbita de la Lliga Regionalista i dirigida per un grup de joves amb certes inquietuds culturals (Felip Solé i Olivé, Vicent Châlons, Pau Guimet, Manuel Pallejà, Antoni Bergós i Joan Bergós, entre d'altres); mentre que *Lleida* (1921, 1925-1930) inicià el seu periple des de posicions molt properes a Joventut Republicana i amb el clar propòsit de superar les propostes noucentistes per transmetre el punt de vista cultural del republicanisme d'esquerres. Malgrat la divergència de fons que les impulsava, ambdues revistes protagonitzaren un procés

---

1234 —, "Crónica de Arte", *El Duende*, 24 (7 juliol 1917), p. 5.

extraordinari de modernització de les publicacions periòdiques locals, així com del discurs que transmetien.<sup>1235</sup>

La crítica d'art de *Vida Lleidatana* estigué essencialment a mans d'Aureli Vicén Vila, professor de dibuix de l'institut i de l'escola normal de mestres que publicà les seves consideracions sobre un bon aplec de les exposicions celebrades sobretot al Museu Morera. El seu cas és paral·lel —i més reeixit— al de Federico Reymundo, car la seva participació a *Vida Lleidatana* també es pot interpretar com un moviment més dins la seva estratègia de control del capital específic del camp artístic lleidatà. Els seus textos revelen reflexions fonamentades per bé que tendents cap al conservadorisme en tant que les seves valoracions es basen en l'apreciació de l'habilitat tècnica en el dibuix i en la consideració que l'ús lliure del color o qualsevol aproximació a propostes estètiques allunyades del cànon establert són derives anàrquiques sense sentit.<sup>1236</sup>

Les aportacions de Vicén Vila anaren acompanyades d'algunes cròniques d'exposicions que es publicaren sense signatura a la secció "Les Exposicions",<sup>1237</sup> així com de molts comentaris anònims, especialment a la secció "Nòtul·les" —posteriorment titulada "Noticiari"—, on s'acostumava a anunciar exposicions i esdeveniments culturals. A més, i d'acord amb la seva voluntat de donar cobertura als principals agents del camp artístic i literari lleidatà, *Vida Lleidatana* va esdevenir la palestra des d'on es va difondre el treball de les principals figures de la literatura lleidatana, però també s'erigí com un dels principals altaveus —sense entrar en valoracions— de les iniciatives dutes a terme per l'Ateneu Lleidatà i va incorporar semblances dels principals agents artístics del territori quan l'ocasió ho requeria.<sup>1238</sup> No obstant això, i malgrat que el llistó qualitatiu de la publicació en general havia fet un salt positiu molt notable, no es detecten controvèrsies ni debats a nivell de crítica d'art —ni tan sols intercanvis d'opinions entre *Lleida* i *Vida Lleidatana*—, sinó que sembla que tot l'interès en polemitzar es concentra al voltant dels articles

---

1235 Olívia Gassol i Bellet, "La literatura a Lleida durant els anys vint i trenta", *Urc. Monografies literàries de Ponent*, 23 (setembre 2008), p. 30-40; Andratx Badia Escolà, "«Vida Lleidatana» (1926-1931), una aventura cultural i literària sota la dictadura de Primo de Rivera per posar Lleida a l'hora", *Shikar. Revista del Centre d'Estudis Comarcals del Segrià*, 1 (2014), p. 72-77

1236 A. Vicén Vila, 1 novembre 1927, p. 324-325; A. Vicén Vila, 1 desembre 1929, p. 471-475. En aquest sentit, noti's com malgrat reconèixer-ne la vàlua, Vicén Vila es mostra més contingut a les observacions sobre l'exposició de Shum al Museu Morera de 1928: A. Vicén Vila, 15 febrer 1928, p. 68.

1237 —, 5 maig 1927, p. 45-46; Argos, 1 juny 1927, p. 65-66

1238 Vegeu per exemple les semblances anònimes dedicades a Gili i Roig i a Jaume Morera en motiu de la seva mort: —, "El pintor lleidatà B. Gili i Roig", *Vida Lleidatana*, 20 (15 febrer 1927), p. 336-338; —, "Jaume Morera i Galícia", *Vida Lleidatana*, 25 (5 maig 1927), p. 3.



70. Capçalera de *Lleida* | © Unknown, ARCA

on es tracten diversos aspectes del projecte urbà de Lleida,<sup>1239</sup> un fenomen que per una banda revela clarament quins eren els temes candents per a la societat lleidatana dels anys vint i, per l'altra, situa ambdues revistes en un pla tremendament similar sense entrar en competència directa malgrat uns plantejaments de partida clarament divergents.

Hem comentat que *Vida Lleidatana* tenia figures plenament assimilables al sector dominant del camp artístic local rere una part destacable dels comentaris publicats sobre aquesta matèria. Per la seva banda, *Lleida* (fig. 70) presentava característiques similars tot i no tenir un líder clar en l'àmbit del comentari artístic. Bona part dels articles de *Lleida* en aquest sector eren anònims o signats amb inicials poc reconeixibles, però també hi ha diverses aportacions signades per Ramon Xuriguera i són especialment dignes de menció les dues col·laboracions il·lustres rubricades per Alfred Pereña. Val a dir que ni Xuriguera ni Pereña tenien un perfil assimilable al de Federico Reymundo o Aureli Vicén Vila, però malgrat tot estem davant de dues figures clarament dominants dins del sector cultural lleidatà. Xuriguera va publicar comentaris amb un caient més aviat literari, tot fent palès el seu coneixement tant del panorama artístic català com fins i tot de l'uropeu, car és a ell a qui es deuen els comentaris que introdueixen notícies sobre la vida artística i literària que s'esdevenia més enllà de Lleida.<sup>1240</sup>

<sup>1239</sup> Prou conegudes són les polèmiques lleidatanistes protagonitzades per alguns dels principals editors de la revista. Vegeu, per exemple, l'intercanvi d'opinions entre Joan Sacs, Antoni Bergós i Pau Guimet: Joan Sacs, 1926, p. 241-243; Antoni Bergós, 1 octubre 1927, p. 284-285; Pau Guimet, 1928, p. 345-347. Pel que fa a *Lleida*, vegeu Indivil, "Problemes de Lleida", *Lleida*, 43 (25 gener 1927), p. 16 i Ilergeta, "El desvetllament de Lleida", *Lleida*, 43 (25 gener 1927), p. 23-24.

<sup>1240</sup> X., 10 gener 1928, p. 12-13; Ramon Xuriguera, "L'expressionisme dels pintors alemanys", *Lleida*, 101 (10 agost 1929), p. 6-7

Aquests articles no aprofundeixen tant en les produccions dels artistes que els protagonitzen,<sup>1241</sup> sinó que Xuriguera opta per presentar-ne semblances tot aprofitant l'avinentsa de la celebració d'exposicions o fins i tot la publicació de llibres, com són els casos de Samarra i Shum, respectivament.<sup>1242</sup> En canvi, les aportacions de Pereña es revelen més fonamentades des del punt de vista de la valoració de la producció dels artistes tractats, els quals presenta amb la intenció de reparar el greuge tradicionalment atribuït a la ciutat, que havia foragitat i oblidat els seus artistes més preeminents.<sup>1243</sup> De totes maneres, i malgrat que els articles de Xuriguera i Pereña són els més extensos, el pes de la crítica artística d'aquesta publicació sembla ésser portat pels comentaris anònims o signats amb inicials de difícil atribució, que aparentment es mostren més proclius a comentar i donar a conèixer el treball dels artistes emergents del moment, dedicant especial atenció als que presentaven un major potencial.<sup>1244</sup> Aquests textos estaven clarament més encaminats a comentar i valorar esdeveniments expositius celebrats en el mateix moment de publicació de la revista, mantenint-se sempre en posicions marcadament neutrals i defugint tota polèmica a base de minimitzar les observacions negatives.

*Lleida* i *Vida Lleidatana* van desaparèixer amb poc temps de diferència, i entre la plèiade de capçaleres que veieren la llum amb l'adveniment de la Segona República, *Occident* (1931) i *Camins* (1934) en foren les hereves més clares. Ambdues van tenir un recorregut molt curt, però eren un clar reflex del canvi que *Lleida* i *Vida Lleidatana* havien introduït a nivell de conceptualització d'una publicació periòdica d'àmbit cultural.

*Occident* fou un setmanari de tendència manifestament republicana que dedicà un apartat fix —titulat “De setmana a setmana”— a la crònica cultural local. La secció es publicava sense signatura i principalment la constituïen notícies sobre esdeveniments de tota mena, també exposicions. La publicació incorporava articles anònims on es comentaven aspectes de l'actualitat cultural local, però pel que destaca especialment és per la publicació de dues crítiques signades per

---

1241 Hi ha excepcions honoroses, com el comentari a l'exposició de Niko al Casino Independent de 1928 Vegeu Ramon Xuriguera, 25 maig 1928, p. 12-13.

1242 R. X., “Nota marginal. Un llibre, un traductor i un dibuixant”, *Lleida*, 62 (25 desembre 1927), p. 6; R. X., “Exposició Antoni Samarra”, *Lleida*, 74 (25 juny 1928), p. 17. En la mateixa línia, destaquen les semblances de Raimundo Cortijo, Pere Corberó i Joan Borrell Nicolau. Vegeu Ramon Xuriguera, “Galeria d'artistes lleidatans”, *Lleida*, 33 (25 agost 1926), p. 189-191; Ramon Xuriguera, “Lleidatans d'ahir i lleidatans d'avui. Pere Corberó Casals”, *Lleida*, 80 (25 setembre 1928), p. 9-12 i Ramon Xuriguera, “Lleidatans d'ahir i lleidatans d'avui. Joan Borrell i Nicolau”, *Lleida*, 84 (25 novembre 1928), p. 8-10, entre d'altres.

1243 Alfred Pereña, “Lleidatans d'ahir i lleidatans d'avui. Antoni Samarra Tugues”, *Lleida*, 64 (25 gener 1928), p. 8-11 i Alfred Pereña, “Lleidatans d'ahir i lleidatans d'avui. Francesc Navarro Fàbrega”, *Lleida*, 67-68 (març 1928), p. 17-21

1244 A. P., 10 febrer 1927, p. 34-37; —, 10 abril 1927, p. 56; A., 25 juny 1927, p. 7-9; R., 25 juliol 1927, p. 19; —, 10 desembre 1927, p. 21; —, 10 gener 1928, p. 18 i R. B. i A., desembre 1929, p. 41-43.



l'erudit aragonès José Soldevila Faro.<sup>1245</sup> Ambdós textos comenten les exposicions celebrades per Studi d'Art l'any 1932, i ja posen de manifest l'estil de l'autor pel que feia a la crítica d'art, probablement la més detallada i fonamentada de totes les identificades a les publicacions periòdiques lleidatanes anteriors a la Guerra Civil. Per bé que Soldevila Faro es basa en la pròpia experiència, els seus anàlisis revelen un ull crític llargament enyorat entre el cúmul de textos acrítics i valoracions laudatòries publicades fins aquell moment, que revelaven un corpus d'observadors externs de la pràctica artística local més interessat en no disgustar als seus protagonistes que no en realitzar aportacions de valor.

Soldevila Faro no només publicà les seves crítiques a Occident, sinó que també s'ha localitzat una aportació a Camins —publicada dos anys després de les d'Occident—<sup>1246</sup> i gairebé mitja dotzena al diari La Tribuna,<sup>1247</sup> que veieren la llum entre gener i maig de 1936. Camins fou una revista mensual que tot just publicà sis números, però que continuà la via encetada per Vida Lleidatana amb una qualitat admirable i proporcionant una major presència de comentaris sobre fenòmens artístics, no només de caire local. Entre aquests s'hi compta la crítica de Soldevila Faro sobre l'exposició-concurs de primavera de 1934 on aprofita per reivindicar la necessitat d'un espai digne on s'imparteixi formació en belles arts mentre valora l'esdeveniment, que qualifica de raresa en tant que en aquells anys Lleida semblava novament immersa en un període de seriosa letargia expositiva.

Soldevila Faro realitzà una crítica molt interessant sobre les peces que conformaren aquesta exposició, però no fou l'únic autor que publicà comentaris sobre els esdeveniments expositius que tenien lloc a Lleida poc abans de l'esclat de la Guerra Civil. De fet, qui realitzà un major nombre d'aquestes aportacions a Camins fou Antoni Cortada, futur regidor d'ERC a l'ajuntament de la ciutat que semblava estar al càrrec d'una secció fixa als primers números d'aquesta revista. Així doncs, Cortada s'expressava en termes força madurats sobre l'exposició d'Enric Garsaball i Juli Cristòfol de 1934,<sup>1248</sup> de la mateixa manera que no li va tremolar el pols a l'hora de formular un breu assaig sobre el surrealisme on es revela com un personatge ben documentat,<sup>1249</sup> que evita caure en desviacions excessives malgrat aportar uns continguts discutibles en diversos aspectes. La tònica de Cortada semblava respondre plenament a la línia editorial de la publicació, car quan aquest fou rellevat

---

1245 J. Soldevila Faro, 12 març 1932, p. 2 i J. Soldevila Faro, "L'exposició «Studi d'Art»", *Occident*, 84 (18 octubre 1932), p. 2.

1246 J. Soldevila Faro, juny 1934, p. 12-14

1247 J. Soldevila Faro, 25 gener 1936, p. 4; J. Soldevila Faro, "Exposició Benseny", *La Tribuna*, (9 abril 1936), p. 1; J. Soldevila Faro, "Els logicofobistes", *La Tribuna*, (5 maig 1936), p. 1 i J. Soldevila Faro, "D'interès per als artistes", *La Tribuna*, (11 abril 1936), p. 1.

1248 Antoni Cortada, gener 1934, p. 11

1249 Antoni Cortada, "Art. Assaig crític. Surrealisme", *Camins*, 2 (febrer 1934), p. 17

per Josep M. Suau, el llenguatge i el to de les reflexions formulades foren clarament semblants.<sup>1250</sup>

La consigna no escrita entre aquestes publicacions semblava ésser la d'evitar tota confrontació i apostar fortament per publicar continguts —almenys aquells vinculats al comentari i la crítica en matèria artística— de la major qualitat possible. Tot s'esberlà amb la publicació de la revista *Art*, un mitjà extremadament crític, especialment amb els que es trobaven al seu entorn més immediat. Enric Crous era la principal signatura rere els articles més demolidors,<sup>1251</sup> redactats amb un llenguatge punyent i irreverent que cercava provocar el daltabaix de l'opinió pública per tal de despertar-la de la letargia políticament correcta en què s'havia sumit. Ja hem comentat que Enric Crous no estava sol en aquesta empresa i que la seva voluntat no era la de la mera destrucció de les formes establertes, sinó la introducció de nous discursos i estètiques amb la intenció de renovar el panorama artístic local. D'aquesta manera, *Art* insuflà aires nous a Lleida publicant articles sobre cinema, fotografia i fins i tot arquitectura o tipografia,<sup>1252</sup> donant notícies sobre les creacions que en aquell moment ocupaven les primeres línies de l'avantguarda artística internacional. Aquests articles es combinaven amb comentaris d'abast més local, com la crítica a l'exposició de records lleidatans i a l'exposició de Leandre Cristòfol de 1933,<sup>1253</sup> les semblances d'Antoni Garcia Lamolla o de Leandre Cristòfol signades per Enric Crous,<sup>1254</sup> o el "Cop d'ull a través de l'estimativa" d'Antoni Bonet, una reflexió sobre les principals figures del panorama artístic lleidatà que no deixà gairebé cap canya dreta:

El panorama intel·lectual d'aquestes latituds apareix confús, vague com un paisatge cezannià. [...] Si en arquitectura hi cabés la responsabilitat, existís el control i una norma estimativa justa, i el Còdex Penal del bon gust fos aplicat, serien afusellats immediatament els següents arquitectes: I. Villalonga, J. Porqueres, R. Argilés, Joan Bergós, Josep Florensa... [...] En la poesia no parlarem d'un Feliu Codina, d'un Antoni Navarro, ni d'un Roca Florejachs. Parlar d'ells és igual a vomitar els més indecents tòpics verdaguerians i maragallians passats pel sedàs de la bona fe i del tipisme. [...] "Don Pepe" (J. Estadella) [...] té l'altíssim honor de no provocar ni comentaris de la premsa. [...] Morera i Galícia (Hores Lluminoses) representa un punt especial [...] ha escrit coses detestables. [...] Agelet i Garriga continua el noucentisme més dolent pels poemes de flors, violes i romaní. [...] Nosaltres no parlem dels folk-loristes com Valeri Serra i Boldú. [...] Pictòricament estic segur que, si les teles de J. Morera i Galícia —

1250 Josep M. Suau, "Art. Al marge d'una subvenció", *Camins*, 3 (març 1934), p. 16

1251 Enric Crous-Vidal, [1933], p. s.n.; Enric Crous-Vidal, "Carrincloneria", *Art*, 6 ([1933]), p. s.n. o Enric Crous-Vidal, [1933], p. s.n., entre d'altres.

1252 J. Viola Gamón, "Plastica", *Art*, 5 ([1933]), p. s.n.; J. Viola Gamón, "Escultura", *Art*, 6 ([1933]), p. s.n.; H. Krows .W, "Utilitat...!", *Art*, 6 ([1933]), p. s.n.; —, "Quilometratge de la pintura contemporània", *Art*, 9 ([1933]), p. s.n.

1253 —, [1933], p. s.n.

1254 e.C.v, "Antoni G. Lamolla", *Art*, 9 ([1933]), p. s.n.; e.C.v, "Leandre Cristòfol", *Art*, 9 ([1933]), p. —

el deixeble de Haes tan dolent com el seu mestre— fossin venudes a París, es vendrien a preus de fàbrica. El Louvre les refusaria si li fossin donades. El nostre prof. J. Folch i Torres les condemnaria a la fi de les d'En Fabrés, del Museu d'Art Modern de Barcelona. Gosé (Xavier), el figurinaire portà el seu “art” fins a la pornografia més o menys original. Martí i Garcés amb els seus interiors romàntics que provoquen somriures a les noies histèriques, és tan dolent que ni l’ “Enciclopèdia Espasa” en parla. Viladrich, l'home que no pot veure als de Barcelona, perquè li diuen que ha copiat de Goya i dels primitius nòrdics [...]. Maza dolent, Casanova fargnolià, Parera antiquat, Kühnel desorientada. No cal que parlem dels conreadors de l'art com Tufet, Sanabria, Cristòfol; el fracàs rotund obtingut arran de llur exposició col·lectiva a les Galeries Laietanes ja basta. Broto, Tapiol, Aguiló... Potser més capacitats, no han tingut la gosadia d'aquells en exposar a Barcelona i, per tant, han evitat un fracàs i el ridícol. A remarcar si segueixen la marxa ascendent, Crous i Lamolla. [...] Fins a un cert punt es salva Apel·les Fenosa. Únicament Pujol és acceptat com intèrprete. E. Granados en el seu temps i per la gent que atualment viu en el seu temps. Vinyes diuen i dic que potser val alguna cosa [...].<sup>1255</sup>

Els comentaris d'abast local eren intensament punyents, probablement per la immediatesa amb què feien sentir el seu poder de detonació. La major part de les respostes que aplegà Art foren de rebuig i incomprensió davant uns posicionaments que difícilment es podien entendre d'altra manera que no fos la d'una provocació. No obstant això, la lectura entre línies evidencia que el nucli d'artistes que tiraren endavant el projecte de la revista fou dels pocs que s'aventuraren a conèixer quines eren les propostes artístiques més innovadores del moment i decidiren transmetre el missatge al seu entorn més proper amb tota passió possible. La incomprensió, la manca d'un codi comú entre el gruix del públic i un col·lectiu profundament convençut de la capacitat innovadora a nivell de repertori que presentava el seu discurs es resolgué amb una frustració pregona, sublimada a la “justificació i acusació personal” d'Enric Crous que tanca l'aventura d'Art.<sup>1256</sup> Certament, la iniciativa fou molt afortunada però no aconseguí arrelar en un entorn poc permeable als canvis. Com ja hem mencionat a altres apartats o hem tractat aquesta iniciativa, els resultats d'aquesta iniciativa es feren esperar fins més enllà del nostre marc cronològic d'interès, esclatant amb gran potència un cop superats els compassos més crus de la postguerra.

## Una lectura sistèmica de la vida artística a Lleida

A manera de recapitulació dels indicadors que hem anat apuntant al llarg d'aquest apartat tan extens, és el moment d'efectuar una lectura de conjunt en clau sistèmica del panorama artístic de la ciutat de Lleida entre 1875 i 1936. La major densitat de materials i dades disponibles —situació sens dubte propiciada per la condició de

1255 Antoni Bonet, [1933], p. s.n.

1256 Enric Crous-Vidal, [1935-1936], p. [1]

capital provincial de Lleida— ens ha permès dibuixar un entorn molt més ric i complex que els tractats anteriorment, en tant que la presència d'agents i esdeveniments artístics presentava una freqüència i una intensitat superiors a les detectades a la resta del territori.

Així doncs, si iniciem aquesta anàlisi a partir del repàs a les estructures formatives en dibuix o belles arts en general que existeixen a la ciutat de Lleida ja es posa ràpidament de manifest una diversitat inexistente a la resta del territori que constitueix el nostre marc d'interès. Aquesta situació està clarament relacionada amb la capitalitat de Lleida i el major dinamisme que se li suposa a tots els nivells, també el relacionat amb una major inquietud per la pràctica artística, que facilita l'establiment d'estructures que n'afavoreixin l'aprenentatge, essent aquest un element essencial per a la bona salut del polisistema artístic lleidatà.

L'oferta formativa en matèria artística de la ciutat és liderada per l'institut, un equipament que concentra la docència reglada en dibuix, legitimat pel poder estatal i al seu torn legitimador dels continguts transmesos a l'alumnat, un col·lectiu —majoritàriament pertanyent a la classe mitjana-alta de la ciutat i rodalies— que essencialment presentava dos perfils: per una banda, aquells pels que l'institut era un pas previ a la formació superior i, per l'altra, aquells pels que el segon ensenyament era l'última etapa de la seva vida formativa. El funcionament d'aquest equipament es basa en la tasca d'un cos docent funcional, un col·lectiu que amb el pas del temps —sobretot a partir de la reforma de 1901— esdevingué essencialment constituït per nousvinguts a la ciutat llur capacitat legitimadora i sancionadora de la tasca formativa era reconeguda sense discussió pels seus receptors potencials. El professorat de dibuix de l'institut gaudia per defecte d'una posició dominant dins del camp artístic lleidatà, però la seva condició aliena a la realitat local era un factor que calia contrarestar. La resposta d'alguns professors de dibuix de l'institut a aquesta constatació consistí en el desplegament d'una certa estratègia de preses de posicions dins del camp de poder local en vista a consolidar la seva condició d'agents dominants i el seu control del capital específic del camp artístic. D'aquesta manera, veiem —entre d'altres— com diversos catedràtics i auxiliars de dibuix formen part de la junta d'admissió i instal·lació d'obra de l'exposició d'artistes lleidatans de 1912, com alguns fins i tot hi participen activament tot aportant obra o com un dels primers directors del Museu Morera també havia format part del cos docent de l'institut.

Aquesta penetració d'agents forans a la dinàmica artística i cultural de la ciutat no havia d'ésser quelcom pervers per ell mateix, sinó que la incorporació de figures alienes és un mecanisme valuós, que permet dinamitzar els repertoris disponibles i, per extensió, el sistema artístic local. Aquesta agitació no fou tan intensa dins dels murs de l'institut en tant que els programes formatius en les vessants artístiques del dibuix tingueren poca acollida, però sí que es pot interpretar l'activitat de part del cos docent de l'institut en altres espais formatius —i fins i tot acadèmies privades,

com fou el cas de Justo Almela— com un mecanisme que va facilitar l'entrada de nous repertoris artístics a la ciutat, evitant així la petrificació dels discursos existents gràcies a l'efecte renovador que exercien.

Ja hem suggerit que per bé que l'institut era l'indret on s'oferia formació legitimada —formal, reglada— en tipologies de dibuix tant tècniques com artístiques, l'èxit es concentrava en la docència de dibuix lineal, que acaparava la major part de les matrícules. Així doncs, des de l'institut no es controlava de manera plenament satisfactòria una part essencial del capital específic del camp artístic lleidatà que estava en joc i es deixava una esclotxa oberta a la proliferació d'altres espais formatius, que cal qualificar de no reglats en tant que quedaven fora dels plans d'estudis vigents. Cal remarcar, però, que no es tracta exactament d'una proliferació ingent d'ofertes alternatives, sinó que vist en perspectiva, el nombre d'espais formatius fruit de la iniciativa privada que oferien classes de dibuix es manté relativament estable al llarg dels anys, amb un o dos equipaments documentats funcionant al mateix temps que l'institut. La principal diferència rau en el professorat, que en el cas de les acadèmies principalment es tractava de figures d'extracció local que complementaven la seva ocupació principal —il·lustradors, decoradors, escenògrafs— amb la docència de dibuix i pintura. Aquesta activitat, en tant que privada i no subjecta a cap regulació, situa les acadèmies privades en un pla marginal dins del camp artístic lleidatà, amb una capacitat legitimadora de l'activitat realitzada molt dèbil, però amb un control del capital específic del camp relativament bo que es veu reforçat per la situació avantatjosa dels seus mestres, en tant que figures consolidades dins l'ecosistema local. A més, —i aquest és l'element diferencial entre les dues propostes formatives— l'institut sembla aferrat a una formació altament conservadora, basada en la còpia de models; mentre que la innovació metodològica té lloc en aquests espais aparentment secundaris, els únics que ofereixen —tot i que tampoc de manera sistemàtica— classes de dibuix i pintura a l'aire lliure.

Així doncs, veiem com la creixent autonomització del camp artístic de Lleida al tombant del segle xx està directament relacionada amb la consolidació de l'ensenyament de disciplines d'aquest àmbit —essencialment el dibuix—, que s'esdevé tant en escenaris formals com no formals. Aquesta diversitat d'opcions formatives revela, a més, l'existència d'una demanda més consistent que a la resta del territori, lògicament propiciada per una major densitat de població però també per una major maduresa d'un altre dels factors essencials per a l'autonomització i la bona salut del camp artístic, el mercat. Tot plegat manté una certa alineació amb el context relativament favorable en que es trobava la ciutat al voltant del 1900, el qual també es féu visible en el guany de densitat i musculatura d'un dels sistemes essencials del camp artístic lleidatà. El panorama relativament favorable a nivell d'escenaris de formació artística que hem desgranat al principi d'aquest apartat reforça la nostra hipòtesi de partida, de tal manera que aquest sector del polisistema

artístic de Lleida ciutat és —per bé que incipient— més robust del que es creia en un principi.

Tanmateix, sembla que aquesta circumstància no encaixa amb la mateixa comoditat quan ens centrem a valorar sistèmicament la realitat dels grups i agrupacions artístiques localitzades a la ciutat al llarg del període 1875-1936. Malgrat que l'existència de col·lectius d'artistes en un indret és fruit d'un efecte de camp gens menyspreable i és el reflex d'una estructuració i una maduresa del camp artístic local prou avançades com per propiciar fenòmens d'aquesta mena, hem constatat com els grups d'artistes identificats a Lleida rarament poden considerar-se com a tals, en tant que ni són programàtics ni proliferen en un context de pugna pel control del capital específic del camp, car són pocs els que coincideixen a nivell cronològic i, quan així s'esdevé, no s'erigeixen com els representants de posicions oposades disposats a entrar en un xoc de plantejaments estètics.

Així doncs, bona part d'aquests col·lectius eren una eina al servei de l'interès particular dels individus que en formaven part —figures principalment marginals, secundàries o emergents dins del panorama artístic i cultural local—, els quals sovint se servien d'aquestes iniciatives per tal de desplegar estratègies personals de presa de posicions encaminades a obtenir una major visibilitat i, per extensió, incrementar el seu propi domini del capital específic del camp. És el cas del Cau d'Art, Uns Altres i Studi d'Art, tres col·lectius que encaixen plenament en aquesta descripció i entre els que convé destacar molt especialment Studi d'Art. Aquest fou el primer grup d'artistes que es proposà transcendir més enllà de l'àmbit artístic estrictament local —sense que els seus integrants fossin figures plenament consolidades al seu espai natural— amb la intenció de fer-se presents a sistemes i a camps artístics veïns per legitimar la seva pràctica artística en escenaris que malgrat ésser-los completament aliens tenien una alta capacitat sancionadora, permetent-los així millorar la seva posició al camp lleidatà. Un cop efectuat aquest salt, els agents d'Studi d'Art es mantingueren al flanc perifèric del camp artístic lleidatà en tant que malgrat gaudir d'un control notable del capital específic del camp, pocs dels seus integrants aconseguiren entrar en dinàmiques que afavorissin la legitimació de les seves propostes artístiques i la seva consagració com a agents de referència local. No obstant això, els membres d'Studi d'Art protagonitzaren una estratègia de presa de posicions mai vista fins aquell moment, una circumstància que vista des d'una òptica sistèmica els confereix un valor a tenir present quan hom interpreta la producció posterior dels agents que integraren aquest grup, uns treballs que encaixen clarament en una lògica de relacions que va més enllà de l'àmbit estrictament local i que considerem que té el seu punt d'origen en aquesta opció estratègica.

De totes maneres, val a dir que el veritable protagonisme del sistema format pels col·lectius d'artistes és pel fenomen generat al voltant de la revista *Art*. Creiem que aquesta revista i l'ecosistema fràgil per bé que combatiu que es generà al seu voltant

són un cas paradigmàtic d'uns agents que malgrat gaudir de certa legitimació als seus camps respectius —forjada a través d'un treball previ a aquesta experiència— decidiren apostar per prendre una posició clarament marginal dins del sistema artístic lleidatà. Des d'aquesta posició, totes les propostes que provenien d'aquest col·lectiu eren absolutament novedoses i tenien la intenció de trencar amb el repertori predominant a la ciutat, que al seu torn estava en mans d'agents legitimats i alhora situats en posicions dominants. No obstant això, l'èxit d'aquest nou discurs fou menor, en part per un desplegament poc òptim d'aquestes preses de posició al camp artístic i cultural de la ciutat. Aquest argument el basem en que l'escassa recepció al projecte d'*Art* vingué propiciada, en part, per l'endogàmia dels seus integrants. Els plantejaments que es destil·laren d'*Art* difícilment van fer-se un lloc a altres canals de difusió que no fossin la mateixa revista, la qual tenia un públic molt limitat —i ja afí—, fet que va dificultar una penetració amb més possibilitats d'èxit, ni que fos relatiu, de totes aquestes propostes. La posició d'aquest col·lectiu era tan marginal que gairebé no van trobar interlocutor en la pugna pel control del capital específic del camp, una situació que, en tant que aquest grup era el que pretenia trencar amb l'ordre establert, acabà precipitant-los a l'abisme i a l'extinció per inanició. No obstant això, les dinàmiques que es gestaren a l'escalf d'aquesta iniciativa no caigueren en sac foradat, però el resultat es féu esperar pel daltabaix general que va suposar l'esclat de la Guerra Civil.

Pel que fa a la vida expositiva de Lleida, a hores d'ara és difícil discutir que el sistema expositiu d'aquesta ciutat és el més robust dels tres que hem presentat al llarg d'aquesta tesi, tant per la major densitat d'esdeveniments que hi tenen lloc com per la major quantitat d'escenaris expositius localitzats. Hem constatat que la tipologia d'indrets que acullen exposicions d'obres d'art és transversal arreu del territori, car no s'observen grans diferències entre la tipologia d'espais expositius de Lleida i els de la resta de Ponent. Aquesta realitat és extrapolable a bona part de Catalunya a excepció de la capital, car Barcelona ja disposava d'espais específicament dedicats a l'exposició i la venda de produccions artístiques des de 1877, quan la Sala Parés va iniciar la seva activitat com a galeria d'art. Aquesta realitat no s'esdevingué a Ponent fins a la segona meitat del segle xx, de tal manera que el camp i el sistema artístic del territori que ens ocupa també es poden definir en base a aquestes circumstàncies.

La revisió de la història de les exposicions a la ciutat de Lleida ens revela un panorama força complex, marcat per l'existència d'un camp artístic que arriba a punts àlgids d'autonomització en aquesta època i per una gran quantitat d'agents que participen simultàniament de la pugna pel control del capital específic del camp. Hem observat que la dinàmica expositiva de la ciutat està especialment marcada per la celebració de l'exposició d'artistes lleidatans de 1912 —punt d'inflexió inexcusable de la història de l'art a Lleida—, la inauguració del museu d'art l'any 1917 i pel fenomen que suposà la incursió en l'organització d'exposicions d'art per part de l'Ateneu Lleidatà l'any 1925.

Així doncs, fins la inauguració del museu d'art de Lleida, el panorama expositiu estava dominat pels aparadors dels establiments comercials, que acollien aquesta activitat junt amb la Paeria, un escenari força més esporàdic tot i que més neutral i amb més espai disponible que el que hom podia emprar en una vitrina comercial. Considerem que en aquesta època el camp artístic lleidatà es trobava en ple procés d'autonomització, en tant que els aparadors eren una solució a la necessitat dels artistes locals de donar a conèixer els seus treballs i impulsar l'interès i una eventual dinàmica comercial. La lectura sistèmica del fenomen expositiu en aparadors comercials lleidatans presenta poques diferències respecte a l'elaborada pels casos de la Noguera i l'Urgell en tant que l'ús dels comerços com a plataforma expositiva pot continuar interpretant-se com un desplegament d'una doble estratègia de presa de posicions —la dels comerciants i la dels artistes— encaminada al control del capital específic del camp artístic i econòmic.

Considerem que el sistema i el camp artístic de Lleida es revelaren com una realitat suficientment consolidada durant la celebració de l'exposició de 1912, un fenomen mai vist abans en aquest territori que, malgrat trontollar a nivell de resposta de públic suposà l'inici dels treballs per furnir la ciutat de l'última peça de l'engranatge sistèmic, un espai ad hoc on preservar i presentar públicament —i amb això legitimar i sancionar-ne la vàlua— una col·lecció d'obra artística.

El museu és precisament un dels elements del sistema artístic lleidatà on s'ha pogut descriure un dels casos més clars de desplegament d'estratègies destinades a incrementar el domini del capital específic del camp artístic i del camp de poder. Ens referim als rols desenvolupats des de Madrid per Jaume Morera i Julio de Saracíbar, dues figures amb un grau d'influència tan gran sobre les elits lleidatanes que teòricament impulsaven la creació del museu d'art que acabaren per controlar pràcticament tots els processos més importants per a que el projecte finalitzés amb èxit. Morera ocupava posicions clarament dominants del camp artístic lleidatà i espanyol; mentre que Saracíbar era una figura dominant a nivell local que gràcies a la seva ocupació gaudia de molt bons contactes a Madrid: el treball combinat d'ambdós generà un equip altament efectiu, que aconseguí furnir ràpidament el futur museu d'una col·lecció d'obres gens menyspreable. Probablement Saracíbar no va obtenir uns beneficis tan vistosos a nivell de reconeixement social per les seves gestions a favor del museu com els que aplegà Morera, però aquesta demostració de capacitat expeditiva des de Madrid li permeté afermar una posició altament dominant del camp de poder general. Per la seva banda i gràcies a aquest projecte, Jaume Morera es va consolidar —encara més— com el referent central del panorama artístic lleidatà no només a nivell de producció artística, sinó també a nivell d'activisme cultural. Aquest fet li fou públicament reconegut amb el canvi de nom del museu i la incorporació d'un vocal en representació de la família Morera a la junta del patronat, un gest que va vincular permanentment l'entorn de Jaume Morera al museu i va deixar el camí aplanat al manteniment d'una certa influència sobre aquesta infraestructura. Aquesta cristal·litzà anys més tard, quan Felisa de



Alday manifestà el seu interès per a que la instal·lació del museu a l'antic hospital de Santa Maria fos una realitat. Noti's com des d'un segon pla, de manera similar a la del seu marit tot i que a menor escala, la vídua de Morera va situar-se com un agent dominant i amb capacitat de control del capital específic del camp de poder malgrat ésser una figura marginal a pràcticament tots els nivells. Val a dir, però, que el seu gest no semblà respondre a una estratègia personal de presa de posicions per tal d'incrementar el seu domini del camp, sinó que l'empenyia la voluntat d'honorar el seu marit tot incrementant la col·lecció del museu i aportant una part molt important del finançament necessari per continuar els treballs d'adequació de l'espai. Sigui com sigui, les accions de Morera, Saracíbar i Felisa de Alday semblen concordar amb relativa facilitat amb el model interpretatiu que ens havíem proposat presentar en aquesta tesi.

La creació del museu d'art de Lleida estigué acompanyada d'un rebrot de l'activitat expositiva celebrada en aparadors comercials, però la inauguració d'aquest equipament no va suposar un reforç d'aquest fenomen, sinó més aviat el contrari en tant que el principal rol que desenvolupava el museu era el de crear i mostrar públicament una col·lecció d'obres d'art. El foment i la difusió de la creació artística contemporània mitjançant la programació d'exposicions no era quelcom prioritari i pràcticament ni es contemplava, i és per això que malgrat que per definició el museu gaudia d'una posició central dins del sistema artístic lleidatà general en tant que organisme legitimador, el seu rol a nivell expositiu pot qualificar-se de marginal. En aquest sentit, el protagonisme fou pels espais de sociabilitat i per l'Ateneu Lleidatà.

Els espais de sociabilitat de la ciutat —essencialment el Círcol Mercantil i el Casino Independent— van concentrar la major part de l'activitat expositiva que es va esdevenir fora del museu, exercint així el control d'un sector molt substancial del capital específic del camp artístic lleidatà sense entrar per això en una competència directa entre ells, com ja s'ha mencionat. A diferència de l'observat en el cas de Tàrraga, no sembla que la tendència política a la que s'aproximava cadascun d'aquests espais d'esbarjo tingués un efecte molt clar sobre les exposicions que se celebraven als seus estatges socials, sinó que un aspecte determinant d'aquestes sembla que fou la tipologia de públic que es concentrava en cadascun d'aquests indrets. Així doncs, i malgrat que les dues entitats presentaren programes expositius més agosarats i còmodes amb les propostes estètiques avançades, sembla que el Círcol Mercantil fou més propens a ser la caixa de ressonància d'aquells creadors —Crous, Cristòfol, Lamolla o Benseny, entre d'altres— que tenien un lleuger avantatge en el control del capital específic del camp gràcies a gaudir d'un cert reconeixement dins del sector artístic local. Per la seva banda, sembla que el Casino Independent, teòric punt de trobada d'un públic potencial molt més jove, fou l'indret on predominaren plantejaments expositius d'artistes encara més emergents que els programats al Círcol Mercantil.

Malgrat aquestes distincions tant fines, els espais de sociabilitat foren els indrets on hom troba propostes expositives més arriscades, que contrasten amb els plantejaments desplegats al museu, més propers a posicions conservadores i encaminades a permetre poques variacions del cànon estètic establert. Deixant de banda les exposicions antològiques i d'homenatge als artistes clau de la història de l'art de la ciutat, la major part de l'activitat expositiva desplegada pel museu es deu a iniciatives alienes al patronat. Destaca especialment el rol de l'Ateneu Lleidatà, que aconseguí fer-se amb una posició central i gairebé clau dins la pugna pel control del capital específic del camp artístic i de poder local gràcies a una activitat ingent, duta a terme per un col·lectiu d'agents essencialment situats al flanc dominant d'ambdós camps i al ressò i crítiques positives que obtingueren sobretot per part d'una de les principals capçaleres de la premsa cultural local de l'època, *Lleida*. Les propostes expositives de l'Ateneu es van executar amb una facilitat admirable i tingueren el museu d'art com a escenari principal, de tal manera que l'entitat se serví de la pàtina legitimadora que proporcionava aquesta infraestructura —al seu torn beneficiada perquè eren aquests esdeveniments el que atreia el públic al museu i la seva organització i celebració no els suposava cap esforç extraordinari, sinó més aviat el contrari— per desplegar una estratègia de control del camp artístic altament efectiva. Aquesta estava basada en una programació clarament conservadora, on els principals protagonistes foren artistes ja mínimament legitimats, que rebien una dosi addicional de consagració gràcies al fet d'exposar a l'indret sancionador per excel·lència de la vàlua de la pràctica artística, el museu.

Vist fredament, aquest indret sancionador no era més que una carcassa —un estoig, segons les fonts de l'època— llur activitat en l'àmbit expositiu gairebé es va fondre a negre un cop dissolt l'Ateneu. Un cert canvi de tendència es va observar a la recta final de la cronologia que ens ocupa, quan el museu fou l'escenari de les exposicions-concurs de primavera, uns esdeveniments on es promocionava i se sancionava l'activitat artística alhora, però on el rol del patronat era completament secundari. Així doncs, un cop instal·lat a l'antic hospital de Santa Maria i sense uns agents decidits —i amb poder suficient— a dinamitzar-ne l'activitat, el museu corria un risc seriós de petrificar-se i amenaçar la supervivència d'un sistema que, a mena de contrapès, es refugià als espais de sociabilitat, més dinàmics i vius, que esdevingueren els principals escenaris expositius lleidatans fins l'esclat de la Guerra Civil.

Finalment, només resta dedicar un espai a la visió sistèmica i a la valoració del rol desenvolupat per la premsa cultural lleidatana de l'època dins del conjunt de la vida artística local. Des d'un punt de vista general, les capçaleres dedicades a la informació cultural publicades a Lleida entre 1875 i 1936 ofereixen essencialment comentaris artístics merament informatius, poc crítics i rarament fruit d'una reflexió profunda, que cerqui contextualitzar la producció local en el marc general de l'art català. Aquesta dinàmica es fa especialment palesa a les publicacions aparegudes a les darreries del segle XIX, les quals es poden considerar comparses d'una activitat

artística molt modesta, que difícilment tenia lloc en un camp clarament diferenciat del camp general de poder i que era objecte de comentaris essencialment anònims. No obstant això, cal subratllar el cas de *Lo Campanar de Lleyda*, una publicació excepcional que destaca per incorporar informació sobre la vida artística que s'esdevenia més enllà dels escenaris locals, tot presentant alguns dels agents i plantejaments estètics que en aquell moment dominaven el sistema artístic català. Aquesta línia editorial aparentment intranscendent situa *Lo Campanar de Lleyda* en una posició molt destacada i influent dins del camp artístic local en tant que oferia —en solitari i sense competència— una tipologia d'informació i comentari molt poc freqüent en aquest territori, que revela un control molt notable del capital específic del camp per part dels seus responsables, uns agents que malgrat tot no eren o no es consideraven líders d'opinió en tant que preferien romandre en l'anonimat. Malauradament, la poca durada de la capçalera suggereix que el seu èxit va ser escàs, per bé que actualment ens resulti un cas altament valuós.

L'exposició de 1912 va concentrar bona part de l'interès de la premsa del moment i, per bé que els comentaris i informacions continuaven essent essencialment plans, es va posar de manifest l'existència d'un corpuscle de figures interessades en l'activitat artística lleidatana. Aquests agents eren membres de les elits locals, figures ben posicionades dins del camp general de poder amb capacitat per incidir amb les seves aportacions en premsa sobre un camp que en aquell moment es revelava en ple procés d'autonomització i a punt d'ésser l'escenari de dinàmiques i lògiques de relacions exclusivament basades en la pugna pel domini del capital específic del camp artístic. No obstant això, cal esperar fins la dècada dels anys 20 per presenciar el punt àlgid de la premsa cultural de Lleida, una època marcada per la publicació de capçaleres culturals de gran qualitat tant pel que feia a la forma com als continguts. Aquest fet s'esdevingué en paral·lel a l'època de major autonomització del camp artístic de la ciutat, de tal manera que es pot considerar que —almenys en part— ambdós fenòmens es retroalimentaren, per bé que la crítica i el comentari artístic localitzat en la premsa d'aquesta època continuava sense ésser fruit d'una activitat professional, sinó del desplegament d'una estratègia de presa de posicions dins del camp artístic per part dels seus autors. Aquests eren figures amb un domini remarcable del capital específic del camp gràcies a la seva condició d'erudits o coneixedors de la matèria que cercaven consolidar el seu rol central dins d'aquest camp i, per extensió, afermar la seva condició de líders d'opinió. Ara bé, val a dir que aquests agents (Soldevila Faro i Vicén Vila, principalment) no presentaven un grau de professionalització en la pràctica de la crítica d'art equiparable al que exhibien les signatures que rubricaven les principals aportacions en matèria artística publicades a la premsa de l'època (Benet, d'Ors, Pujols, Folch i Torres, etc.), però val a dir que el seu àmbit d'actuació i ressò quedava limitat a l'entorn lleidatà, i que no per això les seves aportacions eren menys fonamentades, ben travades o influents.

Vist en perspectiva, l'anàlisi de la lògica de relacions observada als articles publicats no només a les revistes que configuren l'època daurada de la premsa cultural

lleidatana sinó al conjunt de capçaleres que s'ha acabat convertint en un puntal de la nostra recerca sembla que s'ajusta amb força comoditat a la proposta de visió de la vida artística lleidatana entre 1875 i 1936 a partir dels models de la teoria dels camps de poder i la teoria dels polisistemes. Així doncs, fins l'aparició de la revista *Art* als anys trenta, les principals capçaleres de la premsa cultural lleidatana eren l'altaveu dels posicionaments d'agents situats als sectors dominants del camp de poder general i del camp artístic —Vicén Vila, Reymundo i, en menor mesura, Xuriguera—, poc inclinades a facilitar canvis sobtats dels repertoris establerts però malgrat tot interessats en conèixer quins eren els principals indicadors que configuraven el panorama artístic català. La irrupció d'*Art* comportà l'entrada en escena de figures marginals dins del camp general de poder, que s'erigiren com a grans dominadores d'un codi no compartit pel seu entorn més immediat, de tal manera que el capgirament a nivell de repertori fou molt difícil d'assimilar i considerat com un atac que posà el sistema artístic lleidatà en crisi. La solució passà pel rebuig i gairebé l'expulsió d'aquests agents del sistema sense que això comportés la seva desaparició, sinó tan sols una migració vers les zones marginals d'altres sistemes més consolidats i receptius —Barcelona, Madrid, París— on l'activitat d'aquests agents proliferà amb relativa facilitat. Així doncs, sembla que no és fins l'època daurada de la premsa lleidatana que aquest sector editorial deixa d'ésser una mera comparsa de la vida cultural local i una eina de les elits locals per consolidar el seu domini més enllà del camp general de poder. Una lectura des d'un punt de vista sistèmic revela com, a partir dels anys vint la premsa entra a participar activament del joc de relacions que definien el camp artístic local, en tant que els agents que hi realitzaven aportacions no pretenien només consolidar-se com a referents de l'àmbit cultural local sinó que també cercaven una modulació de l'opinió pública a través dels seus escrits, que llavors ja apareixien signats i es podien connectar fàcilment amb els seus autors. Aquest canvi d'actitud va arribar a la seva màxima expressió amb la publicació de la revista *Art*, un projecte editorial que alhora fou un producte artístic, un altaveu de plantejaments estètics renovadors i el catalitzador d'unes estratègies de presa de posicions per part dels agents que l'impulsaren, figures completament marginals que tenien per objectiu esquerdar el camp artístic local i obrir la porta a la modernitat, un canvi que necessàriament també havia de passar per la renovació de la crítica d'art i els seus principals medis de difusió.

## **QUARTA PART: ALTRES FOCUS D'INTERÈS**

Enfilem la recta final del capítol sobre el qual hem fonamentat aquesta tesi amb un breu apartat dedicat als territoris adjacents al nostre marc d'interès. La nostra intenció és la de realitzar una aportació preliminar, encaminada a identificar indicadors que suggereixin la possibilitat d'eixamplar o fins i tot replicar el model d'anàlisi i lectura del panorama artístic local que hem presentat amb detall a les pàgines anteriors. A aquest objectiu s'hi afegix la voluntat de presentar una visió més ampla del marc geogràfic que ens ocupa, car malgrat s'ha treballat amb uns límits geogràfics definits de manera molt asèptica som conscients de l'elevada permeabilitat de les fronteres territorials, sobretot a nivell local, i no volíem facilitar el camí vers la fal·làcia de considerar que més enllà del pla de Lleida la vida artística era inexistent.

En aquesta ocasió passarem a centrar el nostre interès a les Garrigues, on aplegarem evidències d'una molt tímida activitat artística i expositiva a les Borges Blanques abans de desplaçar-nos a Juneda, localitat que ens resulta especialment interessant als anys 30 en tant que s'hi fundà una delegació local de Palestra. Posteriorment dedicarem uns paràgrafs a la Segarra, on repassarem les mostres d'inquietud artística a Cervera, que inclouen l'ús de l'arxiu històric de la ciutat com a escenari cultural i expositiu i la creació d'una delegació local de Palestra. D'aquesta manera es disposarà dels primers indicis per, en un treball futur, traçar les coordenades del camp de poder a aquestes dues comarques, valorar quin és el grau d'autonomització del camp artístic a aquests territoris i descriure el seu encaix dins del sistema artístic català i de Ponent.

Per tal d'elaborar aquest apartat ens hem mantingut fidels a la metodologia emprada al conjunt d'aquesta tesi, és a dir, basant-nos en la revisió de les publicacions periòdiques de la zona, les quals complementen els escassos materials d'arxiu que es conserven. Cal remarcar, però, que la proporció de premsa de la Segarra i les Garrigues que es conserva i que està a l'abast del públic és sensiblement inferior a la de la resta de territori treballat, tot i els esforços realitzats durant aquests darrers anys. L'afer pren un caient encara més llastimós en el cas de les Garrigues, car la manca d'un arxiu de referència per aplegar i preservar documentació sobre aquesta comarca dificulta encara més la tasca investigadora.

### **Les Garrigues: espurnes de vida artística a les Borges Blanques; delegació local de Palestra a Juneda**

Malgrat viure moments de gran dinamisme, les Garrigues ha estat un territori tradicionalment deixat de banda per la historiografia i la historiografia de l'art d'època contemporània. La manca de fonts al respecte ha fet que aquest fos un territori poc atractiu, malgrat que en els darrers anys s'ha aconseguit reequilibrar la situació gràcies a la tasca duta a terme per una fornada d'historiadors sorgits del mateix

territori. És a ells a qui es deu bona part de les publicacions en matèria històrica sobre les Garrigues, especialment centrades en la Guerra Civil i el franquisme,<sup>1257</sup> per bé que tampoc es poden obviar aportacions referents a èpoques anteriors.<sup>1258</sup> En aquesta línia, cal destacar la feina feta des de l'any 1999 pel Centre d'Estudis de les Garrigues gràcies a la convocatòria de les trobades d'estudiosos de la comarca i a la posterior publicació dels estudis que allà s'hi presenten.<sup>1259</sup> Val a dir que als diversos volums que recullen les aportacions d'aquestes trobades s'hi compten algunes aportacions en l'àmbit de la història de l'art, per bé que la gran majoria corresponen a franges cronològiques que superen el nostre període i àrea d'interès.<sup>1260</sup>

El coneixement sobre l'art i la vida artística entre 1875 i 1936 en aquest territori és pràcticament inexistent en part arran de la manca de fonts. La premsa conservada

---

1257 Sense ànim d'ésser exhaustius, vegeu per exemple Josep Rubió Sobrepere, "La revolució al camp. Les col·lectivitats agrícoles a Les Garrigues (1936-39)", *Plecs d'Història Local*, 114 (2004), p. 1801-1803; Josep Rubió Sobrepere, "Pluja de foc. Les Garrigues es cremen (els atacs aeris a la comarca de les Garrigues durant la Guerra Civil 1936-39)", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 23 (2009), p. 467-491; Josep Rubió Sobrepere, *La Guerra civil a les Garrigues: de la revolució a l'ocupació franquista (1936-1939)* (Lleida: Pagès editors, 2011) o Josep Gelonch i Solé, "FET y de las JONS en el món rural català de la postguerra", *Segle xx*, 5 (2012), p. 85-114.

1258 Francesc Sales i Piñeiro, *Les Garrigues: 1900-1936* (Tesi de llicenciatura, Estudi General de Lleida, Lleida, 1987); —, *Miscel·lània-àlbum commemoració del centenari del naixement del Dr. Josep Cornudella (1895-1995)* (Lleida: IEI, Ajuntament de Juneda, 1995); Josep Teixidó Gelonch, "Ramon Arqués i Gorgues: Juneda entre 1875 i 1925", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 9 (1996), p. 249-262; Marc Macià i Farré, *Les Borges autoritàries: 1923-1926* (Les Borges Blanques: Ajuntament de Les Borges Blanques, 2010).

1259 Malgrat la irregularitat a nivell qualitatiu d'algunes aportacions, ens resulten especialment interessants els articles de Josep Gelonch i Solé, "El nacionalisme radical a les Garrigues. Joventut Catalanista de les Borges Blanques (1920-1924)", a Centre d'Estudis de les Garrigues (ed.), *Fites en el temps. vi Trobada d'estudiosos de les Garrigues* (Juneda: Fonoll, 2008), p. 131-144; Nora Gras Mas, "La premsa de les Garrigues en blanc i negre", a Centre d'Estudis de les Garrigues (ed.), *Cabal de petjades. vii Trobada d'Estudiosos de les Garrigues* (Juneda: Fonoll, 2010), p. 191-201; Josep Rubió Sobrepere, "La Segona República. Lluites i tensions a la comarca de les Garrigues", a Centre d'Estudis de les Garrigues (ed.), *Vincles i arrels. viii Trobada d'Estudiosos de les Garrigues* (s.n.: Centre d'Estudis de les Garrigues, 2012), p. 83-103 i Marc Macià i Farré, "Les Borges Blanques durant la dictadura de Primo de Rivera: 1923-1931", a Centre d'Estudis de les Garrigues (ed.), *Recerques i testimonis. ix Trobada d'Estudiosos de les Garrigues* (Fullea: s.n., 2015), p. 373-385.

1260 No obstant això convé mencionar les aportacions de Lys Solé Farré sobre arquitectura d'època modernista a diversos indrets de la comarca. Vegeu per exemple Lys Solé Farré, "El modernisme a les Borges: estudi artístic de Cal Gall, Cal Griñó, Cal Garí, Cal Gasull i l'antic jutjat", a Garrigues (ed.), *Cabal de petjades: vii Trobada d'Estudiosos de les Garrigues* (Juneda: Fonoll, Centre d'estudis de les Garrigues, 2009), p. 227-244 i Lys Solé Farré, "El modernisme arquitectònic a les viles d'Arbeca i l'Albi. Estudi artístic-comparatiu de l'estil arquitectònic present a la casa de la vila d'Arbeca i les cooperatives del camp d'Arbeca i l'Albi", a Centre d'Estudis de les Garrigues (ed.), *Vincles i arrels. viii Trobada d'Estudiosos de les Garrigues* (s.n.: Centre d'Estudis de les Garrigues, 2012), p. 211-225.

és terriblement escassa:<sup>1261</sup> es té constància de l'existència de 18 capçaleres a tota la comarca, de les quals tot just hem pogut extreure informació de cinc títols, llurs sèries són manifestament irregulars i incompletes. Així doncs, no s'han pogut localitzar mostres d'activitat artística a les Garrigues fins l'any 1916, de la mà d'Alfons Iglésias. Més conegut per la seva pertinença a Nou Ambient i pel treball desenvolupat a Barcelona, aquest pintor també va participar de la vida cultural de les Borges, amb una actitud que sembla tenir punts de contacte amb la que en el seu moment Antoni Ollé i Pinell mostrà a Balaguer.

Basem aquest supòsit en el fet que Iglésias va publicar il·lustracions de caire humorístic a *L'Avenç* amb el pseudònim Osnofla,<sup>1262</sup> i poc després va signar amb el seu nom un article d'opinió a la mateixa publicació.<sup>1263</sup> En aquest text, Iglésias manifesta el seu acord amb la decisió d'eliminar la còpia d'estampes i models tridimensionals de guix de la metodologia d'ensenyament del dibuix en tant que coartava el procés d'aprenentatge, de la mateixa manera que ho feia un mestratge excessivament intervencionista. Iglésias afirma que era “de més utilitat ensenyar de mirar les coses, que no pas de guiar la mà”,<sup>1264</sup> i suggereix una didàctica del dibuix menys dirigida per tal que els alumnes es forgin la seva personalitat artística i no caiguin en la simple imitació. Malgrat no haver localitzat més aportacions d'Iglésias en aquesta publicació i que aquests exemples podrien ésser casos excepcionals, considerem que el comportament del pintor borgenc podria respondre a una certa estratègia de presa de posicions per dominar un camp artístic molt tènue a la zona de les Garrigues. La diferència de registre entre les aportacions signades amb pseudònim i l'article d'opinió és manifesta, de tal manera que és possible que l'artista tingués la intenció de desvincular la seva vis més humorística i satírica d'aquella més crítica i fonamentada, considerant que aquest enfocament del disurs el podia ajudar a situar-se com un agent dominant i a tenir en compte dins del camp de poder local.

Poc temps després, Iglésias va protagonitzar una de les primeres notícies d'activitat expositiva que es difonen a través de la premsa local de la comarca. Malauradament, no es tracta d'una exposició celebrada a les Garrigues, sinó que *L'Avenç* es féu ressò de la participació d'Iglésias en una exposició prevista a Barcelona per l'octubre del mateix 1916. Organitzada per la societat “Arts”, sembla que l'artista

---

1261 Santiago Miret, «L'Escut», una revista a l'Arbeca dels anys 20 (Lleida: Pagès, 1999), p. 19-20; Nora Gras Mas, “La premsa de les Garrigues en blanc i negre”, p. 191-201.

1262 Osnofla, “Mormuracions”, *L'Avenç. Periòdic català*, 1 (30 abril 1916), p. 5

1263 A. Iglesias, “De dibuix artístic”, *L'Avenç. Periòdic català*, 7 (9 juliol 1916), p. 2-3

1264 *Ibidem*.

hi aportà 9 pintures,<sup>1265</sup> “totes elles originalíssimes, en algunes de les quals s’hi pot veure l’influència d’en Mir i del malograt Nonell.”<sup>1266</sup>

Aquesta notícia podria suggerir que a les Borges Blanques no hi havia activitat expositiva. Tanmateix, es tenen notícies de l’ús d’un aparador comercial com a espai expositiu, fet que s’esdevingué el mateix 1916 quan “en els aparadors del comerç del Sr. Bosch hem pogut admirar un hermos quadro pintat al oli per D. Joan Valls Rubies advocat, representant l’imatge del Sagrat Cor de Jesús”.<sup>1267</sup> Veiem doncs com les formes es repeteixen arreu del territori, i com davant la lògica manca d’espais ad hoc per acollir la difusió pública de produccions artístiques es recorre als establiments comercials. Aquesta és l’única notícia d’un esdeveniment assimilable a una exposició que s’ha pogut extreure de les publicacions periòdiques garriguenques localitzades entre 1875 i 1936,<sup>1268</sup> de tal manera que es pot augurar que el sistema artístic al voltant de les Borges Blanques era marcadament feble i que el grau d’autonomització del camp artístic era pràcticament nul, car a través de la premsa tampoc s’han localitzat notícies d’espais formatius en matèria de dibuix o pintura ni aplecs d’individus dedicats a la pràctica artística.

L’única notícia que es podria prendre com un símptoma de canvi és l’existència d’un col·lectiu anomenat “Quadre Artístic” a la Granadella dels anys 30, per bé que és molt probable que fos un grup dedicat només al teatre.<sup>1269</sup> Aquesta mena d’esdeveniments, junt amb el ball i cinema, sí que ocuparen força hores de lleure als diversos espais de sociabilitat localitzats arreu de la comarca,<sup>1270</sup> però tot sembla indicar que les activitats d’oci lleuger que s’hi organitzaven no anaven més enllà de sessions d’entreteniment, que tenien la distracció i l’esbarjo de la població com a objectiu principal, de tal manera que fins i tot la programació d’una conferència resulta gairebé un fet excepcional.

No obstant això, sembla que als anys 30 l’epicentre de la vida cultural de les Garrigues estava situat a Juneda. El maig de 1931 s’hi va fundar la delegació local

---

1265 “L’anyolla empallada (natura morta)”, “Les tinalles (natura morta)”, “La tenalla gran (natura morta)”, “Del port de Barcelona”, “La torre Palleresa”, “Església de Vinaixa”, “La gitana”, “Ametllers florits” i “De l’hort de casa”.

1266 —, “—”, *L’Avenç. Periòdic català*, 6 (10 setembre 1916), p. 6

1267 —, “Noticiari”, *L’Avenç. Periòdic català*, 5 (25 juny 1916), p. 7. La peça en qüestió no estava destinada a la venda, sinó que després de la seva preceptiva benedicció estava previst instal·lar-la a la rectoria de la població.

1268 El setembre de 1917, a la Floresta es va beneir una imatge de Sant Francesc, obra de Ramon Borràs Perelló, un fet que pogué comportar la seva exhibició pública. Tanmateix, el comentari que proporciona la premsa no permet confirmar aquest extrem. Vegeu —, “De fora. Floresta”, *L’estel. Setmanari científic, literari, agrícola i comercial*, 39 (30 setembre 1917), p. 8.

1269 —, “—”, *Clarí. Portaveu de les Garrigues*, 8 (30 abril 1933), p. s.n.

1270 Sales i Piñeiro, p. 46-50



de Palestra,<sup>1271</sup> i l'entitat es va instal·lar inicialment als baixos de l'ajuntament.<sup>1272</sup> Tanmateix, aquesta fou la seva seu per poc temps, ja que consta que l'any 1933 l'entitat es va traslladar a un pis de cal Sarramona,<sup>1273</sup> un negoci de teixits situat al número 25 del carrer Major. No obstant això, sembla que abans d'instal·lar-se a la seva seu definitiva, Palestra féu una aturada intermèdia a un domicili sense concretar situat al carrer de Prat de la Riba.<sup>1274</sup>

Malgrat que les seves propostes sovint eren rebudes amb fredor per part del consistori, sembla que Palestra a Juneda arrencà amb força i despertà l'interès dels veïns, car aviat aplegà una quarantena de socis entre els quals destacaven els joves i els estudiants. Aquests desplegaren una activitat molt notable fins l'any 1934, quan la delegació junedenc de Palestra també acusà les represàlies dels Fets d'Octubre i inicià un ràpid declivi fins a desaparèixer amb l'adveniment de la Guerra Civil.<sup>1275</sup>

Així com la delegació targarina de Palestra fou especialment activa en l'àmbit de la formació —ja fos amb cursos com amb conferències— i en l'organització i celebració d'exposicions, la seu de Juneda destacà pel seu activisme a favor de la millora urbanística de la població per tal de crear espais públics d'esbarjo a l'aire lliure —cèlebre és la seva proposta de sanejament de la bassa Bovera, així com les gestions per plantar arbres a la banqueta de la quarta séquia del Canal d'Urgell—,<sup>1276</sup> o per desplegar la campanya a favor de la vacunació dels infants contra la tuberculosi.<sup>1277</sup> No obstant això, les primeres iniciatives de l'entitat sí que s'emmarquen en la promoció del coneixement i l'ús de la llengua catalana

---

1271 Joan Milà Sedó, "Els anys de Palestra (1931-1936)", a — (ed.), *Miscel·lània-àlbum commemoració del centenari del naixement del Dr. Josep Cornudella (1895-1995)* (Lleida: IEI, Ajuntament de Lleida, 1995), p. 67-74, esp. p. 67-68

1272 Isidre Piñol Cerro i Josep Teixidó i Gelonch, *Joan Milà i Sedó (1913-2005)* (Juneda: Fonoll, 2007)

1273 Joan Milà Sedó, "Els anys de Palestra (1931-1936)", p. 67-74, esp. p. 72-73

1274 *Ibidem*, esp. p. 69.

1275 La primera junta va estar formada per Josep M. Plana (president), Ramon Duch Arqués (secretari), Joan Cornudella Rey (tresorer), Josep Barrufet Rosinach, Josep Bosch Solé, Josep Sedó Gómez, Joan Sedó Gorgues i Casimir Solé Garrós (vocals). Vegeu *Ibidem*, esp. p. 68-69, 77.

1276 Josep Cornudella, "La higiene i l'urbanisme a Juneda", a Palestra (ed.), *Festa Major de Juneda. Programa oficial* (Juneda: s.n., 1933), p. [46-47]; Palestra. Delegació de Juneda, "Memòria", a Palestra (ed.), *Festa Major de Juneda. Programa oficial* (Juneda: s.n., 1933), p. [62-63], [65], [70]; Josep Cornudella, "Jardins Urbans", a Palestra (ed.), *Programa Oficial Festa Major de Juneda, agost 1935* (Juneda: s.n., 1935), p. [13-14]; Joan Milà Sedó, "Els anys de Palestra (1931-1936)", p. 67-74, esp. p. 70-73. Els programes de festa major editats per Palestra (1933-1935) es conserven al FDJ.

1277 La vacunació era gratuïta per a tots els infants de fins a 10 mesos, i en el marc de la campanya de promoció es projectaren les pel·lícules "Activitats de Palestra", "Microbis d'aigua dolça" i "El sanatori de Torrebónica". El resultat de la iniciativa fou un èxit, ja que tota la població infantil de Juneda fou vacunada. Vegeu Joan Milà Sedó, "Els anys de Palestra (1931-1936)", p. 67-74, esp. p. 73, i —, "Campanyes Sanitàries de Palestra", a Palestra (ed.), *Programa Oficial Festa Major de Juneda, agost 1935* (Juneda: s.n., 1935), p. [60-62].

mitjançant cursos, conferències i la confecció d'una biblioteca,<sup>1278</sup> i ben aviat l'entitat es veié immersa en els preparatius d'un acte marcadament polític —un míting a favor de l'estatut de Núria al Parc Alegria de Juneda,<sup>1279</sup> protagonitzat per Carrasco i Formiguera, Lluís Jové i Nonell i Emili Colom— malgrat la voluntat inicial de l'associació de mantenir-se en un terreny neutral, per bé que catalanista i dinàmic.

Al nostre entendre, les activitats de la seu junedenc de Palestra més properes a l'àmbit artístic foren dues. Per una banda, la commemoració del centenari de la Renaixença l'any 1933 amb un acte simbòlic (la "diada del foc") i la convocatòria d'un premi literari, que comptà amb la presència de Batista i Roca,<sup>1280</sup> per l'altra, l'edició i publicació dels programes de festa major de Juneda dels anys 1933, 1934 i 1935. Aquestes publicacions foren un mitjà molt efectiu per difondre el missatge de Palestra i les principals iniciatives que s'emprenien des de la seu de Juneda, però a la vegada són una mostra molt interessant d'una voluntat renovadora de l'edició d'aquesta mena de publicacions, tant per la composició de pàgines i textos com per l'ús de tipografies i elements publicitaris poc vistos a les publicacions de les Garrigues fins aquell moment. Tot i no ésser creats amb aquesta voluntat, els programes de les festes majors de Juneda que edità Palestra revelen que els seus responsables tenien un gust estètic marcat pel coneixement de les tendències més actuals de l'edició de publicacions periòdiques, que féu que aquests fullets fossin petites creacions artístiques que eren distribuïdes per totes les cases de la localitat.

Malgrat haver tingut un recorregut molt curt, sembla que la seu junedenc de Palestra va liderar part de la modernització de la població, amb iniciatives directament encaminades a situar Juneda a l'òrbita de les localitats punteres de Ponent als anys trenta. Els bons resultats obtinguts tant a nivell de millora urbanística i sanitària de la població com d'activisme catalanista van situar l'entitat en una posició dominant dins del camp de poder junedenc per bé que només fou per un breu període de temps. Com a la gran majoria de delegacions de Palestra, la decadència de la seu de Juneda vingué propiciada pels Fets d'Octubre: a partir d'aquell moment l'activitat pública de l'entitat va caure en picat, per bé que Palestra encara va editar el programa de la festa major de 1935 i es va encarregar d'elaborar els decorats per les representacions teatrals que es realitzaren a l'antiga seu d'Unió Republicana Catalanista, llavors coneguda com Cal Torres.<sup>1281</sup> No obstant això, l'any següent ja no es va celebrar la festa major, i tot rastre documental d'una entitat que protagonitzà

---

1278 Palestra. Delegació de Juneda, "Memòria", p. [62-63]

1279 *Ibidem*; Isidre Piñol Cerro i Josep Teixidó i Gelonch (2007), p. 37.

1280 Joan Milà Sedó, "Els anys de Palestra (1931-1936)", p. 67-74, esp. p. 73; i Palestra. Delegació de Juneda, "Memòria", p. [62-63].

1281 Joan Milà Sedó, "Els anys de Palestra (1931-1936)", p. 67-74, esp. p. 74

alguns dels millors moments de la Juneda dels anys trenta es perd a partir d'aquest punt.<sup>1282</sup>

## La Segarra: indicis d'inquietud artística i delegació local de Palestra a Cervera

La situació del coneixement disponible sobre la Segarra del tombant del segle xx és foça similar a la descrita pel cas de les Garrigues, car la majoria de les publicacions disponibles se situen fora del marc cronològic que ens ocupa. Sense deixar de banda les aportacions realitzades des de l'àmbit de l'arqueologia, l'interès de la historiografia d'aquesta comarca es concentra sobretot en l'època medieval i moderna, que fou de llarg la més brillant d'aquest territori.<sup>1283</sup>

Cervera és el principal escenari dels esdeveniments relacionats amb l'art i la vida artística que s'han localitzat a la Segarra entre 1875 i 1936. Val a dir però que hi ha la possibilitat que aquesta visió tingui un biaix excessiu a favor de la capital comarcal propiciat perquè la majoria de fonts que es conserven s'emmarquen en aquesta localitat, però cal no oblidar que aquestes pàgines són essencialment prospectives i que el buidat de premsa no és completament exhaustiu.<sup>1284</sup>

Una primera aproximació a les fonts ha revelat que afortunadament es conserva un bon gruix de premsa periòdica de la Segarra, preservat en gran mesura a l'arxiu comarcal. És a partir d'una primera revisió d'aquestes publicacions que hem pogut localitzar indicis d'una certa inquietud artística i cultural, que no pren forma fins als anys immediatament anteriors a l'esclat de la Guerra Civil. Una excepció podrien ser les notícies i comentaris publicats en motiu de la publicació del *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX* de la mà d'Antoni Elias de Molins. Aquesta obra va incorporar figures vinculades a la Segarra, per bé que els seus perfils encaixaven en àmbits relativament allunyats de la literatura i l'art, car bona part eren catedràtics, juristes, metges o especialistes en diverses branques de les ciències naturals.<sup>1285</sup> Exceptuant aquesta menció a les figures que constituïen l'elit segarrenca de les darreries del segle XIX i l'anunci de la

---

1282 Antoni Roselló Aixalà, "Vida cultural junedencs durant la Segona República (1931-1935)", a — (ed.), *Miscel·lània-àlbum commemoració del centenari del naixement del Dr. Josep Cornudella (1895-1995)* (Lleida: IEI, Ajuntament de Juneda, 1995), p. 75-82

1283 Agustí Duran i Sanpere és probablement la figura més coneguda de la historiografia cerverina, però no l'única. Vegeu per exemple Josep Maria Llobet Portella, "La historiografia cerverina entre 1890 i 1972", *Miscel·lània Cerverina*, 14 (2000-2001), p. 9-18. Pel que fa a les aportacions més recents en matèria d'història de l'art, destaquen especialment les de Maria Garganté, que no detallem en tant que també queden fora del període cronològic que ens ocupa.

1284 Josep Maria Llobet Portella, *La premsa de la Segarra* (Cervera: Centre comarcal de cultura, 1981)

1285 A. Trilla Alcover, "Variedades", *El Eco de Cervera*, 20 (6 setembre 1890), p. 2-3

instal·lació d'una “tienda ó kiosco con objeto de exponer una preciosa Galería de obras artísticas tanto nacionales, como extranjeras, de que ya tiene conocimiento el público”,<sup>1286</sup> no es disposa d'altres notícies que ens permetin prendre el pols de la vida cultural de Cervera fins ben entrat el segle xx.

Els primers intents de trencar la letargia no es detecten fins 1914, quan s'endegà la publicació de la revista quinzenal *Escuela* amb la intenció de dinamitzar la vida cultural de Cervera. Malauradament, la manca de compromís i voluntat dinamitaren la proposta, i els exemplars conservats de la revista van esdevenir el reflex de la frustració dels seus redactors davant l'escàs interès de la resta de població escolar de Cervera per participar d'aquest projecte. Les seves paraules inevitablement ens evoquen la frustració lleidatanista tractada al capítol anterior, però cal remarcar que aquest cas no es pot considerar de cap manera un equivalent cerverí del fenomen lleidatà, sinó un indicatiu sobre les dificultats de les inquietuds per arrelar en un entorn poc disposat a assimilar propostes novadores.<sup>1287</sup>

La revisió de la premsa cerverina no ens ha permès identificar espais formatius on s'impartissin classes de dibuix. L'única excepció és l'anunci d'un curs de dibuix —entre d'altres matèries— a l'arxiu històric de Cervera a les darreries de 1928,<sup>1288</sup> per bé que no es té la certesa que s'acabés duent a terme perquè la premsa no en féu seguiment. De totes maneres, aquesta notícia ens permet enllaçar amb el comentari sobre l'arxiu històric i el museu de Cervera, dues de les infraestructures més destacades de la capital de la Segarra al llarg del marc cronològic que ens ocupa.

Les primeres veus a favor de la fundació d'un museu a Cervera es remunten a l'estiu de 1910, quan sorgí la proposta de crear un museu d'història inspirat en la biblioteca-museu que Víctor Balaguer havia instal·lat a Vilanova i la Geltrú.<sup>1289</sup> La proposta consistí en organitzar una exposició on es presentessin objectes que podrien constituir la col·lecció de l'eventual museu, els quals serien valorats per una junta. Tanmateix, sembla que la iniciativa no va prosperar, en tant que el projecte no va arrencar fins l'any 1914, quan la premsa mencionà el “verdader entusiasme entre'ls veïns de nostra ciutat per a portar al Museu Municipal los objectes que puguin tenir algún mèrit o valor.”<sup>1290</sup>

---

1286 —, “Crónica”, *El Eco de Cervera*, 23 (28 setembre 1890), p. 3. Segons aquest mateix article, el quiosc estaria situat a la plaça de Santa Anna de Cervera.

1287 Juan Comorera, “La triste realidad”, *Escuela*, 16 (5 abril 1914), p. 4-5; Fermín Palau Caselles, “Falta de voluntad”, *Escuela*, 18 (2 maig 1914), p. 2-3; Comenio, “Comentarios”, *Escuela*, 25 (12 juliol 1914), p. 2-4

1288 —, “Notes casolanes”, *Gaseta de Cervera*, 11 (novembre 1928), p. 185-186

1289 A. de S., “A propòsit de les festes de setembre”, *El Ciervo*, 161 (2 juliol 1910), p. [3-4]

1290 —, “Cròniques de la comarca”, *Lo Pla d'Urgell*, 134 (21 novembre 1914), p. 6-10

Així doncs, la concepció del naixent museu estava perfectament aliniada amb la tipologia d'aquesta mena d'equipaments que proliferaren en aquesta època, car s'apostava per una cambra de meravelles que conservés elements de valor històric, materials arqueològics, llibres i fotografies, sense fer menció a obres d'art d'època contemporània. Segons Duran i Sanpere, el museu tenia una secció de paleontologia —a la qual s'hi afegiren els materials conservats a l'anomenat museu arqueològic del Seminari, instal·lat a l'antiga universitat—, una de pedagògica —dedicada a presentar materials sobre l'evolució de l'espècie humana— una d'història de la comarca que no anava més enllà del segle XVIII i un espai monogràfic dedicat a presentar obra religiosa del segle XIV al segle XVII, instal·lat a la capella de l'antic hospital de Sant Joan de Jerusalem.<sup>1291</sup>

A principis dels anys 30, el museu s'havia d'integrar al Consell de Cultura de la ciutat, una proposta que tenia intenció de concentrar en un mateix indret el museu, la biblioteca i l'arxiu municipal i que no es va poder completar arran de l'avenç de la Guerra Civil, el qual va obligar a traslladar els materials del museu a Viladrau per tal d'evitar-ne la seva pèrdua. No obstant això, la primera fase del Consell de Cultura sí que s'havia executat, i l'any 1932 arxiu municipal es va traslladar de l'ajuntament a la Fundació Martínez, una fundació escolar del segle XVIII llavors en desús situada a l'antic hospital de Sant Joan de Jerusalem, al número 15 del carrer Major.<sup>1292</sup>

L'arxiu va ser un equipament força utilitzat fins l'esclat de la Guerra Civil: es conserven alguns registres d'usuaris, tots superiors a més de 100 usuaris al mes,<sup>1293</sup> i també es tenen notícies de diverses donacions de tota mena d'objectes i documents per incrementar la col·lecció de l'equipament.<sup>1294</sup> Aquests elements ja doten l'arxiu històric de Cervera d'una importància prou notable, la qual es veu incrementada gràcies al fet que, a més, l'arxiu fou la seu de diversos esdeveniments artístics i culturals —també expositius—, així com la seu de la delegació de Palestra a Cervera.

Ara bé, la revisió de la premsa ha tret a la llum diversos esdeveniments expositius que van tenir lloc abans que l'arxiu històric fos el principal escenari on tenien lloc aquesta mena d'actes. Val a dir que no es tracta d'una quantitat ingent d'exposicions

---

1291 Agustí Duran i Sanpere, *Llibre de Cervera* (Cervera: Paeria de Cervera, Regidoria de Cultura, 2001 [1972]), p. 514-519

1292 —, "Locals", *Avant*, 68 (30 abril 1933), p. [7]. És significatiu que fos a l'arxiu on es dipositessin els retrats de membres de la família reial que fins aquell moment estaven a l'ajuntament. Vegeu —, "Locals", *Avant*, 59 (26 febrer 1933), p. [9].

1293 L'agost de 1935, 155 persones feren ús de l'arxiu, entre les quals 70 eren de Cervera; el mes següent es comptabilitzaren 262 usuaris, 146 dels quals de Cervera; mentre que l'abril de 1936 s'assolí el registre més baix de tots, amb un total de 101 usuaris, sense mencionar quants d'aquests eren de Cervera o forasters. Vegeu els números 2, 3 i 8 del *Butlletí de la Cambra de Comerç de Cervera*.

1294 —, "Arxiu Històric", *Butlletí de la Cambra de Comerç de Cervera*, 11 (juliol 1936), p. [4-5]

—tres en gairebé trenta anys—, però la visió de conjunt sembla posar de manifest que hi ha una certa relació entre la presa de protagonisme per part de l'arxiu com a seu d'esdeveniments culturals a la ciutat i l'increment quantitatiu d'aquesta mena d'activitats a partir dels anys 30, un fet que també coincideix amb la fundació de la delegació cerverina de Palestra.

Les primeres exposicions documentades a Cervera durant l'època que ens ocupa foren exposicions escolars, celebrades a les mateixes escoles, especialment aquelles regentades per ordres religioses.<sup>1295</sup> No obstant això, aprofitant l'adveniment de la festa major també s'organitzaren algunes exposicions més convencionals, com la de fotografies de Lluís Lladó de l'any 1913. Per bé que no es detalla l'indret on va tenir lloc la mostra, les cròniques reflecteixen que fou rebuda amb interès i que fou tot un èxit de públic. Tampoc s'explicita quines obres s'hi presentaren, però la premsa menciona que s'hi pogueren contemplar fotografies que havien estat premiades als concursos de Terrassa (1909) i Lleida (1910 i 1912), i els comentaris de l'esdeveniment es van centrar en l'habilitat tècnica del fotògraf, que mostrà “fins a quin punt pot arribar la Fotografia d'Art en la idealització de la figura humana.”<sup>1296</sup>

Agrúpanse las obras de dicha Exposición en tres distintas secciones, la primera de las cuales bajo el nombre de Alegorias comprende las siguientes obras. La siesta; Crisantes B (2 quadros); Bellesa; Inspiració; Flors; Lo millor arbre; Desperta ferro!; Häusel und Grétel (serie de 3 quadros); Pompeyana; Setembre; Cap d'estudi; Paisatge (2 quadros) y Cap vespre.

En la segunda sección Art y Arqueología, inclúyense las obras siguientes: Cervera, Bòveda de l'iglesia de Sta. María, Detall, Una làpida, Detall del sepulcre Serra, Un full del llibre del Privilegi de Ciutat y varis pergamins. Tàrraga, Finestral, Capitells romànics. Vilagrassa, Detall de la porta de l'iglesia. Bellpuig, Claustre, Porta gòtica, Detalls de l'altar vell, Detall del panteó. Maldà, Porta del Castell, Làpida. Ilet, Mosaics romans.

Comprende la tercera sección 15 retratos, entre ellos el del insigne pintor Bèjar.<sup>1297</sup>

Durant la festa major de 1930 i 1931, l'arxiu històric va acollir dues exposicions d'obres d'art. La primera fou una mostra individual, protagonitzada per Josep Batlle Campderrós, que tingué una bona resposta per part del públic i també de la premsa, que publicà una entrevista a l'artista on es desgranen detalls sobre la seva formació en dibuix i pintura. De fet, Batlle Campderrós no s'introduí seriosament en

1295 Per exemple, el setembre de 1904 les religioses del col·legi Sagrada Família van celebrar una exposició de “variadas labores, dibujo, caligrafía y estudios teórico-prácticos sobre diversas materias” a la mateixa escola, situada al carrer Major. Vegeu —, “—”, *El Ciervo*, 85 (24 setembre 1904), p. [27]. El mateix centre tornà a celebrar una exposició semblant una dècada més tard, i també l'any 1930. Vegeu —, “Gacetilla”, *Escuela*, 71 (25 octubre 1914), p. 7-8 i —, “De l'exposició escolar en el Col·legi de la Sagrada Família”, *Cervera*, 16 (1 setembre 1930), p. 4.

1296 Romeu Altamir, “De l'exposició d'art”, *Nuevo Ambiente*, 30 (12 octubre 1913), p. 3-4

1297 —, “Fiesta Mayor”, *Nuevo Ambiente*, 29 (28 setembre 1913), p. 5-6

la matèria artística fins que es va traslladar a Barcelona per realitzar els seus estudis universitaris. Anteriorment havia conegut l'obra de grans paisatgistes catalans a través de llibres i reproduccions, però un cop a Barcelona freqüentà les sales d'exposicions i es matriculà a l'acadèmia Baixas i al Cercle Artístic de Sant Lluç,<sup>1298</sup> passant a dedicar-se pràcticament a temps complet a la pràctica artística. Aquest artista tornà a exposar a l'arxiu històric de Cervera per les festes de setembre de l'any següent, però en aquella ocasió l'acompanyaren Claudi Gómez Grau, Joan Esteva i J. Martínez,<sup>1299</sup> essent aquesta la primera exposició col·lectiva celebrada a Cervera durant l'època que emmarca la nostra recerca.

La mostra es va allargar fins el 7 d'octubre, però no es conserva cap comentari al respecte a les publicacions periòdiques consultades malgrat que en aquella època la premsa ja començava a seguir amb interès la trajectòria dels artistes locals més avantatjats —com era el cas de Batlle Campderrós— o les visites que la ciutat podia rebre per part d'altres artistes il·lustres.<sup>1300</sup> Així doncs, les principals capçaleres cerverines donaren notícia de la celebració d'exposicions de Batlle Campderrós a altres indrets de Catalunya, com la que va tenir lloc a la sala Bigas de Vic el mateix 1931,<sup>1301</sup> o les celebrades a la Sala Parés i a l'Ateneu Igualadí el maig i l'agost de 1933, respectivament.<sup>1302</sup> També en la línia dels comentaris d'exposicions amb presència local celebrades lluny de Cervera cal mencionar el comentari —força primerenc, car data de 1907— de l'exposició organitzada per la societat Niu Guerrer de Barcelona, que comptà amb la participació del cerverí Josep Jordana. Aquest aportà 27 refranys il·lustrats amb fotografies, els quals foren profusament comentats per la premsa i distingits pel jurat de l'exposició amb un objecte d'art, tres diplomes i una medalla de plata.<sup>1303</sup>

Canviant lleugerament de registre i paral·lelament als casos de les Borges Blanques, Agramunt, Tàrrrega i Lleida,<sup>1304</sup> Cervera també va esdevenir la seu d'una delegació local de Palestra, fundada l'octubre de 1931.<sup>1305</sup> L'entitat es va crear a l'arxiu històric i de bell antuvi —i fins la seva dissolució dos anys més tard— la va

1298 —, “Nostres expositors. Josep Batlle Campderrós”, *Cervera*, 7 (7 octubre 1930), p. 7

1299 —, “Noticiari”, *República (segona època)*, 10 (26 setembre 1931), p. 5

1300 R. G., “El pintor En Joan Vila-Puig a Cervera”, *Avant*, 96 (12 novembre 1933), p. [4]

1301 —, “Noticiari”, *Cervera*, 89 (1 setembre 1931), p. 2

1302 —, “Locals”, *Avant*, 69 (7 maig 1933), p. [7-8]; —, “Locals”, *Avant*, 84 (20 agost 1933), p. [8]. La relació de les obres exposades a Barcelona i a Igualada es pot consultar als annexos 040 i 041, respectivament.

1303 —, “Lo treball dignifique”, *El Ciervo*, 109 (19 octubre 1907), p. [2-5]

1304 Les notícies sobre la delegació de Palestra a Lleida són força minses, i més enllà de la brevíssima menció d'Antoni Bergós a les seves memòries gairebé no se'n tenen dades. Vegeu Antoni Bergós (1990), p. 279.

1305 —, “Noticiari”, *República (segona època)*, 14 (24 octubre 1931), p. 5

presidir Claudi Gómez Grau.<sup>1306</sup> Tot i ésser encara força desconegut, Claudi Gómez Grau fou una figura que, tant des del punt de vista de la teoria de camps de poder com del de la teoria dels polisistemes, va desenvolupar un rol ben destacat dins la vida artística i cultural cerverina dels anys 30. La presidència de Palestra li va permetre assegurar-se un lloc entre les elits locals, i la seva qualitat com a fotògraf i realitzador cinematogràfic afermaren la seva posició dominant dins del camp de poder cerverí dels anys immediatament anteriors a l'esclat de la Guerra Civil.

Les iniciatives plantejades per la delegació de Palestra a Cervera no divergeixen en gran mesura de les propostes que hem comentat en els casos de Tàrraga i les Borges Blanques. Així doncs, entre les propostes presentades en el moment de la seva fundació destaquen la voluntat d'organitzar cursos de llengua i gramàtica catalana, sessions de cinema i fins i tot la de dinamitzar la vida esportiva de la localitat. No obstant això, aquesta entitat no va iniciar de manera efectiva la seva activitat fins l'any següent, aconseguint situar la vida cultural cerverina a cotes pràcticament inèdites fins aquell moment.

Les conferències foren les activitats més freqüents entre les organitzades per Palestra, i majoritàriament eren de temàtica artística i cultural. Per bé que es té constància d'una primera conferència a l'estatge de Joventut Catòlica a les darreries de 1931,<sup>1307</sup> sembla que la primera conferència de facto de Palestra fou la protagonitzada per Batlle Campderrós el març de l'any següent, al Casal Català de Cervera.<sup>1308</sup> Claudi Gómez Grau fou l'encarregat de presentar públicament l'entitat i els seus propòsits; mentre que el pintor dissertà sobre la pintura moderna catalana.<sup>1309</sup> Poc temps després fou el mateix Gómez Grau l'encarregat de pronunciar una conferència, aquest cop organitzada conjuntament amb la secció "Cultura i Esbart" de Cultura i Acció i celebrada al teatre de Joventut Catòlica de Cervera.<sup>1310</sup> Tot i que el ponent es dedicava professionalment a la fotografia, la seva intervenció es titulà "Per a la superació del gust musical" i fou il·lustrada amb diversos fragments musicals interpretats in situ probablement per ell mateix, tot i que no es disposa de prou dades per confirmar aquest extrem.<sup>1311</sup>

No obstant això, no totes les conferències organitzades per Palestra foren de temàtica artística. L'abril d'aquell mateix any, Rovira i Virgili pronuncià una

---

1306 —, "Noticiari", *Cervera*, [43] (1 novembre 1931), p. 2; —, "Locals", *Avant*, 33 (28 agost 1932), p. [8-9]. L'arxiu era un espai força utilitzat per l'entitat, però sembla que el seu estatge social —tot i que mai s'anuncia com a tal— estava situat al primer pis del número 108 del carrer Major de Cervera. Vegeu —, "Palestra", *República (segona època)*, 33 (5 març 1932), p. 3.

1307 —, "Noticiari", *República (segona època)*, 24 (2 gener 1932), p. 4-5

1308 —, 5 març 1932, p. 3

1309 —, "Palestra", *Avant*, 9 (13 març 1932), p. [8-9]

1310 —, "Palestra", *República (segona època)*, 34 (12 març 1932), p. 4

1311 —, 13 març 1932, p. [8-9]; —, "Palestra", *Avant*, 10 (19 març 1932), p. [8]



conferència sobre l'autonomia de Catalunya al Casal Català,<sup>1312</sup> la qual consistí en una anàlisi de l'Estatut de Núria i una comparativa d'aquest amb ordenaments jurídics d'altres països d'Europa.<sup>1313</sup> Poc temps després, el mateix saló del Casal Català fou l'escenari d'una ponència a càrrec de Joaquim Granados, president de la Federació Nacional d'Estudiants de Catalunya, sobre l'estat de l'ensenyament a Catalunya;<sup>1314</sup> mentre que l'última conferència organitzada per Palestra de la qual es té constància havia de versar sobre esport i ésser pronunciada per Josep M. Batista i Roca a la sala de la biblioteca popular de Cervera el maig de 1933.<sup>1315</sup> No obstant això, l'escassa assistència va propiciar que el ponent variés el programa i elaborés un repàs als moviments nacionalistes que en aquella època estaven prenent força a diversos indrets de la península Ibèrica i al Lluenguadoc.<sup>1316</sup>

La delegació cerverina de Palestra també destacà per l'organització de diverses sessions de cinema. De fet, una de les primeres activitats que celebrà fou una vetllada de cinema educatiu, on es projectaren pel·lícules d'història natural, entre les que la premsa destacà "La història del mosquit de la febre groga".<sup>1317</sup> A aquesta la succeïren una sessió de cinema esportiu i dues de cinema documental, totes celebrades al Casal Català de Cervera.<sup>1318</sup> Malauradament, no es té la certesa que es tractés de pel·lícules projectades amb els intertítols en català, com fou el cas de les sessions de cinema programades per Palestra a Tàrrrega, però sembla que aquestes foren de les activitats més exitoses de l'entitat car aviat es féu públic el propòsit de programar sessions mensuals gratuïtes per als socis, tot emprant com a reclam l'anunci d'una vetllada on només es projectarien documentals de la vida cerverina, probablement obra de Claudi Gómez Grau.<sup>1319</sup>

Palestra també dedicà bona part dels seus esforços a la divulgació i la promoció del coneixement de la llengua catalana, tot organitzant un curs de gramàtica catalana a càrrec de Joan Alegre. La formació consistia en vint lliçons d'una hora,<sup>1320</sup> impartides a l'arxiu històric de Cervera quatre dies a la setmana en horari nocturn, i després

---

1312 —, "Palestra", *Avant*, 14 (17 abril 1932), p. [8]

1313 —, "Notes polítiques", *República (segona època)*, 40 (30 abril 1932), p. [5]

1314 —, "Locals", *Avant*, 29 (31 juliol 1932), p. [8-9]

1315 —, "Palestra", *Avant*, 72 (28 maig 1933), p. [5]

1316 —, "Locals", *Avant*, 75 (18 juny 1933), p. [7]

1317 —, 5 març 1932, p. 3.

1318 —, "Palestra", *Avant*, 11 (27 març 1932), p. [8]; —, "Locals", *Avant*, 28 (24 juliol 1932), p. [8-9]

1319 —, "Cinema documental", *Avant*, 48 (11 desembre 1932), p. [6]. Resulta curiós que Claudi Gómez Grau no aparegui directament relacionat amb les activitats de cinema programades per Palestra. No obstant això, resultaria molt estrany que aquest no hi tingués una participació destacada o que en fos el principal responsable.

1320 Sembla que la segona edició del curs consistí només de 12 lliçons. Vegeu —, "Pla d'activitats de Palestra", *República (segona època)*, 45 (4 juny 1932), p. [4-5].

tant interès entre la població que fou necessari programar-ne una segona edició.<sup>1321</sup> En aquesta línia, es va anunciar que Palestra participaria de la diada del llibre a les escoles nacionals de Cervera de 1932,<sup>1322</sup> un esdeveniment encaminat a proporcionar les escoles públiques d'una biblioteca que finalment no comptà amb la presència de l'entitat i que serví per a que algunes veus crítiques apuntessin que Palestra podia haver iniciat una deriva que l'allunyava dels seus objectius fundacionals.<sup>1323</sup> La resposta de Gómez Grau en nom de l'ens fou contundent en la reivindicació del compromís a favor del catalanisme, per bé que s'escudà en el malentès i en la consideració per part de la junta que no era necessari que Palestra es fes present en aquell esdeveniment.<sup>1324</sup> Val a dir que la delegació certerina de Palestra mai va participar ni endegar iniciatives semblants a la festa del llibre, i l'exemple d'activitat que podria ser-hi més proper fou la convocatòria d'un concurs de dibuix infantil, que tenia per objectiu “desvetllar en els infants l'amor a l'art”.<sup>1325</sup> Els dibuixos foren exposats a l'arxiu històric, i es distingiren aquells “que demostrin més imaginació o interpretin millor el que volen representar.”<sup>1326</sup>

Un altre dels àmbits on Palestra de Cervera fou especialment activa va ser el de la promoció de l'exercici físic i l'excursionisme. La secció esportiva de l'entitat es va organitzar a partir d'una conferència de Francesc Vilanova al Casal Català,<sup>1327</sup> i entre les activitats més destacades s'hi compten les sessions matinals de gimnàstica, l'organització d'una excursió a Rubinat i la celebració dels campaments d'estiu de 1932, instal·lats al Pirineu i a la Costa Brava al llarg dels mesos de juliol i agost, respectivament.<sup>1328</sup>

Finalment, només resta fer menció a les iniciatives més properes a l'activisme polític catalanista protagonitzades per Palestra. Destaquen especialment les accions dirigides a favor de l'aprovació de l'Estatut de Núria per part del govern espanyol —enviament massiu de targetes postals al President de la Generalitat fent constar

---

1321 —, “—”, *Avant*, 21 (5 juny 1932), p. [8]; —, “Locals”, *Avant*, 26 (10 juliol 1932), p. [8-9]; i —, “Locals”, *Avant*, 27 (17 juliol 1932), p. [8-9].

1322 —, “Diada del llibre a les escoles nacionals”, *República (segona època)*, 39 (23 abril 1932), p. [2-3]

1323 —, “La festa del llibre”, *República (segona època)*, 40 (30 abril 1932), p. [4]

1324 Claudi Gómez Grau, “—”, *República (segona època)*, 42 (14 maig 1932), p. [4]

1325 —, 28 febrer 1931, p. [8]

1326 —, 5 març 1932, p. 3; —, “—”, *República (segona època)*, 38 (14 abril 1932), p. [8]; i All for jou, “Del concurs infantil de dibuixos de «Palestra»”, *República (segona època)*, 45 (4 juny 1932), p. [4].

1327 —, 14 abril 1932, p. [8]

1328 Les sessions de gimnàstica eren dirigides pel mateix Vilanova, i consistien en una hora d'exercici al camp d'esports, tres dies a la setmana. Vegeu —, 4 juny 1932, p. [4-5]; Pel que fa a l'excursionisme i els campaments, vegeu —, 17 abril 1932, p. [8]; Claudi Gómez Grau, “Campament de Palestra. Impressions”, *República (segona època)*, 53 (30 juliol 1932), p. [5-6].

la necessitat de respectar la decisió del poble—,<sup>1329</sup> així com la preparació dels actes commemoratius de la Diada de 1932 o el posicionament públic contrari a la celebració de curses de braus a Cervera durant la festa major de 1933.<sup>1330</sup>

Una de les darreres manifestacions públiques de l'activitat de la delegació ceriverina de Palestra fou la seva adhesió als actes commemoratius del centenari de la Renaixença, que a nivell de la Segarra consistiren essencialment en la celebració de la “crida del foc” a l'antic castell de Granyena.<sup>1331</sup> En aquell moment, l'activitat de la seu de Palestra a Cervera estava en ple declivi, una situació que semblà iniciar-se després de l'onze de setembre de 1931. A partir de llavors, les activitats d'aquesta entitat es diluïren notablement i la seva intensitat i presència pública caigueren en picat fins la dissolució de la seu ceriverina de Palestra en una junta general extraordinària celebrada l'u d'octubre de 1933.<sup>1332</sup> Resulta evident doncs que la decadència i posterior extinció de l'entitat a Cervera no vingué propiciada pels Fets d'Octubre, sinó que és molt possible que hi hagi alguna mena de relació amb els anomenats Fets de Balaguer, esdevinguts el 10 setembre d'aquell mateix any quan l'enfrontament entre un grup de carlins i membres del BOC a Balaguer quan els primers tornaven d'un aplec celebrat a Camarasa se saldà amb un jove afiliat al Bloc mort i un membre dels tradicionalistes ferit.<sup>1333</sup> Per bé que la participació des de Cervera no està confirmada, la publicació d'un article a la premsa local on es demanava a Palestra que s'endeguessin accions encaminades a aïllar aquells que s'aprofitaven de l'estructura de l'entitat per dur a terme accions violentes sembla que fou el detonant de la dissolució de l'ens, que s'esdevingué tan sols quinze dies després d'aquests fets.<sup>1334</sup>

1329 —, “Per l'Estatut votat pel poble. Reafirmació de la seva voluntat”, *Avant*, 14 (17 abril 1932), p. [8]; —, “Municipals”, *Avant*, 15 (24 abril 1932), p. [6-7]. La premsa revela un malentès relacionat amb les accions a favor de l'Estatut, que consistí en l'inici de les gestions per reservar el teatre del Casal Català per tal de celebrar-hi un míting amb el suport de la seu central de Palestra. No obstant això, sembla que aquest esdeveniment mai s'havia previst i les gestions s'abandonaren en aquest punt, obrint la porta a rumors sobre la suposada suspensió de l'acte per la negativa del Casal a cedir l'espai, un assumpte que calgué aclarir mitjançant una carta a la principal capçalera de l'època. Vegeu —, “Pel míting anunciat pel diumenge passat”, *República (segona època)*, 40 (30 abril 1932), p. [3-4].

1330 —, “Locals”, *Avant*, 35 (11 setembre 1932), p. [8-9]. El programa d'actes es publicà a —, “—”, *República (segona època)*, 59 (10 setembre 1932), p. [5], i essencialment consistí en concerts, ballades de sardanes, conferències i sessions teatrals.

1331 —, “Palestra i el Centenari de la Renaixença Catalana”, *Avant*, 62 (19 març 1933), p. [8]; —, “La crida del Foc”, *Avant*, 65 (9 abril 1933), p. [7]; i —, “Commemoració del centenari de la Renaixença catalana”, *República (segona època)*, 87 (25 març 1933), p. [5].

1332 —, “Locals”, *Avant*, 91 (8 octubre 1933), p. [8]

1333 —, “Sangriento suceso en Balaguer. Tradicionalistas y comunistas se acometen violentamente. Un muerto y varios heridos”, *La Vanguardia*, 21698 (12 setembre 1933), p. 5

1334 —, “Els fets de Balaguer”, *República (segona època)*, 111 (16 setembre 1933), p. [4-5]

## CINQUENA PART: CONCLUSIONS DEL CAPÍTOL

Amb diferència, la secció que tanquem amb aquestes pàgines és la més extensa de la tesi, i és on s'han presentat les dades i arguments per vestir i dotar de contingut el plantejament teòric expressat al capítol anterior. D'aquesta manera ja es disposa de tots els elements necessaris per procedir a l'elaboració d'un diagnòstic de l'estat d'autonomització del camp i la potència del sistema artístic de cadascun dels sectors territorials que hem estat treballant i deixar així el terreny preparat per a l'extracció de les conclusions finals, les quals seran presentades al capítol següent junt amb la comprovació de la hipòtesi de treball, la revisió dels objectius i la proposta de línies de treball futur.

### La Noguera

La recerca realitzada en aquest marc territorial ens ha permès localitzar indicadors de l'existència d'un camp artístic amb límits i característiques molt tènues, que dificulten que es pugui considerar una realitat clarament diferenciada del camp general de poder. No obstant això, aquests indicadors corresponen a alguns dels sistemes que hem considerat que configuren la teòrica formulació del polisistema artístic (espais de formació artística i espais de divulgació pública de la creació artística), i es presenten polaritzats entre Ponts (que concentra les estructures formatives localitzades) i Balaguer (seu d'espais i esdeveniments expositius). A aquests indicadors cal afegir-hi el rol desenvolupat per diversos agents, llurs processos de presa de posicions determinen la seva situació dins del camp a cada moment, car un mateix agent pot desenvolupar rols absolutament distants i fins i tot oposats segons quines siguin les circumstàncies que embolcallin el seu posicionament.

Així doncs, s'ha constatat que l'estat del sistema formatiu en matèria artística a la Noguera està directament vinculat a les mancances endèmiques que aquest territori acusava a nivell d'alfabetització. L'única estructura que ofería formació en aquest àmbit —una escola nocturna de dibuix— estava localitzat a Ponts i es tractava d'un equipament molt incipient que, deixant de banda els beneficis que podia reportar al municipi, responia a un projecte personal d'Antoni Samarra. No hi ha cap mena de dubte a l'hora d'identificar l'artista pontsicà com un agent que malgrat estar en ple procés de gestació d'una posició respectable entre els cercles artístics catalans era una figura completament marginal dins del camp general de poder de Ponts. Ara bé, la iniciativa d'establir-hi una escola nocturna de dibuix era un moviment estratègic de gran valor que permetia a Samarra situar-se en una posició avantatjosa pel que feia al control del capital específic d'un camp que en aquell moment tot just estava naixent. En aquest sentit, i tal com ja hem subratllat a les pàgines corresponents, és molt revelador el contrast entre els projectes de l'escola nocturna de dibuix de Ponts i la biblioteca popular de la mateixa població, dues iniciatives liderades pel

mateix agent tot executant unes maniobres absolutament divergents i clarament interpretables des de l'òptica de la teoria dels camps de poder.

Per contra, l'epicentre del sistema expositiu de la Noguera es trobava a Balaguer, malgrat que el context de la ciutat era poc favorable a la proliferació d'aquesta mena d'activitats en particular i de l'activitat artística en general. L'activitat detectada, per bé que modesta, és un indicador d'una certa voluntat d'autonomització del camp artístic respecte al camp general de poder, per bé que molts dels agents que hi prengueren part eren figures plenament consolidades al camp de poder i tenien una relació gairebé marginal amb el camp o la pràctica artística.

Al flanc dominant hi situem figures com Francesc Borràs, un artista en ple procés de consagració lluny de la seva ciutat natal que inicia l'activitat expositiva a Balaguer en un clar gest per donar-se a conèixer i posicionar-se com un agent amb un bon control del capital específic del camp i amb capacitat d'incidir al —pràcticament inexistent— cànon estètic local amb les seves aportacions. No gaire lluny de Borràs se situen alguns membres destacats de la redacció de la revista *Pla i Muntanya* i del centre excursionista de Balaguer —el mateix Borràs, Antoni Ollé i Pinell, Domènec Carrové, Daniel Torruella— que aconseguiren que una entitat per definició clarament perifèrica pel que feia a l'activitat artística i expositiva acabés ocupant posicions molt destacades dins d'aquest camp de límits incerts gràcies a aliances afortunades. Gràcies a l'activitat —no només expositiva— del centre excursionista de Balaguer es va aconseguir activar una feble demanda, fins llavors latent, de producció artística i cultural a la Noguera. Al seu torn, aquesta dinàmica va col·laborar a mantenir el sistema artístic local per damunt de la línia de flotació, tot afavorint l'eventual autonomització d'un camp artístic clarament diferenciat del camp general de poder.

No obstant això, el sistema expositiu balaguerí va tenir moltes dificultats per generar dinàmiques de continuïtat en les propostes que els agents ressenyats duïen a terme, de tal manera que quan aquests abandonaren la primera línia de l'activitat, l'incipient camp artístic que havien col·laborat a definir es va veure ràpidament amenaçat de col·lapse per petrificació, una situació relativament poc habitual en les fases inicials d'aquesta mena de processos ja que l'energia que concentren acostuma a superar aquesta mena d'amenaçes. Ara bé, el sistema noguerenc presentava unes mancances de base que tot i que no en dinamitaren el funcionament —en tant que no és necessari que els indicadors presentin unes condicions òptimes per tal que el sistema funcioni i s'expressi—, sí que propiciaren que el progrés en aquest sentit fos molt discret i que no hi hagués moments de plenitud durant l'època que ens ocupa.

Finalment, a la Noguera també s'ha detectat que la premsa tenia un valor i un rol important dins del sistema artístic general, especialment com a eina de consolidació de les posicions dominants d'aquells agents que se servien de les publicacions periòdiques locals per exercir de líders d'opinió i mantenir-se en posicions

privilegiades en relació al control del capital específic del camp, com fou el cas d'Antoni Ollé i Pinell i Argos, el seu alter ego crític. Malauradament, s'esdevé una situació paral·lela a la detectada amb la manca de dinàmiques de continuïtat de la pràctica expositiva i, a nivell de premsa, no es detecten diàlegs o intercanvis d'opinió, de tal manera que malgrat les cotes de qualitat assolides en l'edició de revistes com *Pla i muntanya*, la comunicació en aquest entorn és essencialment unidireccional i es desconeix en gran mesura quina fou la incidència real de les iniciatives a favor de l'autonomització del camp artístic noguerenc.

## L'Urgell

En el cas de l'Urgell, i molt especialment si ens centrem en Tàrraga, sembla indiscutible que parlar de l'existència d'un camp artístic ben definit i autònom respecte el camp general de poder no és gens forassenyat. Si es compara amb el cas de la Noguera i Balaguer, el camp artístic targarí se'ns revela en un procés d'autonomització força avançat gràcies a la presència d'uns indicadors més sòlids i clarament vinculats al procés d'urbanització de Tàrraga i al creixement i consolidació de la classe burgesa a la ciutat. Ara bé, la condició fluctuant de la potència amb que es manifesten aquests indicadors fa que el camp i el sistema artístic targarins no siguin ni tant robustos com es podia pensar ni absolutament tant estables al llarg del període estudiat.

El sistema formatiu en matèria artística a Tàrraga es revela en la forma d'una oferta densa, que respon a l'existència d'una demanda de certa consistència i que pren la forma d'iniciatives tant públiques com sobretot privades, les quals es desenvolupen tant en l'àmbit formal (les classes de Güell i Serés al Modern Liceu, per exemple) com en el no formal (les acadèmies privades, com la del mateix Magí Serés) i fins i tot en l'informal (les sessions de pintura a l'aire lliure de la mà del P. Carles Perelló). Els principals agents que dugueren a terme aquesta tasca docent foren, tal com s'ha vist, figures dedicades a la pràctica artística en l'àmbit local, una condició que els situava en un pla discret dins del camp de poder general targarí. Ara bé, considerem que la combinació de la pràctica artística modesta amb la tasca docent va reforçar la figura d'aquests agents dins del camp artístic, conferint-los un cert poder sancionador d'aquesta activitat en tant que figures dominants d'un sector del camp que en el cas de Tàrraga prengué una revolada important als anys 30, arran de la creació de l'escola d'arts i oficis.

Aquest equipament és precisament l'element més destacat del sistema formatiu targarí. L'escola d'arts i oficis fou una infraestructura d'alt valor estratègic pel posicionament de la ciutat no només dins del sistema artístic de Ponent, sinó de tot Catalunya. La instal·lació de l'escola suposava una oportunitat inigualable a favor de l'autonomització del camp artístic a Tàrraga, i permetia que la ciutat es veiés capacitada per acarar-se sense reserves amb Lleida. Ara bé, la supervivència

d'aquesta infraestructura sempre va estar a la corda fluixa arran de deficiències de plantejament i d'una manca de suport ampli i decidit per part de les elits locals, i el fet que la pràctica totalitat del projecte de l'escola pivotés sobre un únic agent fou, al nostre entendre, una maniobra contraproductent, que va acabar suposant una feblesa molt difícil de superar.

La instal·lació de l'escola d'arts i oficis a Tàrrrega fou en bona part producte d'una aposta personal d'Àngel Oliveras, que dedicà grans esforços a aquesta iniciativa tot servint-se dels avantatges que li proporcionava la seva situació preferent en multitud de registres, molt especialment aquells que li permetien relacionar-se amb les elits dominants del camp general de poder. El projecte de l'escola fou el principal escenari on Oliveras va desplegar una estratègia de presa de posicions que li va reportar un doble benefici: per una banda, la monopolització de les gestions per a l'obtenció i posterior direcció de l'escola va enfortir la seva posició dominant al camp de poder targarí i li va permetre establir relacions molt profitoses amb les elits estatals; per l'altra, Oliveras es féu amb el control d'un gruix molt important del capital específic del camp artístic local, de tal manera que va aconseguir erigir-se com una de les figures més influents a nivell targarí i liderar altres projectes —el del museu, per exemple— que se sustentaven en bona part en el seu domini del camp al mateix temps que retroalimentaven la seva posició de control.

Malgrat l'èxit que suposà l'obtenció de l'escola i el valor que aquesta aportà tant pel que feia a l'autonomització i enfortiment del camp artístic targarí com al reforç de la posició dominant ocupada per qui en fou el primer i l'únic director, ràpidament s'ha observat que hi va haver un desequilibri molt important entre les expectatives generades per l'adveniment d'aquesta infraestructura i les necessitats formatives que calia satisfer. Així doncs, resulta convenient modular la importància de les estructures formatives dins del conjunt del sistema artístic de Tàrrrega, en tant que no foren l'únic front a atendre dins dels processos de construcció i autonomització del camp artístic.

Pel que fa a l'activitat pròpiament artística desenvolupada a Tàrrrega, la manca de dinàmiques de cohesió entre els artistes actius a la ciutat en aquell moment podria interpretar-se com un factor en contra dels processos d'autonomització del camp artístic de la capital de l'Urgell. No obstant això, hem considerat que l'absència d'iniciatives coordinades en aquest sentit respon més a l'existència d'un teixit artístic amb unes característiques que no requerien d'aliances estratègiques entre agents per tal d'aconseguir situacions o resultats avantatjosos dins del seu àmbit d'interès.

Tanmateix, destaca el valor de la tasca desenvolupada per la delegació local de Palestra, un agent que va responsabilitzar-se de l'organització de nombroses exposicions, entre les que resulta especialment interessant —principalment per tres factors— l'antològica d'artistes targarins celebrada l'any 1933. En primer lloc, perquè aquesta exposició fou un dels grans indicadors de l'existència d'un camp

artístic en un procés d'autonomització força avançat; en segon lloc perquè en tant que mostra antològica de la producció artística targarina esdevingué l'element que definí la línia de legitimació de l'activitat artística a la ciutat i fou un argument prou sòlid com per a que Tàrrrega es plantegés una certa competència amb Lleida, la qual no va prosperar tant per la manca de resposta a aquest esdeveniment per part de la capital del Segrià —absolutament aliena i indolent a aquest fenomen— com per la manca d'una inquietud clara i una línia de treball intens al respecte des de la capital de l'Urgell. Finalment, la celebració d'aquesta exposició fou la llavor del procés per a la instal·lació d'una escola d'arts i oficis, esperonant així encara més l'autonomització del camp artístic targarí.

Passant a tractar els indicadors referents a l'activitat expositiva a la ciutat, s'ha observat que a Tàrrrega hi ha una relació molt estreta entre les iniciatives expositives (per elles mateixes, sense tenir en compte el contingut) i les pugnes entre diversos sectors de la societat —especialment de la burgesia— per tal de controlar el camp general de poder. D'aquesta manera, i recorrent novament a termes aliens a la nostra disciplina, sembla que la vida expositiva de Tàrrrega s'esdevé arran d'una simbiosi entre el camp de poder i el camp artístic: els espais de sociabilitat (en tant que expressió de determinats sectors de la societat targarina) recorren a la celebració d'activitats inèdites fins llavors tant a les seves seves socials com als aparadors dels comerços per tal de transcendir els marcs d'expressió que els són propis i així obtenir posicions avantatjoses en la pugna pel control del camp de poder targarí, una estratègia que també resultava beneficiosa pels artistes que protagonitzen aquests esdeveniments car els permetia guanyar visibilitat i situar-se també en posicions benéfiques dins del camp artístic local. Ara bé, cal matisar aquest plantejament posant de manifest dues constatacions: per una banda, l'existència de diferències qualitatives molt substancials entre les exposicions celebrades en establiments comercials —habitualment força banals i sovint allunyades de la creació artística en sentit estricte— i aquelles que tenien lloc en espais de sociabilitat; per l'altra, la incapacitat dels principals agents del camp artístic targarí —aparentment prou robust— per generar dinàmiques que afavoreixin la repetició i enfortiment progressiu de l'activitat expositiva local, un factor que amenaça constantment el procés d'autonomització del camp artístic targarí i que aparentment tan sols sobreviu al risc de col·lapse per petrificació gràcies a l'acció d'ens que per definició ocupaven espais marginals del camp artístic, com foren la delegació local de Palestra i la Unió d'Estudiants Targarins.

Finalment, només resta fer una breu menció al rol desenvolupat per la premsa. Considerem que malgrat ésser un sector consolidat, amb capçaleres potents i de llarga tradició, la premsa no fou un factor que afavorís de manera determinant l'autonomització del camp artístic targarí. Basem aquest argument en el fet que la crítica d'art que s'ha localitzat ha estat feble i poc articulada, sense que això signifiqui que la premsa no hagi estat un dels puntals fonamentals en l'elaboració del nostre discurs, ja que el seguiment i l'interès manifestat per les principals publicacions



periòdiques de la localitat ha estat essencial per localitzar el gran nombre d'indicadors —esdeveniments i agents— que configuren i doten de musculatura al sistema i al camp artístic targarí.

## Lleida

El camp i el sistema artístic de Lleida són els més densos i ben definits de tot el marc geogràfic que hem estudiat, en part gràcies a una gran abundància de dades al respecte. Els indicadors ens resulten inequívocs, i es pot considerar amb poques reserves que el camp artístic de Lleida es trobava en una situació de plena autonomia i diferenciació del camp general de poder, per bé que ambdós eren molt propers i en ocasions se superposaven.

La revisió del sistema formatiu és potser la que ha presentat un panorama més diferent respecte a la resta de territoris analitzats, sobretot perquè es revelava més complex i consistent en tant que tractàvem amb el cap de província. Així doncs, s'ha detectat una oferta substancial d'ensenyaments de dibuix i fins i tot de pintura procedent tant de la iniciativa pública com privada, que pretenia atendre a una demanda més ferma i constant de formació en aquesta disciplina. Tanmateix, el panorama formatiu es presenta dividit, i la proliferació d'escoles privades en aquesta matèria s'explica en part pel fet que l'oferta pública —molt encaminada al dibuix tècnic— no satisfieja per complet la demanda existent, més interessada en el dibuix artístic. Així doncs, es presenta un univers fragmentat però a la vegada variat, que evidencia l'existència de diversos agents en pugna pel control de sectors molt específics de la formació en dibuix. Considerem que aquesta realitat és un clar indicador de l'existència d'un camp artístic sensiblement diferenciat del camp general de poder, malgrat que aquesta situació dugui associada de manera inherent una limitació de l'accés a la formació en aquesta disciplina en base a motius econòmics.

Així doncs, per una banda hom hi troba l'institut, un equipament situat al flanc dominant del camp general de poder en tant que organisme oficialment legitimat, legitimador i sancionador dels coneixements que s'hi impartien. Tanmateix, l'institut havia quedat ancorat en una posició marginal del camp artístic arran de la combinació fatídica d'una metodologia conservadora —basada en la còpia de models— i un cos de professorat funcional i tot sovint foraster. En aquest sentit, s'ha vist com diversos d'aquests agents —Federico Reymundo o Justo Almela, entre d'altres— desplegaren estratègies de presa de posicions en diversos àmbits locals per tal de situar-se en condicions més propícies en la pugna pel control no només del capital específic del camp artístic, sinó també per consolidar la posició avantatjosa dins del camp general de poder que els conferia la seva condició de catedràtics de l'institut.

L'altra banda la configuren els equipaments privats, on es proporcionava formació artística en un àmbit no formal. La condició marginal dins del camp general de

poder d'aquests espais és clara, però aquesta queda compensada per una posició relativament bona —dominant— del capital específic del camp artístic lleidatà, en tant que el professorat acostumava a ésser constituït per professionals locals de la matèria —alguns d'ells fins i tot professors auxiliars o substituïts de l'institut— que tot sovint apostaven per noves metodologies formatives, molt especialment el treball del natural i fins i tot a l'aire lliure.

Un altre indicador força revelador de l'efecte de camp artístic i de la seva progressiva estructuració l'hem identificat en l'existència de diversos col·lectius d'artistes. En tant que en el cas de Lleida aquests fenòmens rarament obeeixen a motius programàtics —les aportacions novadores a nivell de repertori eren puntuals i mai coordinades—, hem considerat que les agrupacions d'artistes foren un recurs marcadament pragmàtic dels agents més prometedors del panorama artístic local. Aquests se serviren dels avantatges que suposava mancomunat determinats elements (generalment espais de treball i espais expositius) per tal de desplegar d'una manera més efectiva estratègies individuals de presa de posicions pel domini del capital específic del camp. Aquest fou sens dubte el comportament habitual de la gran majoria dels integrants d'aquests grups, i alguns d'ells —Carmel Tapiol, per exemple— aconseguiren que aquestes iniciatives esdevinguessin un trampolí per a la seva carrera personal. De totes maneres, és necessari subratllar el cas d'un col·lectiu —el que tenia la revista *Art* com a centre de gravetat— que fou l'excepció de la realitat que acabem de descriure. Malgrat que els seus integrants mai es presentaren com un grup, la revista que els aglutinava es pot considerar sense gaires reserves com el seu manifest fundacional, el seu manifest de dissolució i també com una obra coral, de tal manera que ens trobem davant d'un col·lectiu que presentà un comportament i una cohesió assimilables a les d'un equip. Aquesta fou una característica que no s'havia fet palesa en cap altre dels cercles apareguts a la Lleida del tombant del segle xx i que tradicionalment havien estat considerats "grups" per la historiografia de l'art de la ciutat, o almenys no s'havia presentat d'una manera tan clara com en el cas de la revista *Art*, una aposta realment trencadora nascuda amb la intenció d'exercir una acció decididament renovadora del cànon i el repertori estètic que dominaven el llenguatge artístic lleidatà.

Passant a tractar el darrer dels sistemes que configuren el camp artístic de Lleida —l'expositiu—, cal reconèixer que el teixit tant a nivell d'infraestructures com d'esdeveniments presenta una densitat molt notable. Ara bé, això no significa que les diferències formals amb la resta del territori analitzat siguin especialment destacables, sinó més aviat el contrari: malgrat que Lleida és sensiblement més gran, més urbana i presenta un camp artístic molt més compacte i en una fase d'autonomització molt més avançada que els territoris que l'envolten, les característiques formals dels sistemes que constitueixen aquest sector del camp no es veuen especialment afectades pel canvi d'escala.

Un dels principals indicadors de l'efecte del camp artístic vinculats al sistema expositiu és el fenomen de l'exposició d'artistes lleidatans de 1912. Més enllà d'ésser el detonant de les gestions que desembocaren en la instal·lació d'un museu d'art a la ciutat, és també la primera exposició celebrada a Lleida on l'existència d'un camp artístic plenament consolidat es fa palesa de manera gairebé incontestable. A diferència de l'exposició d'artistes targarins de 1933, la de Lleida de 1912 no fou una exposició antològica i per tant no es pot considerar que fos un esdeveniment on s'establissin els límits legitimadors de la pràctica artística, però en tot cas sí que fou un esdeveniment que assenyalà un punt d'inflexió tant en el conjunt d'infraestructures expositives de la ciutat com en la tipologia d'exposicions que s'hi celebraven. És a partir de la celebració de l'exposició d'artistes lleidatans de 1912 que a Lleida es diversifica l'oferta d'espais expositius, car fins aquell moment només els aparadors d'alguns comerços havien acollit mostres molt discretes i les dependències de la Paeria havien estat l'escenari de les exposicions més valuoses.

Així doncs, per una banda cal mencionar la fundació del museu d'art de Lleida i les dinàmiques que es generaren al seu voltant. El museu per ell mateix no fou pensat com un espai expositiu on les mostres variessin al llarg del temps, sinó que es va concebre tal com eren els museus de l'època, dipòsits on mostrar públicament una col·lecció forjada essencialment a base de compres i donacions. D'aquesta manera, la centralitat del museu dins del panorama expositiu lleidatà fou iniciament força modesta, per bé que una part essencial de l'equipament estaria destinada a mostrar un cànon de l'art lleidatà d'època contemporània —sublimat en Jaume Morera i Xavier Gosé, essencialment—, tot acompanyant les seves obres d'altres peces considerades valuoses però no necessàriament creades per artistes sorgits del territori. Aquest fou precisament un dels punts on pivotà el domini del capital específic del camp artístic per part del museu, però no fou l'únic.

A mitjan de la dècada dels anys 20, el museu féu un moviment decidit —per bé no es pot afirmar que fos planificat— per recuperar una posició dominant dins del sector expositiu i, per extensió, del camp artístic local. Aquest moviment consistí en realitzar una aliança estratègica amb l'Ateneu Lleidatà, una entitat que al cap de ben poc temps de constituir-se va passar a responsabilitzar-se de la major part de l'activitat expositiva del museu d'art de Lleida, esdevenint així un agent de vital importància dins del camp artístic i de poder de la ciutat. Aquesta dinàmica no fou purament casual, en tant que l'Ateneu fou una organització d'agents molt ben posicionats a nivell local —no només en l'àmbit artístic— que aconseguiren dinamitzar la vida cultural lleidatana amb una facilitat sorprenent precisament gràcies al treball coordinat de diversos agents amb un bon control de capitals específics de gran utilitat pels objectius de l'Ateneu. Un dels principals resultats d'aquesta aliança fou l'època de plenitud expositiva del museu, que aconseguí corregir la seva situació marginal dins del sector expositiu i participar activament en la pugna pel control del capital específic del camp artístic de Lleida. Ara bé, considerem que el principal beneficiat d'aquesta relació fou l'Ateneu, que gràcies a

aquestes iniciatives es consolidà com un ens absolutament dominant del panorama cultural de la ciutat. La centralitat dins del camp i del sistema artístic de Lleida que el museu i l'Ateneu aconseguiren forjar-se gràcies a aquest desplegament estratègic es construï sobretot a partir de plantejaments expositius de perfil moderat, de tal manera que la institució sempre obrí les seves sales a artistes de vàlua reconeguda o en ple procés de consagració com a agents dominants del camp. Així doncs, el museu deixava poques portes obertes a la presentació de novetats a nivell d'estètica i repertori, erigint-se com l'element legitimador i sancionador de la pràctica artística canònica a Lleida.

D'altra banda i paral·lelament al creixement del museu, ens trobem amb l'entrada al sistema expositiu d'alguns dels espais de sociabilitat més destacats de la ciutat —el Círcol Mercantil i el Casino Independent—, els quals ja existien força temps abans de la seva incursió en aquesta tipologia d'activitat. Aquests es van servir de l'acollida d'exposicions als seus estatges socials per tal d'aconseguir una posició predominant dins del camp artístic i, per extensió, del camp de poder de la ciutat. S'ha constatat a bastament que les exposicions celebrades en aquests indrets apostaren pels artistes més prometedors i presentaren poques reserves a l'hora d'acollir propostes d'estètica innovadora, de tal manera que les posicions dins del camp artístic i el sector expositiu lleidatà eren clares i la pugna pel control del capital específic en joc estava servida.

L'Ateneu Lleidatà va ser un dels agents que intervingueren amb més intensitat al camp artístic de la ciutat del primer terç del segle xx, però no fou l'únic. Cal mencionar també els agents que col·laboraren en els primers estadis de creació del museu d'art de Lleida, unes figures que ocupaven posicions altament dominants i acumulaven una proporció important del capital específic del camp, tant de l'artístic com del general de poder. Ens referim molt especialment a Jaume Morera i a Julio de Saracibar, dues figures que —sense menystenir l'interès per a que el projecte del museu arribés a bon port i la tasca ingent al respecte que dugueren a terme des de Madrid— desplegaren una veritable estratègia pel control del camp artístic i de poder pràcticament inèdita a Lleida durant el període que hem analitzat. A aquests s'hi afegiren altres figures destacades del camp artístic lleidatà —Plana Castillo, Xaudaró, Gili i Roig o Fontanals, entre d'altres—, que també se serviren de les tasques desenvolupades en el marc del museu per consolidar-se en posicions dominants dins del camp i complementar així perfils que passaven també per l'àmbit de la docència o la pràctica artística.

Ara bé i malgrat l'optimisme que es pot destil·lar d'aquests paràgrafs, val a dir que el rol desenvolupat per aquests agents dins del sistema expositiu lleidatà tingué un resultat desigual pel que feia a la generació de dinàmiques de cotinuitat, que mantinguessin viu el sistema un cop els agents que exercien el lideratge passaven a un segon pla o desapareixien. El cas del museu d'art fou especialment dramàtic: un cop s'extingí l'Ateneu Lleidatà, el museu va perdre tot el vigor que havia exhibit al llarg

dels anys 20 i va caure en una situació de veritable risc de col·lapse per petrificació, car no semblava disposar de les eines ni d'una voluntat ferma per capgirar la situació, car totes les voluntats passaven per efectuar el trasllat del museu a l'antic hospital de Santa Maria i reiniciar l'activitat de cambra de meravelles des d'aquell indret. Tanmateix, els espais de sociabilitat sí que aconseguiren mantenir viva la dinàmica expositiva, per bé que aquesta es ralentitzà sense abandonar però els plantejaments de base que caracteritzaren les mostres de produccions artístiques en aquests espais.

Finalment, només resta fer una breu menció al sistema de divulgació i comentari de l'activitat artística local mitjançant la premsa. S'ha observat com la crítica d'art a les publicacions periòdiques lleidatanes experimenta un creixement —d'altra banda lògic— paral·lel a l'enfortiment i l'autonomització del camp artístic, una dinàmica que fou acompanyada d'uns processos de renovació editorial que desembocaren en el que hem anomenat "època daurada" de la premsa lleidatana, una època protagonitzada essencialment per *Lleida*, *Vida Lleidatana* i les revistes que es poden considerar les seves hereves un cop aquestes capçaleres desapareixeren (*Camins* i *Occident*, principalment). Totes aquestes publicacions es mostraren clarament més proclius a la comunicació en matèria cultural, fet que es traduí en la reserva d'espais per a la divulgació de continguts de caràcter artístic. Essencialment, aquests continguts eren anònims i acrítics, però s'han localitzat algunes veus que corresponen a agents ben posicionats dins del camp artístic local, que se serviren de la tribuna que els proporcionaven aquestes capçaleres per tal de fer gala del control que exercien del capital específic del camp i reforçar la seva posició preferent dins del camp artístic. Ens referim a Aureli Vicén Vila o a José Soldevila Faro, essencialment, dues figures llur presència en premsa els convertí en líders d'opinió —sense desencadenar cap mena de resposta per part del públic, però—, i també fou un gran complement a la resta d'iniciatives que desenvolupaven a nivell personal en el camp artístic, principalment en l'àmbit de la docència i recerca, respectivament.

Aquest conjunt de publicacions encaixa amb força facilitat amb la realitat definida pels sectors centrals del camp artístic lleidatà, de tal manera que aquestes capçaleres foren l'altaveu de postures de caire més aviat conservador, que se servien del seu domini sobre el capital específic del camp per tal de mantenir l'estatu quo artístic. La situació es va mantenir estable malgrat els embats i les dificultats que havia d'afrontar el sector de les publicacions periòdiques de l'època fins ben bé els anys 30, quan la publicació de la revista *Art*, tot i la seva curta durada, suposà un veritable trasbals. Aquesta capçalera entrà amb gran força des dels sectors més marginals del camp amb un discurs i una estètica completament nous sota el braç, que generaren una onada de rebuig frontal perquè es pretenia generar un canvi dins del repertori i el capital específic del camp que no gaudia de l'acceptació dels sectors amb més pes específic dins del sistema artístic lleidatà. Malgrat la virulència, els agents que s'han identificat rere aquesta proposta —Crous, Viola, Lamolla, i d'altres, fins i tot Leandre Cristòfol— no foren expulsats ni del camp ni del sistema,

sinó que foren ells mateixos els que efectuaren una translació, un reajustament de la seva posició tendint cap a sectors d'altres camps relativament propers —i no per això més centrals o dominants— on les propostes estètiques desenvolupades no generaven rebuig. Fou en aquests entorns on aquests agents marginals i marginats pogueren desplegar lliurement les seves estratègies de presa de posicions sense haver de desconnectar-se per complet del sistema artístic lleidatà, un recurs que els va permetre acumular prou moment per, eventualment i sobretot en temps de postguerra, iniciar dinàmiques clarament dirigides vers el sistema i el camp artístic que inicialment els havia rebutjat. Gràcies a aquest procés de refinament i consolidació, les estratègies foren força més efectives a nivell d'incidència sobre el cànion i el repertori, i propiciaren un reajustament de la distribució del capital específic del camp que col·laborà decididament en l'enfortiment d'un sistema artístic local llavors ja plenament consolidat.

### **Altres focus d'interès: les Garrigues i la Segarra**

El sistema artístic dels territoris adjacents al nostre marc geogràfic d'interès és molt feble i presenta nombroses mancances, car els indicadors al respecte són molt esparsos i dificulten que es pugui parlar de camp artístic i encara menys de processos d'autonomització d'aquest respecte el camp general de poder. En tot cas, es disposa d'elements que suggereixen la més que incipient existència d'aquest camp, un fenomen del qual no es pot parlar amb total certesa en tant que la tasca que hem realitzat ha estat merament prospectiva.

Així doncs, a les Garrigues hem acusat notablement la manca de fonts, i tan sols hem pogut constatar la debilitat del panorama artístic d'aquest territori. Les Borges Blanques i Juneda són els focus d'una activitat artística i cultural de molt baixa intensitat, duta a terme per agents molt concrets sense que això signifiqui que siguin els únics protagonistes; en tot cas, són els més visibles i els que exerceixen un cert lideratge en un territori marcat per la manca de tensió muscular a nivell artístic i cultural.

A les Borges Blanques, els indicadors queden reduïts a un únic agent, Alfons Iglésias, llurs actuacions en aquesta població ens resulten suficients per detectar que més enllà del rol desenvolupat a Barcelona, es tracta d'una figura dominant dins l'àmbit de les Borges Blanques, tant a nivell artístic com en relació al control del capital específic del camp de poder. D'aquesta manera, les maniobres que Iglésias realitza en aquesta població —molt especialment les seves aportacions a la premsa local— es poden interpretar com actuacions encaminades a consolidar-se en el sector dominant local, malgrat tractar-se d'una figura amb una presència molt discreta en aquest territori.

D'altra banda, a Juneda s'ha localitzat una delegació local de Palestra que exerceix un lideratge indiscutible dels processos de modernització urbana de la població al llarg dels anys immediatament anteriors a la Guerra Civil. L'activitat d'aquesta entitat junedenca difícilment encaixa amb el concepte de camp artístic, però no es pot obviar el valor de les edicions que realitzaren dels programes de festa major dels anys 1933, 1934 i 1935, tant a nivell estètic com de continguts, car a través d'unes publicacions que eren clares introductores de noves propostes estètiques a nivell de composició i maquetació de premsa, Palestra va aconseguir difondre amb relativa facilitat els seus principis i projectes, posicionant-se com un ens que gaudia d'un bon domini del capital específic del camp de poder de la Juneda dels anys 30.

Pel que fa a la Segarra i malgrat que pugui semblar paradoxal, el panorama es presenta lleugerament més prometedor gràcies precisament a l'activitat de la delegació local de Palestra a Cervera. Aquesta entitat va dur la vida cultural de la capital de la comarca a cotes insospitades fins aquell moment. No obstant això, i més enllà de les iniciatives de Palestra, s'han localitzat pocs altres indicadors que suggereixin un possible procés autonomitzador d'un suposat camp artístic. De totes maneres, s'ha pogut constatar com la figura de Claudi Gómez Grau és un dels principals agents del més que incipient ecosistema artístic i cultural de Cervera, essent gairebé una versió a petita escala d'Àngel Oliveras: una figura dominant en molts àmbits que es carrega a les espatlles l'execució de nombroses iniciatives a la vegada que duu a terme un treball individual amb la intenció de situar-se en la millor posició possible per tal de controlar el capital específic d'una realitat que en aquella època tot just començava a presentar símptomes de la seva existència.





## Capítol 4. Consideracions finals

*No sento cap mena de por, sinó només la meravellosa sensació d'haver-me deslligat de les lleis de la pesantor. Totalment deseixit, grimpo amb una facilitat sorprenent i m'arrapo confiat a preses minúscules. No se'm presenta el costat patètic de la meva situació. [...] Ja no sóc el mateix home, [...] ja no sento ni por ni fatiga, em sento com endut per l'aire; sóc invencible, res no em pot aturar. He assolit aquella embriaguesa, aquella desmaterialització que cerca l'esquiador sobre la neu, l'aviador en el cel, el qui salta en el trampolí.<sup>1335</sup>*

### **We're not dead, we're not dead! Revisió dels objectius i conclusions generals**

Ens hem permès la llicència d'utilitzar la línia clau del guió de *The Others* (*Los otros*, Alejandro Amenábar, 2001) per titular aquest apartat de tancament perquè la situació de l'art i la vida artística de Ponent que hem dibuixat al llarg d'aquesta tesi ens ha evocat inevitablement aquesta escena de la pel·lícula. Considerem que la tesi que acabem de presentar és una aportació considerable d'arguments a favor de la ruptura amb l'estereotip fal·laç de les terres de Ponent enteses com una estepa, on qualsevol iniciativa artística estava condemnada al fracàs.

Creiem que l'objectiu principal que va guiar la nostra recerca i que ha desembocat en l'elaboració d'aquesta tesi ha estat plenament acomplert: hem presentat una panoràmica en clau artística del pla de Lleida entre 1875 i 1936. No obstant això, potser convé realitzar algunes matisacions, especialment en relació al punt de vista de partida i a l'aposta metodològica per la que s'ha optat finalment, car presenten certes desviacions respecte a allò definit als objectius específics desgranats al capítol introductori d'aquest text.

En el moment de la definició de la hipòtesi de treball i dels objectius que ara revisem, la dicotomia centre-perifèria tenia una influència molt important en la nostra manera d'afrontar la recerca que se'ns presentava. Ara bé, el punt de vista ràpidament fou modulats gràcies a la introducció de propostes metodològiques pròpies de disciplines relativament allunyades de la història de l'art, però no per això incompatibles amb el nostre àmbit d'interès, ans al contrari. En aquest sentit, el resultat fou clarament satisfactori, en tant que un panorama que aparentment només es podia aprehendre a partir d'oposicions binàries o successions lògiques lineals tals com les traçades

<sup>1335</sup> Lionel Terray, *Els Conqueridors de l'inútil* (Barcelona: RM: Centre Excursionista de Catalunya, 1982), vol. I, p. 121

per les baules d'una cadena s'ha presentat com quelcom sensiblement més ric en matisos, que a la vegada sembla concordar i encaixar millor amb les necessitats expressives i descriptives que ens hem trobat. A risc de sonar excessivament tòpics, considerar la viabilitat d'aplicar la teoria dels camps de poder i la teoria dels polisistemes com a marc teòric de la nostra tesi ha resultat ser tot un encert, que ha tret a reluir unes facetes del nostre objecte d'estudi que resultaven difícils d'apreciar des del prisma de les relacions centre-perifèria. Ens referim, per exemple, a la possibilitat de superar un escenari únicament definit per la relació Lleida-Barcelona, tot incorporant altres actors i considerant la realitat que s'esdevenia a Lleida com el nucli central d'un territori perifèric, valorant quines eren les relacions —si és que existien— amb nuclis veïns de segon ordre com Tàrrrega o Balaguer i definint quin rol desenvolupava tot plegat en un marc més general. A més, aquest punt de vista ens ha permès tractar i analitzar per ells mateixos els nostres focus d'interès, deixant per un moment de banda l'estrabisme que suposa estar constantment pendent de la realitat i els fenòmens que tenen lloc als principals meridians artístics del tombant del segle xx.

Certament, bona part d'aquesta tesi es pot qualificar de treball en microhistòria, i és quelcom que molt probablement no assenyalarà cap punt d'inflexió al discurs general de la història de l'art català però tanmateix col·laborarà a fer-lo més complet i compacte. Una de les virtuts de la recerca a escales tan petites i amb una disponibilitat tan limitada de fonts és la possibilitat de tractar amb molt detall aspectes que passen desapercebuts en entorns encaixats en escenaris de més envergadura, sovint marcats pel soroll que genera una gran densitat de materials susceptibles d'ésser analitzats. Un exemple seria el treball que hem realitzat amb les agrupacions pragmàtiques d'artistes a la ciutat de Lleida, una realitat que de ben segur és present a altres indrets amb una dinàmica artística i cultural més intensa, però que molt probablement és bandejada a favor del tractament en profunditat d'aquells col·lectius que sí que es poden considerar grups d'artistes en sentit estricte.

Tot i que en ocasions no ha estat fàcil, hem procurat evitar caure en la mera presentació i descripció de dades i fets, en tant que la nostra voluntat era, en tot moment, situar els materials presentats dins dels eixos de coordenades definides per una aproximació en clau sistema-camp. En alguns moments aquesta voluntat s'ha fet excessivament densa, i alguns passatges de la tesi potser presenten un to més corretjós del que seria desitjable. En aquest sentit, en alguns moments el llenguatge ha pres un caient excessivament ideològic i focalitzat en unes tensions, unes lluites i unes estratègies que al pla real no eren particularment visibles o fruit d'una planificació acurada, sinó que cal situar-les en un pla més aviat interpretatiu.

Gràcies a la decisió d'articular la tesi a partir dels sistemes que configuren el camp artístic de Ponent hem pogut identificar i contextualitzar adequadament les principals estructures i mecanismes que han propiciat tant la transmissió de coneixement com la creació i la difusió de la producció artística al pla de Lleida. Hem pogut comprovar

com —especialment als escenaris més complexos— aquestes estructures proliferaren i mantingueren lògiques de relacions que transcendien els àmbits de la pràctica artística per introduir-se (segons els agents implicats) en sectors veïns però no per això completament aïllats o independents, com podien ser l'educació, l'economia o fins i tot la política.

Probablement aquests dos últims paràgrafs concentren la vessant novedosa en la tasca interpretativa que hem realitzat, car el coneixement nou que hem presentat es veu molt afectat per la disponibilitat i la continuïtat de les fonts, de tal manera que en alguns moments tan sols s'han pogut assenyalar alguns indicadors a tenir en compte, sense poder-hi aprofundir per manca de dades. Ara bé, considerem que la tasca duta a terme sobretot per tal d'identificar i analitzar els escenaris i agents encarregats de la difusió de la producció artística del pla de Lleida al tombant del segle xx ens ha reportat nombroses alegries en forma de noves aportacions, algunes de les quals confirmen la permeabilitat dels límits del sistema i el camp artístic que ens hem esforçat a definir i a vestir.

S'ha fet patent que la nostra recerca s'ha sustentat majoritàriament en les publicacions periòdiques disponibles en tant que els materials d'arxiu eren terriblement escassos. Hem dut a terme una tasca notable de buidat de premsa no diària dels territoris que han estat el nostre objecte d'interès, fet que a més de permetre'ns localitzar els indicadors a partir dels quals traçar el camp i el sistema artístic de Ponent del tombant del segle xx també ens ha permès valorar quina era la incidència de la vida artística en la vida quotidiana. No obstant això, serà necessari complementar les dades que hem presentat en aquesta tesi amb tota la informació continguda a la premsa diària, la qual —ara que ja disposem de la precisió cronològica necessària per abordar aquesta tasca— serà sensiblement més factible d'encarar i ens permetrà fer els ajustos necessaris al respecte.

Finalment, resta mencionar que ens havíem proposat integrar tot aquest anàlisi dins del conjunt de la història de l'art català, un propòsit inicialment molt ambiciós que paulatinament perdé viabilitat en el marc de la present tesi, en tant que podia suposar una digressió excessiva dins un discurs tan compacte com el que hem presentat. D'aquesta manera, hem optat per fer mencions molt puntuals amb la idea d'embastar enllaços entre el nostre objecte d'estudi i el marc general de l'art català, deixant com un dels primers fronts a atendre quan arribi el moment d'endegar futures línies de recerca la tasca d'incardinar en ferm els resultats presentats en aquest text amb el coneixement ja disponible.

## CONCLUSIONS GENERALS

Passant ja a valorar la hipòtesi de treball que assenyalava el punt de partida d'aquesta tesi, val a dir que tota la recerca que hem dut a terme no ha canviat l'apreciació que

una de les principals característiques del nostre objecte d'estudi és la seva condició perifèrica, i que aquesta pràcticament no varia al llarg del període 1875-1936. No obstant això, hem pogut constatar que durant aquesta època es consoliden uns mecanismes i es documenten unes estructures que considerem imprescindibles per a que tant la creació com la difusió de la producció artística sorgida d'aquest territori realment siguin efectives i que es pugui parlar sense reserves de fet i vida artística a Ponent al tombant del segle xx, essent aquesta una altra de les moltes peces que componen el gran polisistema que és l'art català d'època contemporània.

El nostre punt de partida era una concepció lineal d'aquestes estructures i fenòmens, que descrivíem tot fent un símil amb les baules d'una cadena. D'aquesta manera enteníem que si una d'aquestes peces no arribava a un mínim desenvolupament o expressió, la cadena del fet artístic es podia trencar i la realitat que es pretenia retratar perdia bona part del seu significat o fins i tot ni tan sols s'esdevenia. Després d'analitzar-ho de prop, hem comprovat com el comportament d'aquestes peces no és el d'una cadena, sinó més aviat el d'una malla o un teixit, on cadascun d'aquests elements presenta diversos punts de contacte amb la resta de l'entramat i on la relació establerta entre ells no és absolutament lineal ni de causa-efecte. Així doncs, cadascun d'aquests components que inicialment consideràvem una baula és realment un sistema, protagonitzat per agents de tota mena —que poden fer-se presents en diversos sistemes alhora— i relacionat amb altres sistemes adjacents per tal de donar forma al que hem definit com el polisistema artístic de Ponent al tombant del segle xx.

La relativa poca complexitat de cadascun d'aquests sistemes —el formatiu en matèria artística, el vinculat al foment de la creació i la pràctica en aquest àmbit i l'expositiu o propagador d'aquestes produccions entre la població— evidencia que en aquesta època l'entramat sobre el qual descansava el fet artístic a Ponent era marcadament incipient, de tal manera que el pla de Lleida no era un territori erm pel que feia a vida artística durant el període que ens ocupa però tot indicava que el panorama que se'ns presentaria tampoc seria exhuberant. L'aproximació que hem pogut realitzar des del punt de vista de les teories dels camps de poder i els polisistemes ens ha permès detectar que entre 1875 i 1936 s'esdevenen dinàmiques que propicien que el camp i el sistema artístic a Ponent arribin a altes cotes d'autonomització respecte el camp general de poder que articulava la vida d'aquest territori. Cal remarcar, però, que aquest procés no és ni unidireccional, ni irreversible ni unificat, sinó que és altament fluctuant i presenta una gran variabilitat tant en l'espai com en el temps. A més, val a dir que l'autonomització del camp artístic i la presència de sistemes i agents amb diversos graus de robustesa en un mateix indret no implica —almenys en el nostre cas— ni un increment qualitatiu notable de la producció artística d'aquest territori ni una desconexió del conjunt del polisistema artístic català.

De fet, al cas de Ponent s'esdevé clarament aquesta situació, en tant que hem pogut documentar una quantitat gens menyspreable d'activitat artística en diversos àmbits, però també hem pogut comprovar com rarament aquesta despertava interès més enllà del seu radi immediat d'influència. Al llarg del període 1875-1936, són comptades les ocasions en les que hem observat que els esdeveniments desenvolupats al camp artístic de Ponent capten l'atenció dels grans centres artístics del moment, essencialment la ciutat de Barcelona. El cas més valuós podria ser el generat al voltant de la revista *Art*, que va obrir les portes d'ADLAN i el logicofobisme a alguns dels seus integrants, els quals realitzaren una transició des dels espais marginals del camp artístic lleidatà a altres espais artístics també marginals però amb major energia potencial, que els permeteren aplegar prou moment per incorporar de manera efectiva novetats al repertori artístic imperant. Un altre cas seria l'interès de la premsa de la capital catalana per l'exposició d'artistes targarins de 1933, o el suport que des de la seu central de Palestra es proporcionava a les iniciatives —rarament a les exposicions, però— liderades per les diverses delegacions locals d'aquesta entitat. No obstant això, es tracta de situacions extraordinàries, on pràcticament no hi ha interacció o diàleg entre les parts. En termes generals, la vida i la producció artística de Ponent al tombant del segle xx no marca diferències substancials i continua formant part del gran grup de territoris catalans on es van desplegant repertoris consolidats als nuclis capdavanters de la vida artística, especialment Barcelona, tot mantenint una relació que, tanmateix, no es podria qualificar de plenament sucursalista, sinó que més aviat s'assembla a la que un satèl·lit manté amb el cos al voltant del que orbita.

Inicialment, aquests repertoris es transferien als escenaris perifèrics com el del pla de Lleida de la mà d'agents vinculats al territori que havien adquirit una pàtina de consagració en l'àmbit artístic gràcies al fet d'haver forjat part de la seva carrera en sistemes aliens lluny dels seus llocs d'origen, ja fos a la capital catalana o a l'estranger. Al seu torn, aquesta condició —llavors imprescindible— els situava en una posició privilegiada en l'àmbit local, on tenien l'ocasió d'afermar-se com a referents, com a figures amb un bon domini d'un capital artístic que en aquell moment tot just començava a refinar-se i a diferenciar-se del capital en joc al camp general de poder.

Ara bé, és precisament en aquesta època quan hem detectat que proliferen les infraestructures i les dinàmiques necessàries per invertir aquesta tendència i propiciar que el circuit de formació, creació i legitimació de la pràctica artística es pugui dur a terme des del mateix territori. D'aquesta manera, Ponent passa a disposar d'un model relativament autosuficient dins del gran polisistema de l'art català del moment, generat principalment a partir de la presència d'espais formatius en matèria artística (escoles, l'institut de segon ensenyament de Lleida i també molt especialment les acadèmies particulars de dibuix i pintura) i la proliferació d'activitats encaminades a presentar públicament les creacions dels artistes del mateix territori, ja tinguessin tant l'objectiu principal de publicitar-se o legitimar-se —i

així treballar indirectament en la presa de posicions favorables dins l'incipient camp artístic— com el de comercialitzar les seves creacions, en tant que no es pot oblidar el poder sancionador i legitimador de la pràctica artística que té el mercat. Hem dedicat bona part d'aquesta tesi a definir, identificar i vestir tots aquests elements, veritables catalitzadors del fet artístic a Ponent, un mecanisme que es mantenia viu i en marxa gràcies a la lògica de relacions que s'esdevenia entre els agents que participaven d'aquesta realitat.

Dins del polisistema de l'art de Ponent, la posició central la va ocupar clarament la ciutat de Lleida. Ara bé, aquest paper protagonista fou dut a terme des d'una soledat que al nostre entendre era excessiva, i la manca d'un nucli que s'erigís com a rival de Lleida i propiciés així la dinamització i la millora de la situació del camp i el sistema artístic per simple oposició i competència va ser un llast amb el qual va resultar difícil conviure-hi. Val a dir que en algunes ocasions semblava que aquest rol podia haver-lo adoptat la ciutat de Tàrrrega, però sembla que mai es féu una aposta decidida per acarar-se amb la capital de la província i entrar en el cos a cos de la disputa pel domini del sistema artístic de Ponent. Malgrat disposar d'infraestructures molt prometedores a nivell sistèmic —com l'escola d'arts i oficis, sobretot— a les quals caldria afegir la tasca desplegada per agents certament dominants en els seus àmbits d'actuació —Àngel Oliveras, Magí Serés o entitats com Palestra i l'UET, entre d'altres—, creiem que pel que fa a la lluita per esdevenir la punta de llança del polisistema artístic del pla de Lleida del tombant del segle xx, Tàrrrega no es mostrà plenament convençuda del seu potencial ni va posar tota la carn a la graella quan en va tenir l'ocasió, cedint a Lleida un lideratge excessivament solitari.

Ara bé, tot i que no es va establir una pugna oberta i ferotge per situar-se al capdavant del sistema de Ponent, val a dir que el panorama artístic del pla de Lleida en aquesta època queda pràcticament definit per la polarització existent entre Tàrrrega i Lleida. Malauradament, la visió en perspectiva situa Balaguer (i Ponts) com un mer espectador d'aquest escenari, en tant que la vida artística que s'hi ha detectat és molt incipient i l'entorn cultural noguerenc està essencialment a mans de les elits locals, figures dominants i molt ben posicionades al camp general de poder. En el cas de la Noguera, el refinament del capital específic del camp i, per extensió, una possible autonomització del camp artístic respecte el camp general de poder són gairebé imperceptibles i situen tot aquest territori en una posició marginal dins del polisistema de l'art de Ponent al tombant del segle xx.

La vida artística de Ponent entre 1875 i 1936 s'explica principalment, doncs, al voltant de les estructures i les dinàmiques esdevingudes tant a Lleida com a Tàrrrega. Val a dir, però, que durant la nostra recerca hem palesat l'existència de casos discrets que revelen una certa vida artística més enllà d'aquestes localitats, majoritàriament consistents en la presència d'escoles o espais similars on s'oferia formació en matèria artística i en la celebració d'exposicions de produccions artístiques, generalment obres d'agents més o menys vinculats al territori. Considerem que

aquestes dinàmiques corresponen a actituds mimètiques d'aquestes localitats tan marcadament perifèriques, que evoquen una activitat cultural que no necessàriament s'inspira en els seus referents més immediats sinó que podia beure de fonts més allunyades: un cas en aquest sentit és el de l'escola de dibuix que Antoni Samarra va fundar a Ponts —inspirant-se en l'escola de l'Ateneu Obrer de Barcelona— o les exposicions celebrades a Bellpuig i la Fuliola, molt probablement emmirallades en activitats celebrades més enllà de Tàrraga, de les quals els seus promotors i protagonistes tingueren coneixement tant per experiència directa com a través de la premsa.

Tant Tàrraga com Lleida mostren indicis de l'existència de tots els sistemes considerats necessaris per al bon funcionament del polisistema artístic, i el seu anàlisi al llarg del període 1875-1936 ens ha permès constatar dos fenòmens de gran importància. Per una banda, hem observat com el capital específic que està en joc en aquests sistemes i en el camp on es despleguen experimenta un refinament progressiu, que s'esdevé en paral·lel a una definició més clara del perfil dels protagonistes de les pugnes pel control d'aquest capital específic, car paulatinament es passa d'unes figures majoritàriament pertanyents a les elits socials, polítiques i econòmiques de cada indret cap a individus que cada cop encaixen més clarament dins del sector artístic i cultural, una transició aparentment menor però essencial pel que fa a l'autonomització del camp artístic. D'altra banda, també hem constatat una certa diversitat de plantejaments d'ambdós sistemes: des de Lleida es manté una postura estràbica, de tal manera que es comença a generar interès al voltant del fet artístic nascut des del mateix territori al mateix temps que es procura —sovint amb un èxit molt relatiu, val a dir— no perdre de vista la realitat artística dels sistemes veïns i mantenir-se alerta sobre els moviments i les notícies que arribaven des dels principals nuclis irradiadors en matèria artística del moment sobre les figures dominants —malgrat la distància— del camp artístic local, principalment des de Barcelona (Mostany, Borràs, Murillo, etc.), però sense oblidar Madrid (Morera o Viladrich, per exemple) i fins i tot París o Roma (Gosé o Gili i Roig, entre d'altres). Tanmateix, Tàrraga optà per un posicionament al nostre entendre més pragmàtic, clarament concordant amb la seva voluntat de no entrar obertament en la pugna pel protagonisme del sistema artístic de Ponent i, per extensió, plenament aliniat amb els preceptes noucentistes de la Catalunya-ciutat, un ideari que mai va acabar d'arrelar a la capital del Segrià i que en canvi gaudí d'una gran acceptació a la capital de l'Urgell. Així doncs, Tàrraga ignorà Lleida en gran mesura i optà per girar la mirada gairebé de manera exclusiva vers Barcelona, mantenint-se especialment amatent a la situació dels artistes d'extracció local allà instal·lats, els quals eren tractats amb una admiració que eclipsava en part les carreres artístiques que en aquell moment començaven a despuntar al mateix territori. De fet, hem detectat que l'interès pels artistes oriünds de Tàrraga i rodalies que iniciaven la seva carrera artística en aquest indret se situava fins i tot un pas més enrere que el que generaven algunes figures foranes durant les seves estades a la ciutat (Vila-Puig, Cabanes, Bon, Trencs, etc.). De totes maneres, podem considerar que al llarg del primer terç

del segle xx tant el sistema artístic generat al voltant de Tàrrrega com el de Lleida adquireixen suficient dinamisme i envergadura com per mantenir-se vius i evitar el col·lapse per petrificació, malgrat ésser enormement discrets si es posen en relació amb el marc general de l'art català del moment.

Així doncs, disposem de prou evidències per afirmar que és en aquesta època quan es defineix un sistema-camp artístic amb un elevat grau d'autonomització al pla de Lleida. Certament, es tracta d'un procés amb oscil·lacions constants en la claredat de la seva expressió, però considerem que malgrat les fluctuacions en el grau d'autonomització del camp i en la robustesa dels sistemes analitzats, el període 1875-1936 suposa un punt d'inflexió en el desenvolupament artístic de Ponent, precisament perquè es passa d'una dinàmica on la participació d'elements de referència i legitimació externa era imprescindible a una situació on aquests elements eren incorporats a un panorama majoritàriament originat des del territori, configurant un sistema-camp que encaixa com un element més dins del gran polisistema artístic català. Per tal de fer més entenedora la nostra aportació, hem elaborat una representació gràfica del sistema-camp del pla de Lleida inspirada en la representació del camp artístic elaborada per Pierre Bourdieu,<sup>1336</sup> on hem situat els principals agents identificats al llarg de la tesi a diversos punts del camp a partir de la resultant del seu grau de domini del capital específic del camp i el domini del capital en joc al camp general de poder, entre d'altres. Considerem que val la pena arriscar-nos a aportar una visualització excessivament arbitrària en tant que així facilitarem que el lector copsi d'un cop d'ull i de manera genèrica quin era l'aspecte del camp artístic de Ponent al tombant del segle xx.<sup>1337</sup>

Arribats a aquest punt, val a dir que la idea de camp artístic, així com la de sistema, són dues propostes agafades en préstec de plantejaments metodològics propis de la sociologia, la teoria literària i els estudis de traducció. Malgrat la distància d'aquestes disciplines respecte la història de l'art, hem de dir que tant la teoria dels camps de poder com la dels polisistemes ens han proporcionat unes eines altament útils per explicar la realitat del sector artístic lleidatà del tombant del segle xx. En aquest sentit, el pragmatisme que acompanya la decisió d'adoptar propostes forjades en altres disciplines no s'hauria de veure com un signe de debilitat de la pròpia àrea d'expertesa o com un indicatiu d'incapacitat per part nostra a l'hora d'executar una recerca en un marc teòric nascut des i per a la història de l'art, sinó com una aposta decidida per la transversalitat entre disciplines afins a la història de l'art, sempre tan comentada i probablement mai prou aplicada.

Fet aquest incís, tan sols resta afirmar que gràcies a les propietats que presenta aquesta aproximació teòrica al nostre objecte d'interès no és necessari que el polisistema lleidatà estigui en condicions de total plenitud per engranar amb la resta

<sup>1336</sup> Pierre Bourdieu, 1983, p. 311-356, esp. p. 319 i 329.

<sup>1337</sup> Les representacions gràfiques del sistema-camp artístic del pla de Lleida entre 1875 i 1936 es poden consultar a l'annex 042.



de Catalunya, sinó que els desequilibris en els elements que constitueixen la realitat lleidatana i la permeabilitat entre els seus límits faciliten l'intercanvi d'agents, la circulació d'idees i el desplegament d'estratègies de presa de posicions que poden incidir directament sobre el repertori o afectar la dinàmica de sistemes fins i tot pertanyents a diversos marcs territorials alhora. Evidentment, l'adveniment de la Guerra Civil va dinamitar el panorama que acabem de presentar, però la constatació que a les darreries del primer franquisme el sistema artístic lleidatà (i també el targarí) va aconseguir recompondre's per —aquest cop sí— eclosionar amb força suficient tant per erigir-se com un referent a nivell local com per realitzar aportacions significatives en el marc de l'art català de postguerra sembla confirmar que durant el primer terç del segle xx es van assentar les bases d'un sistema-camp necessari per explicar i comprendre tant la realitat artística de Ponent com per aportar una major dimensió al coneixement disponible sobre l'art català d'època contemporània.

## **Línies de treball futur**

Qualsevol recerca, per molt extensa que sigui, precisa d'uns límits i necessàriament s'ha d'acotar si no es vol caure en un despropòsit sense forma. Bona part de la primera secció d'aquesta tesi està dedicada precisament a la definició de l'abast i dels límits de la recerca que s'hi presenta. En tant que considerem que hem satisfet el nostre propòsit inicial, és el moment de proposar vies de possible treball futur. D'aquesta manera, completant els intersticis que s'hagin pogut deixar menys atesos o les esclatxes que inevitablement s'han obert durant el desenvolupament d'aquesta recerca podem continuar realitzant aportacions encaminades a disposar d'un coneixement més integral i complet possible de l'art català d'època contemporània.

Tal i com auguràvem unes pàgines més enrere, una de les primeres vies a explorar quan arribi l'hora d'aprofundir en el treball realitzat és la de completar les dades presentades a partir de la revisió de la premsa diària publicada al pla de Lleida entre 1875 i 1936. No creiem que aquesta tasca tregui a la llum una quantitat significativa de nous agents, esdeveniments o estructures relacionades amb el sistema i el camp artístic d'aquest territori, però en tot cas ens servirà per completar bona part d'aquelles dades que la consulta de les publicacions periòdiques només ens ha permès embastar. A més, un altre dels propòsits de treball futur més urgents que se'ns presenten és el relacionat amb la necessitat de vincular el treball realitzat amb el context general de l'art català del tombant del segle xx. Només d'aquesta manera evitarem que aquesta tesi romangui aïllada i que persisteixi la concepció de Ponent com territori pràcticament desert pel que feia al fet i la vida artística al voltant de 1900.

Un altre dels fronts a atendre serà el dels territoris adjacents al nostre marc geogràfic d'interès, el qual ja hem començat a treballar a la recta final del capítol anterior. Resulta convenient seguir aquesta via fins tan lluny com sigui possible, localitzant

indicadors de la possible existència de sistemes i camps artístics en procés d'autonomització respecte al camp general de poder —presència d'oferta formativa en l'àmbit de les belles arts, mecanismes de foment de la creació i la pràctica artística, esdeveniments i estructures de difusió de les produccions artístiques d'origen local, etc.—, per seguidament realitzar l'exercici d'encaixar aquestes peces al panorama que acabem de descriure. En aquest sentit, caldria valorar la viabilitat de girar la mirada cap a l'oest i realitzar una recerca similar als territoris de la Franja de Ponent i el flanc oriental de l'Aragó, car seria una bona manera de conèixer el desenvolupament de l'art i la vida artística en un indret encara més allunyat dels nuclis d'influència de l'època i efectuar una lectura més ponderada d'una lògica de relacions tradicionalment despatxada amb plantejaments simplistes. A aquesta proposta de línia de treball futur la podria acompanyar un treball més ambiciós, que malgrat tot no és més que una evolució de les propostes que hem anat desgranant i que estan marcades pel nostre ànim de replicar el model treballat en aquesta tesi. Aquesta voluntat es podria concretar tant per la vessant sincrònica com per la diacrònica: d'una banda, creiem que seria interessant replicar la recerca que acabem de presentar en un territori completament aliè al pla de Lleida, per bé que respectant el marc cronològic definit per la restauració de la monarquia i l'esclat de la Guerra Civil. Aquesta proposta seria tot un exercici de verificació del model presentat, i ens serviria per detectar-hi possibles mancances i elaborar noves lectures sobre l'estat de l'art i la vida artística en territoris tradicionalment deixats de banda pel seu suposat poc atractiu en aquest aspecte, les quals ajudarien a matisar els discursos predominants fins aquest moment. D'altra banda, es podria replicar la recerca realitzada tot mantenint-nos dins del mateix marc geogràfic analitzat en aquesta tesi però variant el marc cronològic per tal de centrar-nos en els anys de la postguerra i el franquisme. D'aquesta manera es podria eixamplar la vessant diacrònica de la lectura en clau sistema-camp de l'estat de l'art i la vida artística del pla de Lleida i analitzar en profunditat la relació entre el panorama artístic de preguerra i la potent explosió creativa que s'esdevé a Ponent —i el situa al mapa artístic català— durant la segona meitat del segle xx. La compleció d'aquest retrat seria el resultat d'una recerca a priori molt engrescadora, que permetria aportar una visió de conjunt certament tant novedosa i renovadora com necessària sobre l'art a Ponent al llarg del segle xx.

# Capítol 5. Annexos i bibliografia

## Taula d'annexos

Annex 001: espais expositius de Balaguer, 1913-1936	435
Annex 002: espais expositius de Tàrraga, 1912-1936	436
Annex 003: espais expositius de Lleida, 1875-1917	437
Annex 004: professorat i alumnat de dibuix a l'institut de segon ensenyament de Lleida	439
Annex 005: professorat i alumnat de dibuix a l'institut general i tècnic de Lleida	440
Annex 006: professorat i alumnat de dibuix de l'institut general i tècnic de Lleida després de la fundació de les escoles normals de mestres	441
Annex 007: Josep Piñol, "Morera i el Xop-Bot", <i>Lleida</i> 49 (25 maig 1927), p. 97-98	442
Annex 008: —, "Catàlec de les obres exposades pels artistes del «Cau d'Art» al Museu Morera", <i>El Diario de Lérida</i> (27 novembre 1929), p. 2	445
Annex 009: J. Soldevila Faro, "L'exposició Studi d'Art", <i>Occident</i> 53 (12 març 1932), p. 2	448
Annex 010: J. Soldevila Faro, "L'exposició Studi d'Art", <i>Occident</i> 84 (18 octubre 1932), p. 2	450
Annex 011: J. Estadella Arnó, "L'artífex Adolf Fargnoli", <i>Lleida</i> 84 (25 novembre 1928), p. 17	452
Annex 012: document d'entrega de les obres del Museu d'Art Modern de Madrid al Museu de Lleida, 21 juliol 1914. ADPL, inv. 8380	453
Annex 013: lista de los vaciados que componen la colección concedida al Museo Provincial de Bellas Artes de Lérida en virtud de orden de la Subsecretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes fecha 5 de junio de 1914, 31 desembre 1914. ADPL, inv. 8380	454
Annex 014: relación de las obras que, procedentes del Depósito de Bibliotecas públicas se destinan para formar la colección Escogida, concedida de Orden superior, fecha 4 de junio de 1914 al Museo de Pintura de Lérida, 4 gener 1915. ADPL, inv. 8380	455
Annex 015: relación de las obras que, procedentes de Bibliotecas populares, se destinan de Orden superior, fecha 4 de Junio de 1914 al Museo de Pintura de Lérida, 4 enero de 1915. ADPL, inv. 8380	457
Annex 016: colección de las mejores láminas que posee la calcografía nacional, grabadas sobre cobre y acero: copias de los cuadros que se conservan en los museos de pinturas, con destino al Museo Provincial de Lérida, sense data [1915]. ADPL, inv. 8380	459
Annex 017: nota de Lucas Bartolozzi, formador de la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando, 6 març 1915. ADPL, inv. 8380	465
Annex 018: plec de condicions de les obres a substar per la finalització de la construcció del museu d'art de Lleida, maig 1916. ADPL, inv. 8380	466
Annex 019: escriptura de dipòsit, 22 abril 1915. ADPL, inv. 8380	469
Annex 020: carta de Julio de Saracíbar a la Diputació de Lleida sobre una nova donació d'obres al museu per part de Jaume Morera, 18 juny 1915. ADPL, inv. 8380	474
Annex 021: carta de Julio de Saracíbar a José M. España, 3 juliol 1915. ADPL, inv. 8380	476
Annex 022: carta de Julio de Saracíbar a la Diputació de Lleida, 30 maig 1916. ADPL, inv. 8380	477
Annex 023: Estatut del Museu Provincial avui Museo Morera (1915). ADPL, inv. 17110	479

Annex 024: catàleg de la Sala Gosé, sense data. ADPL, inv. 8380	481
Annex 025: Reial Ordre de la Secció 22 de la Direcció General de Belles Arts a Julio de Saracibar, sense data. ADPL, inv. 8380	485
Annex 026: Díptic de la inauguració de la sala Haes, 20 novembre 1924. ADPL, inv. 8380	487
Annex 027: llista d'obres de l'exposició dedicada a Antoni Ollé i Pinell al Museu Morera, 3-11 gener 1926. SAIEI-LT, inv. C123.5.1	490
Annex 028: llista de fotografies de l'exposició dedicada a Silvi Gordó i Montaña al Museu Morera, 11-20 maig 1927. SAIEI-LT, inv. C126.12	491
Annex 029: llista d'obres de l'exposició dedicada a Baldomer Gili i Roig al Museu Morera, juny 1927	492
Annex 030: llista d'obres de l'exposició dedicada a Antoni Ollé i Pinell al Museu Morera, 27 octubre — 5 novembre 1929. SAIEI-LT C124.04	494
Annex 031: dictamen sobre el trasllat del Museu Morera a l'antic hospital de Santa Maria, 30 octubre 1930. ADPL, inv. 46930	495
Annex 032: còpia de l'acord de cessió de sales de l'antic hospital de Santa Maria al patronat del Museu Morera, amb expressió de les condicions imposades, 1931. ADPL, inv. 17110	496
Annex 033: carta de Felisa de Alday a Ramon Fontanals, 26 maig 1933. ADPL, inv. 8380	497
Annex 034: llista d'obres de l'exposició dedicada a Josep Camins al Museu Morera, 12-25 maig 1930. SAIEI-LT, inv. C126.12	498
Annex 035: llista d'obres de l'exposició dedicada a Magí Serés Roca al Museu Morera, 12-25 maig 1930. SAIEI-LT, inv. C126.12	499
Annex 036: —, “Art. Una eposició d'artistes lleidatans”, <i>Camins</i> 4 (abril 1934), p. 14-16	500
Annex 037: llista d'obres presentades a l'exposició-concurs de primavera organitzada per l'ajuntament de Lleida al Museu Morera, 10-20 maig 1934. SAIEI-LT, inv. C.135.19	502
Annex 038: J. Soldevila Faro, “Art”, <i>Camins</i> 6 (juny 1934), p. 12-14	506
Annex 039: [Màrius Torres], “Carnet d'Art. Les Exposicions”, <i>La Jornada</i> (22 maig 1934), p. 4	508
Annex 040: —, “Noticiari”, <i>República</i> (segona època) 83 (6 maig 1933), p. [8]	509
Annex 041: —, “Noticiari”, <i>República</i> (segona època) 109 (26 agost 1933), p. [7]	510
Annex 042: representació gràfica del sistema-camp de la Noguera, 1875-1936	511
Representació gràfica del sistema-camp de l'Urgell, 1875-1936	512
Representació gràfica del sistema-camp de Lleida, 1875-1936	513

## Annex 001: espais expositius de Balaguer, 1913-1936



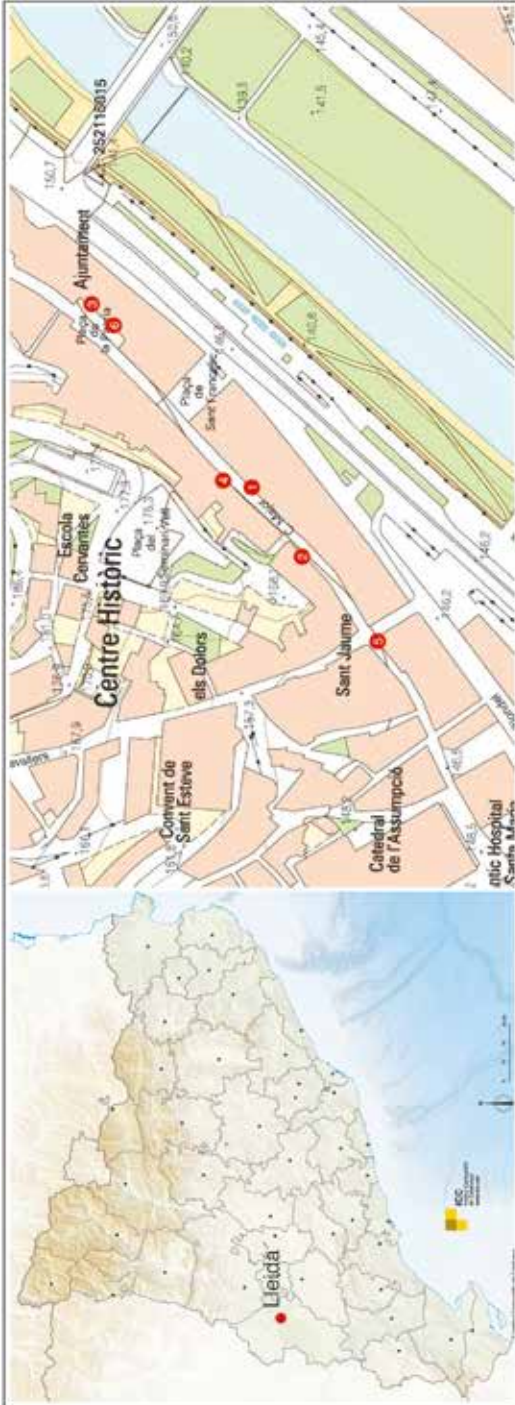
1. La Argentina
2. Botiga de teixits de Joan Pons
3. Centre excursionista de Balaguer
4. Cafè Golet
5. Casino de Balaguer (ubicació no confirmada)

## Annex 002: espais expositius de Tàrraga, 1912-1936



1. Merceria Cal Tonet Gomà
  2. Modern Liceu
  3. Palestra (fins finals de 1932)
  4. Palestra (a partir de 1933)
  5. Casa de Flavià Pijuan
  6. Casa Grau (antiga Casa Barceló)
  7. La Renovació (antic El Siglo)
  8. La Estrella
  9. Ultramarins Jaume Escrivà
  10. Cristalleria Magí Mateu
  11. La Primavera
  12. Magatzems Catalunya (antic La Sirena)
  13. La Perla
  14. Fusteria Serés
  15. Acció Catalana Republicana
  16. Escola Nacional de Nens
- Espais no localitzats:**
- Casa Sanrama (carrer Major)
  - La Primera
  - Taller del daurador Montlleó (carrer d'Agoders)

## Annex 003: espais expositius de Lleida, 1875-1917

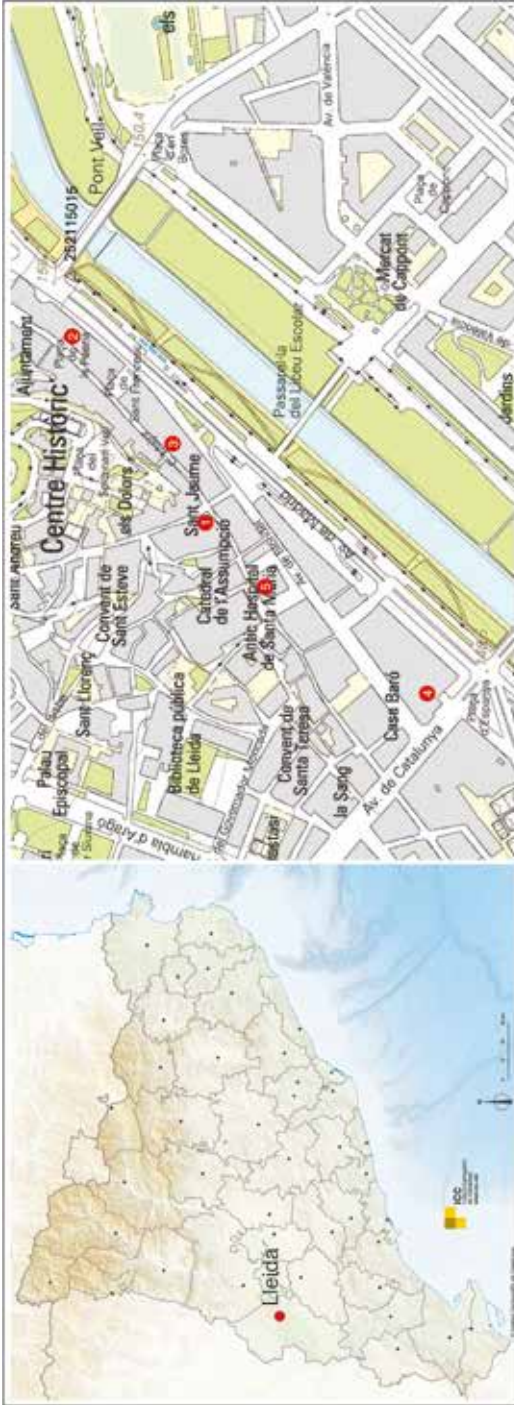


1. Casa José Sol Torrents
2. Llibreria José A. Pagés
3. Casa Lavaquial
4. Camiseria Ribé
5. Sastreia Pujol
6. Ajuntament de Lleida

### Espais no localitzats:

- Casa López (carrer Major)
- Casa Aixelà (carrer Major)
- Casa Pons i Carrera  
(probablement carrer Major)

## ESPAIS EXPOSITIUS DE LLEIDA, 1918-1936



- 1. Casino Mercantil
  - 2. Casino Independent
  - 3. Casino Principal
  - 4. Museu de Lleida (1917-1934)
  - 5. Museu de Lleida (des del 30 de desembre 1934)
- Espais no localitzats:**
- Establiment de fotografia d'Emili Gausí (carrer Major)
  - Argenteria Fontanals



**Annex 004: professorat i alumnat de dibuix a l'institut de segon ensenyament de Lleida**

Curs	Catedràtic de dibuix	Auxiliar de dibuix	Matriculats d. topogràfic	Matriculats d. lineal	Matriculats d. ornament	Matriculats d. figura
1859-1860	Manuel Corcelles (interí)	—	1	90	9	42
1860-1861		Juan Mariscal	153			
1864-1865		—	20	139	—	13
1865-1866		—	14	112	1	16
1868-1869	Federico Trias (titular)	—	14	66	2	10
1869-1870	Abandona càtedra el febrer de 1876	—	6	32	19	
1871-1872		—	5	44	—	8
1872-1873		—	8	55	0	14
1876-1877	Juan Mariscal (substitut)	—	0	42	6	7
1878-1879		—	1	52	4	5
1879-1880		—	2	46	3	6
1882-1883		—	3	63	2	7
1883-1884		—	3	55	2	3
1884-1885	Miquel Fontanals Araujo (interí)	Juan Mariscal Imparteix dibuix d'ornament i de figura	2	74	8	3
1885-1886	Només imparteix dibuix lineal		4	45	5	11
1886-1887			2	47	14	9
1887-1888			1	60	3	3
1888-1889	Antonio Gil Palacio (titular)	Juan Mariscal Imparteix dibuix d'ornament i de figura	1	48	1	9
1889-1890	Només imparteix dibuix lineal		0	34	13	20
1890-1891			(no ofert)	76		
1891-1892			(no ofert)	81		

Font: memòries de curs llegides durant les sessions inaugurals del curs següent. La pràctica totalitat es conserven al Fons Sol-Torres, dipositat a la biblioteca de la Universitat de Lleida.

## Annex 005: professorat i alumnat de dibuix a l'institut general i tècnic de Lleida

Curs	Catedràtic de dibuix	Auxiliar de dibuix	Matriculats dibuix (batxillerat)	Matriculats dibuix (magisteri)	Matriculats dibuix (agricultura)	Matriculats dibuix nocturn (obrers)
1900-1901	Antonio Gil Palacio (titular, mor el 26 de desembre de 1903); Vicenç Soriano es trasllada a Lleida l'1 de juny de 1904	Juan Mariscal	76			
1902-1903		Josep Plana Castillo				
1904-1905		—	296	25	7	107
1905-1906	Vicenç Soriano	—	52	10	no s'ofereix	89
1906-1907		—	21	71		77
1907-1908		Arturo Larrosa Melgosa	152	78		144
1908-1909			no es detallen			no s'ofereix
1909-1910			127	38	no s'ofereix	
1910-1911		Josep Plana Castillo (substituit)	117	68		
1911-1912			115	86		
1912-1913			121	53		
1913-1914		135	no s'ofereix			

Font: memòries de curs de l'Institut General i Tècnic. La pràctica totalitat es conserven al Llegat Ramon Areny, conservat a l'Arxiu de l'Institut d'Estudis Ilerdencs.

## Annex 006: professorat i alumnat de dibuix de l'institut general i tècnic de Lleida després de la fundació de les escoles normals de mestres

Curs	Catedràtic de dibuix	Auxiliar de dibuix	Matriculats dibuix (batxillerat)
1914-1915	Federico Reymundo (arriba per permuta de la càtedra de Reus amb Soriano el 8 de gener de 1915; es trasllada a Soria el 31 d'agost de 1919)	Josep Plana Castillo (substitut; mor el 7 de juliol de 1915)	157
1915-1916		Pedro Borrás Monné (des del 9 de juliol de 1915)	
1916-1917		Pedro Borrás Monné (substitut)	166
		Ramon Borrás Vilaplana (ajudant interí)	179
1917-1918		Pedro Borrás Monné (substitut)	162
	Ramon Borrás Vilaplana (ajudant interí)		
	José Francino Gil (ajudant interí)		
1918-1919		Pedro Borrás Monné (substitut)	195
1919-1920	Pedro Borrás Monné (interí)		174
	Juan Rodríguez de Dios (titular)	José Francino Gil (ajudant interí)	
1920-1921	Juan Rodríguez de Dios	Justo Almela	188
		José Francino Gil (ajudant interí)	
		Manuel Sirvent Abadal (ajudant interí)	
		Aurelia Tolosa (ajudant interí)	
1921-1922		Justo Almela (auxiliar numerari)	186
1922-1923			195

Font: memòries de curs de l'Institut General i Tècnic. La pràctica totalitat es conserven al Llegat Ramon Areny, conservat a l'Arxiu de l'Institut d'Estudis Ilerdencs.

## **Annex 007: Josep Piñol, “Morera i el Xop-Bot”, *Lleida* 49 (25 maig 1927), p. 97-98**

Parlar del nostre Poeta i oblidar el Xop bot es desconèixer un dels aspectes íntims de la vida lleidatana de l'autor del *Maig de Dins*. Aquest bell cenacle d'amics lligats per un afecte havia tingut hostatge, molts anys enrera, en un jardí avui desaparegut i substituït per un casal nou. El canvi és el que va portar-lo al delitós paratge on avui té xopluc. No cal altre podria trovar-ne de més adequat. Li duguè el mateix Poeta, aleshores neòfit en la colla. Era un seu jardí i un seu estudi d'artista que te preclara història. Allí foren pintades moltes de les teles que donaren després cel·lebritat al seu germà, el gran pintor En Jaume, suara també decès. Allí, en hores llarguíssimes, trobà-hi conhort el més fort musicòleg ibèric, l'eminent Pedrell, que hi escrigué *Cleopatra*.

Es un clàssic i romàntic Estudi d'Artista. El lloc és encisador i la remor del Segre hi ressona a les nits acompanyada de l'harmonia de les arbredes que hi fan de vivent escenari a según terme.

Hi ha posat el bon humor amical al seu interior penjarelles iròniques entre mostres excel·lents del treball dels artistes. Arreu, arreu bibelots i llibres, escons seriosos i bagatel·les. No hi manquen estres per a la música.

Tafanejant el llibre de visites s'hi troben les signatures dels homes més eminents que hagi mai vist la nostra Ciutat de vint i cinc anys ençà. Músics, poetes, actors, pintors, caricaturistes, polítics, escriptors hi deixaren el llur rastre.

L'enceten els següents versos de Magí Morera.

Un poc d'art ben retirat:  
moltes ombres, i amagada  
sota l'ombra, una deïtat...!  
Doneu-me'n una tallada,  
que això és la felicitat.

Furgant, furgant, hi lluquem un esplèndid i riquíssim àlbum d'Ex-libris, en el que hi son en abundor mareijadora però de gran qualitat.

Seguint la requisita, trobem, escrit en un trocet de paper en llapiç, aquet record al malaquanyat Granados, tot just mort:

En passar a l'any nou, girem la cara  
i mirant el que ha mort  
revivim, en record, la gran diada  
que us vam tenir a l'hort.  
Ell sol val per tot l'any  
que ens en va fer de be!...  
Granados: no voldríeu  
omplir-nos l'any que ve?  
Per què no dur la nostra batxilleria més enllà?

Heus ací, amb motiu de l'homenatge dedicat al Mestre pel seu sonet *Al Campanar de Lleida*, com l'entranyable Viñes li enjega un Sonet amb obligat de “consonants” de l'altre esdevingut famós; data 14 de maig de 1912:

“PER L'HOMENATJAT DEL CASTELL”  
Ja que un sol sentiment avui domina

L'ànima i cor de tots els lleidatans  
Probem que per l'efecte, som titans  
Al poeta de raça gegantina:  
I que ell, assaborint dolçor veïna,  
D'aquella del seu verb tant ple d'encants,  
Guardi un record d'apretades de mans  
Mai desfetes del temps per la boirina  
Pugem-la, sí, l'escala cargolada,  
Més ara, sens mareig i sens neguits,  
Puix que al seu preu, com bandera penjada,  
hi trobem, per company de revolada  
L'hermós sonet que parla d'infinít  
Ricard Viñes Roda.

Encara seguim la requesta i llegim:

A RICARD VIÑES  
(M.M. i G.)  
Seguint la bella faisó  
del bon temps patriarcal  
al Chop-bot aquet Nadal  
havem fet "caga'l tió"  
I entre el dolç que ens ha donat  
ha estat el més dolç per Vos:  
i és el record carinyós  
de nostra fonda amistat  
Nadal, 1910

AL CHOP BOT (contesta)  
Més del que creu té raó  
El Chot Bot al dirme, amb sal  
que ha estat per mi aquest Nadal  
El més dolç del seu "tió"  
Puig res tant gustós puc jo  
Rebre en targeta postal  
Com la vista aixís total  
De Lleida i el seu turó  
Mes, què fara'l desterrat  
Per provar que no és ingrát  
i que us guarda agraïment?  
Tornà a dir —doncs ja és sabut—  
Que en l'any nou, com el vençut,  
Vindrà a veure-us fidelment.  
Ricard VIÑES RODA.  
París, Gener 1911

També trobem, datada "Ch. b. 12-6-1910" aquesta nota escrita mentres un company, En S.P.S. entreté les hores xopbotesques al piano jugant l'obreta al·ludida:

Sobre un "Moment musical" de Schubert  
(ob. 94, núm. 3)  
Tot fressejant la vida

d'un viure neguitós,  
al llampegueig d'un somni  
vaig entreveure un mon.  
Del cel sorgien astres,  
de terra aixams de flors  
com pensaments que's baden  
a l'escalfor d'un sol.  
La llum del jorn vibrava  
com un panteig d'amor;  
la nit cantava dolça  
per veu de rossinyol.

I cels i terra i aire  
i aucells i resplandors,  
prenien ser de dona  
com no n'he vist mai al mon!  
La dona somniada!  
aquella... la il·lusió!  
que neix d'un clar de lluna  
i com un somni es fon!  
*Ch. b. 12-6-1910*

Avui, el Xop-bot plora d'anyorança. No vagarà per les ombres virgilianes del jardí abandonat l'esperit protector d'En Magí Morera i Galícia expandint-hi poesia?

**Annex 008: —, “Catálec de les obres exposades pels artistes del «Cau d’Art» al Museu Morera”, *El Diario de Lérida* (27 novembre 1929), p. 2**

Eusebi Broto:

1. retrat de noia
2. autoretrat
3. carreró
4. vora del Segre
5. Cartell
6. Idem
7. Idem (encàrrec)

Josep M. Suau:

1. interior
2. jardí
3. paisatge
4. barri del Canyeret
5. Idem
6. la padrina
7. hora de Lectura
8. retrat de la senyoreta C.M.
9. Idem de A.T.
10. Idem de J.T.

Carmel Tapiol:

1. primavera
2. contrallum
3. nota de color
4. còpia de Tiziá
5. carrer de la Bordeta
6. sol de la tarda
7. vora del Segre
8. portal de San Martí
9. carrer de Puigvert
10. la gallina cega (Goya)

Antoni Garcia Lamolla:

1. des del meu terrat
2. autoretrat
3. noia llegint
4. contrallum
5. la fira
6. Sant Martí
7. paisatge
8. dia de pluja
9. Lleyda de nit
10. sol de tarda
11. teulades del Canyeret
12. nota
13. la mare

“Poncho”:

1. cartell
2. ídem
3. ídem
4. estudi
5. fantasia
6. ídem
7. caricatura
8. ídem

Josep Bartoletti:

1. Plassa Medinaceli (Barcelona)
2. marins anglesos
3. retrat
4. apunt
5. Sant Llorens
6. fantasia
7. alarb
8. la Verge i el Nen
9. estudi
10. ídem
11. retrat



Francesc Carbó, "Quicus": (obres sense numerar)

caricatures

dibuixos industrials

Ramon Aguiló:

1. rertat de la senyoreta M.F.
2. ídem de F.G.
3. íd. de M.G.
4. testa de gitana
5. testa d'estudi

## **Annex 009: J. Soldevila Faro, “L'exposició Studi d'Art”, *Occident* 53 (12 març 1932), p. 2**

Els joves artistes de l'“Estudi d'Art”, han tingut la bona i plausible idea d'exposar a l'acollidor “Casino Independent” una sèrie de treballs que titulen amb bon acord “assaigs”. Aquests cinc entusiastes de les arts, han de moure's i formar-se sense mestres i en mig d'un ambient passiu i en absolut indiferent a tot lo que tendeixi a les emocions estètiques. Les classes adinerades —vulgo “rics”— no tenen altra obsessió que la d'apilar bitllets i no gastar ni un ral en ço que no sien plaers purament físics.

Doncs aquests nois evidenciant un il·limitat amor a la bellesa, han reunit un gran nombre d'apunts i esbossos molt interessants i ens els presenten modestament, fent constar que no són ni de molt tot lo que poden donar de sí, sinó una senzilla mostra de la seva suficiència artística i del seu gust depurat, lliure dels prejudicis i tradicionalismes extemporanis que rarament poden lliurar-se els artistes de províncies, que no tenen l'orientació d'un museu on s'hi puguin estudiar les corrents modernes.

Els més destacats són Lamolla, Sanàbria i Cristòfol, molt més avançats que Charles i Tufet, més modestos. És curiosa i caòtica la diversitat de temes i tècniques que tracten aquests joves, algunes voltes amb èxit prou remarcable que prova la facilitat i notable correcció en què dibuixen. Bona base per a pintar bé.

A. G. Lamolla, presenta coses de les tendències més diametralment oposades. No té encara un estil personal ni una influència determinada. Presenta, per exemple uns caps infantils a llapiç, a la sanguina, al carbó, etc., que semblen participar del naturalisme i simplicitat d'En Ricart i altres bons dibuixants catalans, al costat d'un cuadro abocetat que presenta dos vells, d'evident francesisme. El retrat a l'oli està ben dibuixat i aspira al realisme objectivista; està bé de llums i el colorit és senzill, demostrant la seva preparació tècnica que estic segur li reserva en el pervindre molts èxits. També presenta alguns paisatges a l'oli i al llapiç ben construïts i amb domini de la perspectiva.

J. Sanàbria, se'ns revela com una dibuixant d'extraordinàries aptituds. Els seus incomptables apunts anatòmics, retrats i paisatges al carbó i a la mina de plom són de gran domini tècnic i de molta seguretat en el traç. Els estudis de nu són fets amb ratlles vigoroses i ràpides. Té alguns retrats dibuixats amb tècnica diguem-ne impressionista perquè no accentua cap contorn i ens recorda l'estil del madrileny Vázquez Calleja. No crec aventurat afirmar que arribarà a triomfar plenament.

L. Cristòfol, presenta escultures i aquarel·les; les escultures són gairebé totes abocetades i no pot precisar-se exactament cap on es decanta, però pot apreciar-se una pila de coneixements que esperem aplicarà aviat a obres definitives per a poguer jutjar. Podem avançar que en els seus assaigs hi ha audàcia i influències que sabrà sortejar. El retrat i la figureta “desconsol” em semblen molt bé. Lo altre és de visible influència Rodin-Gargallo-Acin. Les aquarel·les són ben entonades i ben agafades.

Les aportacions de Charles i Tufet són menys nombroses i es caracteritzen per les vacil·lacions pròpies dels inicis artístics. No obstant se'ls veu bona disposició i mitjançant la consegüent afició continuïva poden prosperar fàcilment.

Els lleidatans que poden —que són molts— igualment les entitats més indicades; tenen l'obligació moral de prestar ajuda a aquests valents nois, que sacrificant les hores mortes, que aquí hi ha costum de passar als cafès, amb xerrameques insulses i pedants, s'esforcen en elevar el nivell de cultura artística de Lleida.

## **Annex 010: J. Soldevila Faro, “L’exposició Studi d’Art”, Occident 84 (18 octubre 1932), p. 2**

Aquesta vegada, aquests joves artistes plens d’entusiasme, presenten obres més acabades, que si bé no tenen la pretensió de deixar espatarrat a ningú, demostren suficientment la seva marxa evolutiva. Disortadament aquests nois tan ben dotats, han de lluitar amb un ambient en absolut negatiu, on sol s’hi respira xavacanereria i mal gust. Per això és molt lloable tot intent de deslliurament d’aquest lastre província i repulsiu.

Exposen diverses obres, Garcia Lamolla, Sanàbria, Cristòfol, Charles, Tufet i també l’artífex de la pedra Miquel Casanovas, que ens era desconegut i se’ns revela com un artista notable. El més format dels que presenten pintura, és Garcia Lamolla, que en algunes ocasions ja ens dóna el to de les obres madurades. A pesar de les seves vacil·lacions i varietat tècnica, ha arribat gairebé a conrear una manera definitiva i predominant. Es paisatges de la “banqueta” del Segre, són tractats amb bastanta identitat de visió i resolts amb una tècnica de pinzellada solta i hàbil. Els assenyalats amb els números 3, 6 i 12 ens sembla els millors i desproveïts d’influències. El número 11, és un bon paisatge entonat amb verds i colors deliberadament poc contrastats, que recorda obres d’en Ricard Baroja, encara que solament sia coincidència. Tothom sap que les coincidències en art són freqüents. Remarquem també el número 24, bell paisatge en què hi fa jugar els pocs colors amb molta traça. El bodegó que presenta està molt bé de llums i esplèndidament dibuixat, havent aconseguit l’intent d’imprimir-li un realisme objectivista. El colorit no obstant és poc vibrant. Dels dibuixos, el número 5, que representa una vella és magnífic. Evidentment aquest artista posseeix un dibuix molt refinat i pinta amb soltura. Amb el seu temperament inquiet i estudiós no li serà difícil adquirir un major domini colorístic.

El dibuixant Sanàbria, exposa quatre apunts de Lleida, molt estilitzats i personals. El ritme de la línia hi és d’allò més bell. Igualment són molt boniques les dues figuretes traçades amb molta gràcia i modernitat. Ja diguérem en altra ocasió que aquest artista és un virtuós del dibuix. Ara convé que faci pintura i que desvetlli més activitat.

L’escultor Cristòfol, és un xicot de sensibilitat enèrgica que es fa patent en les seves obres. No presenta més que bocets plens de dinamisme i en quant a les seves tendències estilístiques gairebé no poden jutjar-se per les seves imprecisions tècniques. Atravessa un període d’excessiva influència literària, que li anirà desapareixent quan vagi pesant més la seva personalitat i hagi arribat a una concreció estètica. En algunes obres recorda —salvant la correcció— les obres del gran Rodin. Tenim plena confiança que a mida que vagi endinsant-se més en el camp artístic, ha de fer diverses transformacions. La figura en pedra de l’home que tira d’unes cordes, està ben concebuda. El mateix pot dir-se d’alguna altra força interessant.

Les petites pintures d’en Charles, són fetes amb bon colorit i fins amb disciplina tècnica. El número 1, és pintat amb tons que hom hi veu l’influència d’en Serra. Es llàstima que no

sien pintats amb tamany més gran, doncs es veu té bones aptituds per a l'interpretació de la naturalesa.

En Tufet, ha millorat molt la seva pintura des de l'anterior exposició. Amb tot i les divagacions pròpies d'un artista en formació, ha fet alguns quadrets que produeixen molt bon efecte. Ens agrada el paisatge número 8, i el bodegó del morter resulta decoratiu i d'entonació molt endevinada. És superior al que assenyala amb el número 4, els objectes del qual tenen poc relleu sobre el fons massa clar. És millor paisatgista que pintor de figures.

En Miquel Casanovas, fill d'un poblet d'aquesta província, on hi té la residència, continua la gloriosa tradició d'aquells anònims i notabilíssims picapedrets de l'època romànica, que tantes obres primoroses ens llegaren. Amb una paciència i perfecció sorprenents ha fet unes arquetes amb pedra que semblen cisellades en plata. Veritables obres de joier per la gran delicadesa dels seus detalls més ínfims. N'hi té una amb escuts, que és una meravella. El que Fagnoli, fa sobre fusta, aquest notable artista ho fa sobre pedra, salvant totes les dificultats amb una senzillesa que captiva. En quant a l'estil artístic, segueix patrons arcaïstes.

El nombrós públic que ha desfilat pel "Casino Independent", on hi té lloc l'exposició, ha tingut les paraules més encoratjadores per aquests simpàtics artistes, que amb constància digna d'emulació lluiten pel seu esdevenidor. Poc els importa l'èxit econòmic que puguin obtenir. Tracten de demostrar que a Lleida hi ha un grup de joves que senten el neguit de l'art. Nosaltres els felicitem fervorosament i els desitgem molts èxits.

**Annex 011: J. Estadella Arnó, “L’artífex Adolf Fagnoli”, *Lleida* 84 (25 novembre 1928), p. 17**

1. Tríptic
2. Creu
3. Creu
4. Creu
5. Cofret de la dansaire de les trenes d’or
6. Cofret de les joguines d’amor
7. Capseta “Jo penso en tu... t’estimo”
8. Capseta del cor petitet
9. Capseta del *gentleman* de l’Honor
10. Capseta d’una cançó de petons
11. Capseta de quan jo era petiteta
12. Capseta de la baldufa blanca
13. Capseta de la simfonia del silenci
14. Capseta de la felicitat que torna
15. Si tu sabessis la meva pena...
16. Cofret de l’experiència
17. Un canelobre d’aram i ferro
18. Un plafonet rodó d’Evangelista
19. Quatre de quadrats

**Annex 012: document d'entrega de les obres del Museu d'Art Modern de Madrid al Museu de Lleida, 21 juliol 1914. ADPL, inv. 8380**

Como mandatario de la Diputacion provincial de Lerida he recibido con destino a su Museo de arte y en calidad de depósito, los cuadros del Museo de Arte Moderno cuyos autores titulos clase y medidas acontinuacion se reseñan, u que han sido concedidos a la expresada Corporacion por RO de 2 de junio de 1914.

Nombres	Titulos	Dimenciones		Nº	[Tècnica]
		Alto	Ancho		
Puebla (Dióscoro T)	Episodio de una bacanal	1,43	0,97	P. 51	oleo
Lhardy (Agustín)	Pirineos (paisaje)	1,14	1,72	L. 12	oleo
Taberner (Luis)	Alegoria de las cinco partes del mundo	0,33	0,50	T. 22	oleo
Ginés (Adela)	Frutas	1,22	0,72	G. 80	oleo
Tapiró (José)	Santón Dacaguey	0,70	0,49	T. 23	tª
Luna Novicio (Juan)	Retrato de D. Victor Balaguer	0,35	0,35	L. 40	oleo

Madrid 21 de julio de 1914

Entregué, El Director [signatura d'Alejandro Ferrant Fischermans]

Recibí [signatura de Julio de Saracíbar]

**Annex 013: lista de los vaciados que componen la colección concedida al Museo Provincial de Bellas Artes de Lérida en virtud de orden de la Subsecretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes fecha 5 de junio de 1914, 31 de diciembre 1914. ADPL, inv. 8380**

Tablero de sarcófago bizantino existente en la Iglesia de Santa Cruz de Ecija

Capiteles del Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (16 ejemplares)

Grupo de la Anunciación de la portada S. de la Vasilica de San Vicente de Avila (2 esculturas)

Detalles arquitectónicos y decorativos del Monasterio de Santa María la Real de Nagera:

- Tableros del coro alto (4 trozos)
- Escocia de la sobrepuerta del claustro
- Escocia de la sobrepuerta de entrada del Monasterio (2 trozos)

Tableros de un trozo de friso de verja del Siglo XV de Santa Maria del Palacio (Logroño) (2 tableros)

Madrid, á 31 de Diciembre de 1914

El Secretario [rúbrica]

Recibí los vaciados [signatura de Julio de Saracíbar]



**Annex 014: relación de las obras que, procedentes del Depósito de Bibliotecas públicas se destinan para formar la colección Escogida, concedida de Orden superior, fecha 4 de junio de 1914 al Museo de Pintura de Lérida, 4 gener 1915. ADPL, inv. 8380**

Volúms.	Cuadernos o folletos	[Títol]
1	«	Antón del Olmet, Luis — Su Señoría.— Madrid. — 1911
1	«	Bauer, Ignacio — La correspondencia privada.— Su propiedad.— Secreto.— Madrid.— Imprenta «La Editora»
1	«	Blanco-Belmonte (M.R.) — La Patria de mis sueños.— Poemas.— Madrid.— 1912
1	«	Devocionario poético.— Manual de Oraciones.— Madrid.— 1911
1	«	Espejo, Cristóbal.— Las antugas Ferias de Medina del Campo.— 1912
2	«	Exposición histórico-americana de Madrid.— 1892.— Catálogo general.— Tomos I y III.— Madrid,— 1893.— 8º
1	«	Fernández Cuesta, Nemesio.— La vida del Obrero en España bajo el punto de vista higiénico.— Madrid.— Tip. de V. Tordesillas.— 1999.— 8º mlla.
1	«	Ganivet, Angel.— Granada la Bella.— Granada.— Imp. «El Defensor».— 1913.
1	«	Memorias de D. Enrique IV de Castilla.— Tomo II.— Obra compuesta y ordenada por la Real Academia de la Historia.— Madrid.— 1835-1913
1	«	Ministerio de Ultramar.— Código de Comercio para las Islas Filipinas y demás Archipiélagos españoles de Oceanía.— Madrid.— 1888.— 8º
1	«	Código penal y ley provisional para la aplicación de las disposiciones del mismo en las Islas Filipinas.— Madrid.— 1886.— 8º
1	«	Muñoz del Castillo, José.— Tratado de Física.— Parte Iª.— Madrid.— 1882.
«	1	Examen de los medios propuestos para combatirla [la plaga filoxérica].— Logroño.— Imp. de Federico Sanz.— 1878.
«	—	Fuentes públicas de agua esterilizada.— Madrid.— Tip. Viuda e Hijos de Tello.— 1896.— 23 pág.— 31 cm: 4º. mlla.— Rúst.
«	1	Corrección de las Cajas de Pesas.— Madrid.— Imp. de la Revista de Navegación y Comercio.— 1894.— 18 pág. + 1 hoj.— 19 cm.: 8ª. mlla.— Rúst.
«	—	Unidades físicas.— Madrid.— Celestino Apailaza.— 1890.— 62 páginas + 1 hoj.— 20 cm.: 8º. mlla.— Rúst.
1	«	Nido, Juan del.— Intento de reconstituir la España.— Madrid.— 1912.

Capítol 5. Annexos i bibliografia

Volúms.	Cuadernos o folletos	[Títol]
1	«	Noticia (breve) de la Exposición histórico-natural y etnográfica de Madrid.— Planta entresuelo.— Madrid.— 1893.— 8º
1	«	Pidal, Pedro.— Instrucción Pública.— Madrid.— 1913
1	«	Portuondo y Barceló.— Apuntes de Mecánica social.— Madrid.— 1912
«	6	Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.— Año xvii (1913).— Enero a Diciembre.— Madrid.— 1913.— 4º. mlla. con lám y grab.
1	«	Sandoval, Manuel de.— Cancionero.— Madrid.— 1909
1	»	Taxonera, Luciano de.— Charla.— Críticas al día.— Madrid
1	»	Ultramar (Museo-Biblioteca de) en Madrid.— Catálogo de la Biblioteca.— Madrid.— 1900.— 4º. mlla. cartón.
1	»	Varela, Benigno.— Por algo es Rey.— Madrid.— Tip. de A. Marzo.— 1913.
1	«	Vincenti, Eduardo.— Estudio sobre emigración.— Imp. de los Hijos de M. G. Hernández.— 1908.
23	8	TOTAL.= Veintitrés volúmenes y ocho folletos. Nota: las obras tachadas están agotadas.

Madrid, 4 de Enero de 1915.

El Jefe del Depósito, [rúbrica]

**Annex 015: relación de las obras que, procedentes de Bibliotecas populares, se destinan de Orden superior, fecha 4 de Junio de 1914 al Museo de Pintura de Lérida, 4 enero de 1915. ADPL, inv. 8380**

Volúms.	Cuadernos o folletos	[Título]
1	«	Anchorena.— Principios generales sobre el arte de la lectura.— Madrid.— 1980.— 8º
1	«	Colección de piezas literarias latinas y castellanas.— Tomo II.— Madrid._ 1868._ 8º mlla.
«	1	Ejercicios del cristiano para cada día.— Madrid.— 16º
«	1	Escamilla (A.).— El cuento de una Historia.— Madrid.— 1911
«	1	Expediente académico de Don Marcelino Menéndez y Pelayo.— Valladolid
«	1	Figuroa, Álvaro.— Memoria relativa a la enseñanza, presentada a las Cortes por el Excmo. Señor Ministro de Instrucción pública.— Madrid.— 1910
«	1	Jeanne Villar, Julia.— Montserrat.— Cuento.— Madrid.— 1911.— 8º mlla.
1	«	López Alarcón, Enrique.— Melilla: 1909.— Crónica de un testigo.— Madrid.— (s.a.)
1	«	Martín Cerezo, Saturnino.— El sitio de Balér (notas y recuerdos).— Guadalajara.— 1904.— 8º
«	1	Martínez Suárez.— Descripción geográfica de la provincia de Jaén.— Jaén.— 1897.— 8º.
«	1	Militar (el buen a la Violeta).— Lección póstuma del autor del <i>Tratado de los Eruditos</i> .— Sevilla.— 1890.— 8º
«	1	Pardo, Angel.— Anguilas y angulas.— Madrid.— 1913
«	1	Peligro (O.).— Nueva ortografía del idioma castellano.— Badajoz.— 1905
1	«	Pérez, Modesto.— Una vuelta por Salamanca.— Madrid.— Imp. Artística José Blass.
1	«	Rodríguez Gabriel, Antonio.— Manual de clases pasivas.— Madrid.— 1905
1	«	Sacro-Lirio, Barón de.— El Mundo en 1909.— Madrid.— 1910
1	«	Segovia, Gertrudis.— Para los niños.— Cuentos de Hadas.— Madrid.— 1912
1	«	Vallín y Bustillo.— <i>El Monitor de los niños</i> .— Primera parte.— Principios de lectura.— Madrid.— 1878.— 8º cartón
«	1	Principios de lectura con arreglo a la obrita titulada <i>El monitor de los niños</i> .— Madrid.— 1878._ 8º cartón

Capítol 5. Annexos i bibliografia

Volúms.	Cuadernos o folletos	[Títol]
«	1	Vera, Vicente de.— Laboratorios municipales de salubridad.— Madrid.— 1885
9	11	TOTAL = Nueve volúmenes y once folletos

Madrid, 4 de Enero de 1915

El Jefe del Depósito de libros [rúbrica]

**Annex 016: colección de las mejores láminas que posee la calcografía nacional, grabadas sobre cobre y acero: copias de los cuadros que se conservan en los museos de pinturas, con destino al Museo Provincial de Lérida, sense data [1915]. ADPL, inv. 8380**

Pintores	Número de orden	Asuntos	Número del cuadro en el Museo Nacional de Pinturas
Velázquez	1	La Coronación de la Virgen	62
	2	El Dios Marte	63
	3	Retrato del que se dice ser de <i>Barbaroja</i> , famoso corsario	127
	4	Reunion de bebedores: cuadro conocido con el nombre de los <i>Borrachos</i>	138
	5	Idem id id id, grabado al agua fuerte por Goya	138
	6	Cuadro llamado de Las <i>Meninas</i>	155
	7	La fragua de Vulcano	195
	8	Retrato de un viejo, conocido con el nombre de <i>Moenipo</i>	245
	9	Otro de un viejo descamisado, vulgarmente llamado <i>Esopo</i>	254
	10	Otro de un enano <i>barbudo</i> , sentado en el suelo	255
	11	Otro del <i>Bobo de Coria</i>	291
	12	Otro de Felipe 4º	246
	13	Otro llamado el <i>Niño de Vallecas</i>	284
	14	Nuestro Señor crucificado	51
	15	El Aguador de Sevilla (se halla en el Real Palacio de Madrid)	s/n
	16	Una fábrica de tapices ó las <i>Hilanderas</i>	335
	17	Retrato de Velázquez (del cuadro de las <i>Meninas</i> )	155
	18	Otro de Don Diego de Velázquez [...]	278
Murillo	19	La Aparición de Nuestra Señora á San Ildefonso	326
	20	Nuestra Señora con el Niño-Dios se aparece á San Bernardo	315
	21	[il·legible per estar escrit al damunt de la lletra d'impremta]	«
	22	[il·legible per estar escrit al damunt de la lletra d'impremta]	«
	23	La Adoración de los pastores	191
	24	Sacra Familia, en que aparecen Jesús, María y José	43
	25	Santa Rosa de Lima (en el Real Palacio de Madrid)	«
	26	Sacra Familia, en que aparecen la Virgen, el Niño Jesús, San Juan y San José	«

Pintores	Número de orden	Asuntos	Número del cuadro en el Museo Nacional de Pinturas
	27	Nuestra Señora con su Hijo en los brazos, llamada de la <i>Servilleta</i> (en el Museo Provincial de Sevilla)	«
	28	La Caridad Romana	«
	29	Un vinatero (se halla en el Real Palacio de Madrid)	«
	30	Una vendimiadora (id id id)	«
	31	Ecce Homo (en la Academia Nacional de Bellas Artes de San Fernando, número 119)	«
Ribera	32	Santiago el menor (en el Real Palacio de Madrid)	«
	33	Santa María Egipciaca, haciendo oracion	44
	34	San Juan Bautista	495
	35	San Pablo, primer ermitano	72
	36	San Bartolomé, Apóstol	53
	37	Éxtasis de San Francisco de Asís	468
	38	San Gregorio Magno (en el Real Palacio de Madrid)	»
Varios autores de escuela española	39	La llamada Pastorcita de Zurbarán (id id id)	»
	40	El catáver de Nuestro Señor, sostenido por un ángel, por Alonso Cano	166
	41	San José, copiado del original que se halla en San Ginés de Madrid, id id	»
	42	Retrato de Carlos II (del cuadro de Cláudio Coello que existe en la sacristía del Escorial)	»
	43	Idem de Fr. Francisco de los Santos (id id id)	»
	44	El Nacimiento del Hijo de Dios, por Bayeu (en el convento de San Pascual en Aranjuez)	»
	45	La Visitación, por Bayeu	»
	46	La huida á Egipto, id. (pintada al fresco en el Real Palacio de Aranjuez)	»
	47	Copia al agua fuerte de un techo pintado al fresco en dicho Palacio	»
	48	El dulce sueño, por Pereda	»
Rafael	49	Caida de Nuestro Señor Jesucristo con la Cruz: cuadro conocido por el <i>Pasmo de Sicilia</i>	784
	50	Sacra Familia: cuadro de Julio Romano	726
	51	La Virgen <i>del Pez</i>	741
	52	La Visitación de la Virgen á Santa Isabel	734
	53	Sacra Familia, en que aparecen la Virgen, el Niño Jesús, San Juan y San José (en el Real Palacio de Madrid)	»
	54	La bella <i>Jardinera</i>	»
Escuela italiana y otras varias	55	Ecce Homo, por Mignard	»

Pintores	Número de orden	Asuntos	Número del cuadro en el Museo Nacional de Pinturas
	56	Sacra Familia, llamada del <i>Agnus Dei</i> , por Julio Romano	723
	57	Exequias de Julio César, por Lanfranco	884
	58	Jaco bendiciendo á los hijos de José, por Güercino	»
	59	La Virgen, el Niño-Dios y San Juan con dos ángeles, por Andrea del Sarto	681
	60	Santa Cecilia, por Guido Reni (en el Real Palacio de Madrid)	«
	61	Ecce Homo, por Güercino	»
	62	San Pedro en la cárcel, por id	603
	63	El charlatán sacamuelas, por Rombouts	1307
	64	[un sereno]	645
	65	Retrato de Tomás Moro, gran Canciller de Inglaterra, por Ticiano	724
	66	Moisés salvado de las aguas del Nilo por la hija de Faraon, por Gentileshi	804
	67	Venus y Adonis, por Verones	843
	68	Céfalo y Procris, por id	843 [sic]
	69	La plegaria del amor, oor Grence (en el Real Palacio)	»
	70	El amor maligno, por Carraci (id id)	»
	71	La Adoracion de los Pastores, por Mengs	1057
	72	El Descendimiento de la Cruz, por id (en el Real Palacio)	»
	73	Una Virgen con el Niño-Dios en brazos, titulada <i>Refugium peccatorum</i> , por Mengs (en el Real Palacio)	»
	74	Retrato de Mengs	»
	75	Retrato de Palomino	»
	76	La caza del avestruz, por Bucher	»
	77	La pesca del cocodrilo, por id	»
	78	Retratos de Vandick y conde de Turena, por Vandick	1407
	79	Retrato de Vandick, por id (en el Museo de París)	»
	80	Idem del Emperados Carlos v, por Ticiano	765
	81	Magdalena de Guido Reni	914
	82	La Virgen de los Dolores, por id	922
	83	Jesús en el castillo de Maus, por id (Museo de París)	»
	84	Retrato de una señora con una rosa, por Moro	1446
	85	Idem de una señora con un perro, por id	1382
	86	Una Sacra Familia, en un círculo, por Rumsey	»
	87	Santa Águeda, media figura, por Vaccaro	642
	88	Retrato de Dorotea de los Ursinos, por Dalle Piane	»
	89	El venerable Palafox (el autor es desconocido)	»

Capítol 5. Annexos i bibliografia

Pintores	Número de orden	Asuntos	Número del cuadro en el Museo Nacional de Pinturas
	90	Retrato de Colón, por Vanloo (lo posee el Duque de Veraguas)	»
	91	Idem de Carlos IV, por Merchi	»
	92	Idem de D. Vicente Lopez, por Bernardo Lopez	»
	93	Idem de D. Casto Mendez Nuñez, por Llanos	»
	94	El venerable Fr. Sebastian Sillero, por Ferro	»
	95	Angélica y Medoro, por Marteini	»
	96	La Juana la Loca	(No d'indiquen autors ni números d'inventari a partir d'aquest punt perquè és text manuscrit)
	97	Presentación de D. Juan de Austria	
	98	Rendición de Breda	
	99	Familia de Carlos 4º	
	100	Id. Fernando 6º	
	101	Testamento de Isabel la Católica	
	102	Marina grande de Campuzano	
	103	Paisaje de Irun	
	104	Id de Espina	
	105	Carmen de [Bessier]	
	106	Carlos III	
	107	Paso del Mar Rojo	
	108	Otro id	
	109	Sagrada forma	
	110	Muerte de Lucrecia	
	111	Entierro de S. Lorenzo	
	112	Glorias de España	
	113	[Ambre] de Madrid	
	114	Redencion de esclavos	
	115	Jesús en el templo	
	116	Marquesa de los Llanos	
	117	Castillo de Belen	
	118	Bosque de Espina	
	119	La ermita de Baraja	
	120	[Niña] limpia botas	
	121	Baile de mascarar	
	122	Santiago el Mayor	
	123	Tres musas	
	124	Una hilandera de [Bios]	
	125	Una segadora de id	
	126	Dolorosa de [Lemus]	
	127	Entierro de Nuestro Señor	



Pintores	Número de orden	Asuntos	Número del cuadro en el Museo Nacional de Pinturas
	128	Un síndico Araujo	
	129	Otro de id	
	130	Dolorosa de Madrazo	
	131	Reina Regente	
	132	Retrato de Esteve	
	133	Id de don Francico de Borbon	
	134	Id de Reina Gobernadora	
	135	Marina peqeña	
	136	Crepusculo de Baroja	
	137	Paisaje de id	
	138	Origen de la pintura	
	139	Castillo de Emaus aguafuerte	
	140	Concepcion de Bayeu	
	141	Maria Luisa ecuestre	
	142	Un torero de Goya	
	143	Un agarrotado de id	
	144	San [Geronimo] de [oroz]	
	145	Cristo de San Placido	
	146	Jesus Nazareno	
	147	Mercurio y Argos	
	148	Retrato de Sibila	
	149	id de Valeroa	
	150	Id de Riaño	
	151	Id de Conde y Duque	
	152	Id de Vicente	
	153	Id de Nueto	
	154	Id de Cardenas	
	155	Id de Feijoo	
	156	Id de Principe de la Paz	
	157	Id del [Greco]	
	158	Id de Rembran	
	159	Id del Cardenal Cisneros	
	160	Id de Carlos 4º con orla	
	161	id con Maria Luisa id	
	162	Id de Bautista Comens	
	163	Don Francisco de Goya	

Estampas coleccionadas

Num	Nom
28	Apostolados de Carmona
12	Real picadero
8	Tapices de la corona
7	Aguafuerte [Macera]
6	id de Goya
6	los Caballos de Velazquez
6	Musas
2	Vistas del prado de Madrid
2	Batalla de Granada
77	[Total estampes]
163	[Total obres]
240	En total de estampas

Los Caprichos no se pueden servir por no haber existencias

**Annex 017: nota de Lucas Bartolozzi, formador de la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando, 6 març 1915.  
ADPL, inv. 8380**

Colección concedida al Museo de Bellas Artes de Lérida:

Cuatro relieves, de L. de la Robbia

Id, de Donatello

Fauno de los platillos

Venus de Mèdicis

-----

Importa el embalage, camionage y facturaciòn (parte debido) la cantidad de 125 ptas.

Madrid 6 marzo de 1915 [signatura de Bartolozzi]

## **Annex 018: plec de condicions de les obres a subhastar per la finalització de la construcció del museu d'art de Lleida, maig 1916. ADPL, inv. 8380**

[...] Constituyen las obras proyectadas objeto del presente pliego de condiciones:

- a) una columnata que donde está da lugar a un pórtico de entrada al edificio
- b) Un cuerpo que dará lugar a la dirección, portería y servicio sanitario compuesto de planta baja y dos pisos
- c) Una gran sala de exposiciones
- d) La cubierta general del edificio

[...] Solo por orden escrita del Director de las obras se podrán hacer las modificaciones que se consideren necesarias [...]

- a) Serán de piedra de sillería (existente ya á pié de obra) las escalinatas y el enlosado general del portico columnata
- b) Serán de mampostería los cimientos de los dos blochs de piedra existentes en la fachada principal adjunto a la escalinata. En esta mampostería se establecerán los verdugadas de fábrica de ladrillo que indique el director.
- c) Serán de fábrica de ladrillo con mezcla común todo los acabamientos de los muros de la construcción así como los arcos y bóvedas en general
- d) Los pisos y techos de las salas y dependencias serán de bovedilla fabricada excepto el vestibulo propiamente dicho y el espacio entre columnata y primer muro que será de bóveda tabicada.
- e) Será de teja mecánica sobre solera con lucernarios corridos de losetas de cristal, toda la cubierta del edificio teniendo que estar sujeto el contratista á las instrucciones del Director.
- f) Será revestido de azulejos blancos con remate superior é inferior de color el pabellón sanitario.
- g) Todos los paramentos de paredes tanto interiores como exteriores, estarán revocados y enlucidos de mortero de cal hidráulica, exceptuando el paramento exterior del pórtico columnata que estará revocado de mortero de cal y enlucido de estuco de cal y polvo de marmol bruñido en caliente.
- h) Las columnas serán de piedra artificial (ya existentes á pié de obra) revistiéndose interiormente á un grueso de ladrillo, siendo enlucidas en su paramento exterior con estuco de cal y polvo de marmol bruñido en caliente.
- i) Los pisos del cuerpo de dirección y portería así como el piso general de la sala, se ha sentarán sobre una capa de ormigon de diez centímetros de grueso, siendo es-

tos pisos de mosaico hidraulico adquerido en una de las siguientes casas: Escofet, Butsems, Orsola.

- j) Insistirán sobre \_l\_ de hierro de las dimensiones que en los detalles é instruccions se señalan, las baldosinas de las claraboyas del edificio.
- k) Aun cuando no resulten visibles ó indicadas en los documentos del proyecto, el Director dispondrá de refuerzos de hierro en los lugares de los muros, arcos, bovedas, pisos, voladizos, etc en que lo jusgue necesario, sujetando su importe á los precios de las obras de hierro analogas y en las condiciones relativas del presente pliego.

[...]

Estas obras deben estar terminadas en todo lo contratado á los cuatro meses de la firma del contrato.

Por cada día transcurrido del plazo anterior sin que las obras estén por completo terminadas se le descontará al contratista 25 pesetas exceptuandose en el caso de que dicho retraso sea debido á la huelga de alguno de los ramos que intervengan en la construcción, en cuyo caso de prolongará el plazo anterior un número de días igual al de la duración de la huelga.

[...]

Siendo el precio estipulado para la ralización de las obras el de 32.865'38 [...] la Excma Diputación verificará la forma de pago en los siguientes plazos:

1. Al estar acabada la fachada principal y el cuerpo destinado á Dirección y portería, (6.000) seis mil pesetas
2. Al estar por completo terminadas las obras que se detallan en este pliego de condiciones, (20.000) veinte mil pesetas
3. Después de haber cumplido con todas las condiciones del contrato y admitida la construcción por el Sr. Director, se abonarán las restantes (6.865'38) seis mil ochocientas sesenta y cinco pesetas con treinta y ocho céntimos.

Se abonarán integras pero con sujeción á la baja proporcionada del remate y con sujeción al descuento especificado en el artículo 48, las tres partidas alzadas del artículo anterior.

Si alguna de las obras no se hallase exactamente ajustada á las condiciones de la contrata y fuere sin embargo admisible podrá ser recibida provisional y definitivamente en su caso pero el contratista quedará obligado á conformarse sin derecho á reclamación alguna con la rebaja que el Director de la obra considere pertinente salvo el caso que el dicho contratista prefiera demolerla á su costa y rehacerla con arreglo á las condiciones de contrata.

[...]

La recepción provisional de las obras tendrá lugar dentro de los diez días de avisar el contratista al Arquitecto-Director, que han quedado terminadas aquellas [...]. Caso de hallarse conforme librarán los dos por duplicado una certificación expresiva del resultado de la inspección, quedando una de dichas certificaciones en poder del contratista, si las obras no estuviesen conformes se retardará el libramiento de la expresada certificación hasta que se haya cambiado, reparado ó corregido, la parte defectuosa que á juicio del Arquitecto contenga la obra.

La recepción definitiva no tendrá lugar hasta dos meses después de terminadas las obras objeto de estas condiciones, será ejecutada con las formalidades y restricciones de la condición anterior, librando al contratista otra certificación que expresará haber cumplido este en todas las condiciones estipuladas en la contrata, siempre en concepto de que en aquella fecha se hallen las obras en estado de ser recibidas definitivamente.

Si las obras durante el plazo de garantía hubiesen sufrido algún desperfecto motivador por la mala aplicación de los materiales ó por mala trabazón entre los mismos se retardará dicha certificación hasta la corrección ó reparación de las faltas que se observen [...]

Los materiales existentes á pié de obra son: toda la piedra sillería; toda la piedra artificial (35.000) treinta y cinco mil techos; (5.400 ladrillos) cinco mil cuatrocientos ladrillos; (375 pisones) trescientos setenta y cinco pisones; (4.350 rasillas pequeñas) cuatro mil trescientas cincuenta rasillas pequeñas; (600 sacos de cemento marca "Pulpo") seiscientos sacos; (100) cien sacos de cemento marca "Torre"; (500) quinientos sacos de cal hidráulica y (225) doscientos veinte y cinco metros cúbicos de arena. Todos los hierros y verjas existentes en el solar donde se emplaza el Museo en caso de no emplearse en la obra que darán propiedad de la administración. Así mismo quedará propiedad de la administración todas las piedras de sillería que dejen de emplearse en la obra.

Del importe con que el contratista se comprometa á ejecutar las obras objeto de estas condiciones, se descontarán las (5.167) cinco mil ciento sesenta y siete pesetas, importe de los materiales enumerados en el artículo anterior existentes á pié de obra. Dicho descuento se verificará de la siguiente manera: al cobrar el contratista el primer plazo, (2.500) dos mil quinientas pesetas y el resto al abonar el segundo plazo, ó sean (2.667) dos mil seiscientas sesenta y siete pesetas.

Lérida Mayo de 1916

El Arquitecto Provincial

[rúbrica]

## **Annex 019: escritura de dipòsit, 22 abril 1915. ADPL, inv. 8380**

[...]

En la Villa y Corte de Madrid, a veintidos de Abril de mil novecientos quince.

Ante mi Don Luis Sagrera y Ciudad, Abogado y Notario de los Ylustres Colegios de esta Capital, [...] comparecen:

De una parte

Don Jaime Morera y Galicia, mayor de edad, casado, pintor, vecino de esta Corte, con domicilio en la calle de Atocha número sesenta y cinco, provisto de cedula personal de quinta clase [...]

Y de otra

Don Severino Julio de Saracibar y de la Cámara, mayor de edad, viudo, Abogado y de esta misma vecindad, con domicilio en la calle de los Madrazo número veinticuatro, provisto de cédula personal de sexta clase [...]

Yntervienen; el Sr. Morera en nombre propio y el Sr. Saracibar en su calidad de abogado y representante en esta Corte de la Excm. Diputación Provincial y del Excmo. Ayuntamiento de Lérida, según acredita con las respectivas comunicaciones de ambas [...]

Exponen:

Primero: Que la Diputación provincial y el Ayuntamiento de Lérida, de común acuerdo, han resuelto crear en la misma ciudad, un Museo provincial de Bellas Artes, á cuyo fin están habilitando actualmente el local donde habrá de instalarse, en las debidas condiciones, las cuales obras se hallan ya próximas a terminar.

Segundo: Que cuando esas obras estén concluidas, se proponen las Corporaciones expresadas acudir al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes ofreciendo los medios económicos para el sostenimiento del mencionado centro de cultura, con el objeto de que, a tenor de lo que disponen el Real Decreto de veinticuatro de julio de mil novecientos trece y el Reglamento de diez y ocho de Octubre del mismo año sobre la creación, bajo la tutela y vigilancia directa del Estado, de Museos provinciales de Bellas Artes en las capitales de provincia, donde no existan, se proceda á declarar creado el de Lérida y á nombrar la junta de Patronato que haya de encargarse de su conservación y fomento de representar a dicho Ministerio en el ejercicio de todas las funciones que le confía el citado Real Decreto.

Tercero: que por virtud de gestiones del compareciente Sr. Morera, se han obtenido ya importantes concesiones de cuadros, esculturas y grabados, procedentes de los Museos de Arte Moderno y de Reproducciones Artísticas, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Escuela Nacional de Artes Gráficas, para ir formando el fondo artístico del Museo de que se trata; y que deseando el Sr. Morera, movido á un propio tiempo, por el acendrado cariño que le inspira la Ciudad de Lérida, en que nació y por su amor á las artes, procurar que el repetido Museo adquiriera la mayor importancia y alcance el mayor grado de desarrollo, se propone destinar á él, en calidad de depósito, por tiempo indefinido, el mayor número, que le sea posible, de obras de arte de todas clases, y desde luego los cincuenta y dos cuadros, estudios y bocetos que son objeto de la presente escritura.

Cuarto: Que enteradas de tan elevado y patriótico propósito las Corporaciones provincial y municipal de Lérida, con satisfacción tan grande como profunda gratitud hacia el Sr. Morera, han autorizado á sus Presidentes respectivos, que en su día y con arreglo a las disposiciones del Real Decreto mencionado, serán vocales del Patronato que se cree, y que a su vez delegan en el Abogado y Representante en esta Corte de la Excm. Diputación provincial y del Excmo Ayuntamiento de Lérida Sr. Saracibar, compareciente en este instrumento, para que se haga cargo de los cincuenta y dos cuadros, que el Sr. Morera destina desde luego al futuro Museo Provincial de dicha Ciudad; y en cumplimiento de lo por ellos convenido el Sr. Morera declara que ha hecho entrega en el día de hoy, convenientemente embaladas para su debido transporte a Lérida, y el Sr. Saracibar confiesa haber recibido y ofrece enviar a la misma Ciudad los repetidos cincuenta y dos cuadros, estudios y bocetos, cuyos números de orden, autores, asuntos y dimensiones se expresan detalladamente à continuación; debiendo hacerse constar, por lo que respecta à esta última circunstancia, y para evitar pesadas repeticiones, que los dos grupos de dimensiones atribuidas á cada cuadro, estudio o boceto corresponden, el primer a las de estos con marco, y el segundo a las de los mismos sin él; y dentro de cada uno de dichos grupos, la primera dimension indica el ancho y la segunda el alto del cuadro, salvo las excepciones que en el lugar oportuno se consignan.

Hechas estas advertencias, se procede a hacer la antedicha descripción del modo que sigue:

Núm.	Autor	Títol	cm amb marc	cm sense marc
1	Carlos de Haes	Monasterio de Piedra (Aragón)	79 x 68	41 x 30
2	Carlos de Haes	Monasterio de Piedra (Aragón)	83 x 70	33 x 44
3	Francisco Pradilla	Autoretrato	58 x 73	37 x 42
4	Francisco Pradilla	D <sup>a</sup> Juana la Loca (Boceto)	91 x 70	59 x 39
5	Francisco Pradilla	Estudio	108 x 49	100 x 41



Núm.	Autor	Títol	cm amb marc	cm sense marc
6	Alejandro Ferrant	Estudio de cabeza para el cuadro de la Virgen del Carmen que existe en la Yglesia de San Ygnacio de San Sebastian	78 x 81	47 x 59
7	Carlos Vázquez	La recolección	75 x 106	64 x94
8	Carlos Vázquez	Estudio	88 x 59	83 x 53
9	M. Hernandez Najera	Gitanilla granadina	58 x 74	49 x 76
10	Luis Menendez Pidal	Hombre de letras (Estudio para un cuadro)	40 x 53	29 x 41
11	Emilio Sala	Pastor extremeño	48 x 70	29 x 51
12	José Jiménez	Pinos de la Casa de Campo (Madrid)	68 x 70	40 x 33
13	Casto Plasencia	Retrato de Jaime Morera	59 x 69	37 x 46
14	Gonzalo Bilbao	En la fábrica de tabacos de Sevilla	59 x 44	48 x 32
15	Eduardo de Urquiola	Madrileña	47 x 53	36 x 45
16	Eduardo Martínez Vázquez	Lavaderos del Manzanares (Madrid)	65 x 46	63 x 44
17	[Melai de Polo]	Sala de maderas del Palacio Real en el Monasterio de San Lorenzo de Escorial	68 x 59	60 x55
18	José M. [Suay]	Arroyo de Rodajos en la Casa de Campo (Madrid)	29 x 20	25 x 16
19	José de Casenave	El Pardo (Madrid)	49 x 35	42 x 28
20	José de Casenave	El Plantío de Infantes (Madrid)	49 x 35	42 x 28
21	José de Casenave	El Pardo (Madrid)	73 x 58	53 x 39
22	Bernardo Villamil	El Plantío de Infantes (Madrid)	81 x 61	63 x 43
23	Bernardo Villamil	"Primavera", Plantío de Infantes (Madrid)	79 x 59	73 x 43
24	Bernardo Villamil	Villa Carmen (El Escorial)	44 x 55	28 x38
25	Bernardo Villamil	Punta del Monte [Ulua] (San Sebastián)	58 x 46	42 x 30
26	Leandro Latorre	Barranco de la Degollada (Toledo)	47 x 36	41 x 32
27	Leandro Latorre	El Castañar (El Escorial)	54 x 40	48 x 35
28	Agustín Lhardy	Retiro de la Granjilla (El Escorial)	s/ marc	153 x 200
29	Antonio Gomar	Vacia-Madrid (estudio)	26 x 38	23 x 35
30	Aureliano de Beruete	Plantío de Infantes (Madrid)	30 x 44	25 x 34

Núm.	Autor	Títol	cm amb marc	cm sense marc
<b>Cuadros pintados por D. Jaime Morera</b>				
31	Jaime Morera	Día de nieve. Ponton (Cataluña)	125 x 92	97 x 61
32		Retrato del Maestro Pedrell	65 x 62	30 x 42
33		Valle de Miraflores (Sierra de Guadarrama)	37 x 45	33 x 41
34		Un arroyo (Sierra de Guadarrama)	37 x 45	33 x 41
35		Aldea bretona	73 x 82	31 x 42
36		La novicia	143 x 102	103 x 62
37		Sierra de Guadarrama (forma un quadre amb 38, marc total 91 x 114)	s/ marc	74 x 43
38		Nubes de Otoño (forma un quadre amb 37, marc total 91 x 114)	s/ marc	74 x 43
39		Santa Coloma de Queralt al anochecer (forma un quadre amb 40, marc total 91 x 114)	s/ marc	74 x 43
40		Gabarras esperando la marea, Playa de Arriguinaga (forma un quadre amb 39, marc total 91 x 114)	s/ marc	74 x 43
41		Patio de un caserío (Algorta)	74 x 79	57 x 60
42		Efecto de luz (marina), Algorta	76 x 46	72 x 43
43		Bretaña (paisaje)	225 x 139	187 x 101
44		Playa de Guetari (estudio)	65 x 41	60 x 37
45		Cercanías de El Pardo (Madrid)	65 x 43	60 x 39
46		Un rincón de Toledo	62 x 95	44 x 72
47		Playa de Villerville	76 x 51	62 x 38
48		Invierno	55 x 95	34 x 76
49		Muchacha aldeana (estudio)	62 x 91	44 x 73
50		Un Corral (estudio)	65 x 44	60 x 39
51		El Sena, Cercanías de El Havre, pintado el año 1884	191 x 117	163 x 88
52		El Cinca, en Fraga	114 x 63	106 x 55

Terminada la descripción ó reseña de los objetos materia del depósito relacionado, hace constar el Sr. Morera que es su voluntad y espera que tanto la Excm. Diputación provincial con el Excmo. Ayuntamiento de Lérida encontrarán justificados y razonables las causas que motivan esta condición que impone, la de que jamás y por ningún motivo ni pretexto se diseminen o cambien de destino, tanto los cincuenta y dos cuadros reseñados como los envíos de otras obras pictóricas, esculturas, dibujos, grabados, libros y objetos de arte que en lo sucesivo se propone ir haciendo a la repetidas corporaciones y en el propio objeto, siempre a título de depósito y por tiempo indefinido igualmente.

[...]

Presentes a este acto los Sres. comparecientes con los testigos instrumentales Don Antonio Cánovas del Castillo y Valdes y Don Ricardo de Madrazo y Garreta [...] y leida por mi en alta voz esta escritura [...] prestan los primeros su consentimiento y firman con los segundos. Y yo el notario doy fe [...].

Nota: al document d'escriptura les descripcions de les obres estan redactades en text seguit i les mesures estan presentades en forma textual; s'ha optat per transcriure-les en forma numèrica i llistar les obres objecte de l'escriptura en forma de taula per facilitar la lectura.

## **Annex 020: carta de Julio de Saracíbar a la Diputació de Lleida sobre una nova donació d'obres al museu per part de Jaume Morera, 18 juny 1915. ADPL, inv. 8380**

Tengo el honor y la satisfacción de manifestar á V.E. que el Sr. Morera, llevado por un entusiasmo para el que todo elogio es pequeño, me participa que tiene ya dispuestos y embalados, con destino al Museo de Bellas Artes de Lérida, además de los 52 cuadros, estudios y bocetos que se consignan en la Escritura otorgada en 22 de Abril último, los 28 cuadros y estudios y la escultura que á la vuelta se reseñan, con lo que su importantísimo donativo para ese naciente centro de cultura, se eleva hasta la fecha á 81 obras de arte.

Dios guarde á V.E. muchos años

Madrid 18 de junio de 1915

[signatura]

Número	Autor	Títol	m amb marc	m sense marc
53	Carlos Vázquez	Paisaje de El Pardo	0,86 x 0,59	0,82 x 0,55
54	Felix Borrell	La Granjilla. Escorial	1,33 x 1,12	1,26 x 1,06
55	Cecilio Pla	Una gaviota	1,23 x 1,09	1,20 x 1,00
56	A. de Beruete	El Manzanares. Madrid	0,99 x 0,76	0,80 x 0,57
57	A. de Beruete	Un ventisquero en los Alpes	1,01 x 0,70	0,79 x 0,49
58	J. Martínez Abades	Alta mar	1,05 x 0,70	0,95 x 0,60
59	A. Seigner	D'jali	0,44 x 0,44	0,39 x 0,39
60	Lengo	Adios para siempre	0,61 x 0,80	0,46 x 0,66
61	M. Dominguez	Un chochara	0,30 x 0,39	0,17 x 0,36
62	M. Casanovas	Un patio. Valencia	—	0,71 x 0,43
63	F. Giménez y Fernández	En acecho	0,54 x 0,40	0,50 x 0,36
64	Gonzalo Bilbao	Familia gitana	1,38 x 0,95	1,00 x 0,80
65	F. Garnele	Sileno	1,40 x 0,91	1,10 x 0,59
<b>Copiados por Jaime Morera</b>				
66	F. Jiménez	Madrid Viejo (hoy calle de Orellana)	0,49 x 0,41	0,43 x 0,35
67	F. Jiménez	Alrededores de Madrid	0,42 x 0,32	0,36 x 0,46
<b>Pintados por Jaime Morera</b>				
68	La playa de Laredo		0,75 x 0,46	0,72 x 0,44
69	Costa de Dunkerque		1,10 x 0,69	0,36 x 0,46

Número	Autor	Títol	m amb marc	m sense marc
70	Guadarrama		1,10 x 0,69	1,02 x 0,62
71	Malvas reales		0,60 x 0,90	0,43 x 0,72
72	J. M. López Mezquita.	retrato de Jaime Morera	0,77 x 0,83	0,58 x 0,64
<b>Ocho estudios de Jaime Morera que formarán parte de este envío en previsión de que hagan falta para completar <u>panneaux</u> y son á saber:</b>				
73	Estudio pintado en Holanda		—	—
74	Idem idem en Lérida		—	—
75	Desde la ventana del Hotel. Dia de lluvia. Pont-Aven (Normandía)		—	—
76	Guadarrama		—	—
77	Villeville (Normandía)		—	—
78	Guadarrama		—	—
79	Holanda. Estudio		—	—
80	Normandía. Estudio		—	—
<b>ESCULTURA</b>				
81	Frine de Barzaghi	Escultura en mármol	—	—

### **Annex 021: carta de Julio de Saracíbar a José M. España, 3 juliol 1915. ADPL, inv. 8380**

Cuadros del Museo Nacional de Pinturas que se conceden, en depósito, al Museo Provincial de Bellas Artes de Lérida.

Número	Títol	Alt	Ample	Autor
2810	Retrato de Carlos III (lienzo)	2,03	1,26	Copia de Goya
2006	Gallinas, patos y una liebre (lienzo)	0,35	1,56	Escuela flamenca
2009	Aves, pescados y verduras (lienzo)	0,86	1,56	Escuela flamenca
2013	Paisanos reedificando una casa (lienzo)	0,68	0,67	Escuela de Bassano
2041	Un perro destrozando una jaula de codornices (lienzo)	0,66	0,80	Nani
2099	La negación de San Pedro (lienzo)	0,52	0,79	Escuela flamenca

**Annex 022: carta de Julio de Saracíbar a la Diputació de Lleida, 30 maig 1916. ADPL, inv. 8380**

[...]

Tengo el honor de poner en conocimiento de V.E. que el tan ilustre como entusiasta hijo de Lérida Excelentísimo Sr. D. Jaime Morera y Galicia, me participa que antes de trasladarse á su residencia veraniega de Algorta para donde saldrá en breve, deja dispuesta en su casa de Madrid, en concidiones de ser enviada á Lérida tan pronto sea necesario, una nueva remesa de obras de arte para nuestro naciente museo, cuya detallada relacion va á la vuelta.

Desea el señor Morera hacer constar que los donativos de cuadros, grabados y dibujos que en ella se mencionan le han sido hechos de palabra ó por escrito, por las personas que se consignan, por que tales obras figuren en el Museo, se han desprendido de ellas gustosamente con este objeto, ratificando él por su parte la donación para que pasen á ser asi propiedad del Museo.

En cuanto á los dos cuadros del ex-pensionado de esa Diputación Sr. Villegas Brieva, es adjunta la carta original que ha dirigido al Sr. Morera haciendo la donación.

[comiat i signatura]

Núm	Autor	Títol	Mides
<b>Donativo de Doña Ignacia de Alday y Cortina</b>			
82	Carlos de Haes	Paisage bretón (agua fuerte)	0,52 x 0,44
83	Ch. Jacque	La pocilga (agua fuerte)	0,32 x 0,44
84	Maella	Boceto para el techo que pintó en la casa de campo de El Escorial (oleo)	0,63 x 0,43
85	Ch. Jacque	Vuelta al establo (agua fuerte)	0,32 x 0,44
86	Carlos de Haes	Paisage holandés (agua fuerte)	0,32 x 0,44
87	Jaime Morera	Las Zorreras (Sierra de Guadarrama)	0,48 x 1,05
<b>Donativo del Excmo. Sr. D. Pedro Poggio</b>			
88	F. Domingo Marqués	Estudio de cabezas	0,49 x 0,41
89	Rembrandt	Facsímil (agua fuerte)	0'22 x 0'30
90	Maella	San Carlos Borromeo	0,35 x 0,70
91	Van Ostade	Facsímil (agua fuerte)	0,22 x 0,30
92	Eugenio Lucas (padre)	Agua tinta	0,49 x 0,41
<b>Donativo del Sr. Ricardo de Madrazo</b>			
93	Antonio Moro	Retrato de Maria Tudor (grabado al acero por José Vázquez, 1793)	0,37 x 0,43
94	Fragonard	Le pot au lait (grabado por Nicolás Ponce)	0,39 x 0,35

Núm	Autor	Títol	Mides
<b>Donativo del Ilmo. Sr. D. Antonio Cánovas y Vallejo</b>			
95	Jaime Morera	Triste amanecer	1,22 x 0,82
96	Jaime Morera	Carbonera en la sierra de Guadarrama	1,08 x 0,48
<b>Donativo de D. José de Casenave y Pérez</b>			
97	Jaime Morera	La novicia (oleo á dos tintas)	0,50 x 0,34
98	Mariano Fortuny	Agua fuerte (antes de la letra)	0,41 x 0,34
<b>Obras enviadas directamente por el Sr. Morera</b>			
99	Enrique Simonet	Paisage	0,46 x 0,62
100	Enrique Simonet	Capilla griega. Entrada al Santo Sepulcro. Jerusalem	0,49 x 0,36
101	Emilio Sala	Aguadores segovianos (Dibujo á pluma)	0,19 x 0,30
102	Luis Rigalt	Antúnez. Montjuich (dibujo)	0,19 x 0,30
103	Luis Rigalt	Pedralbes. Montjuich (dibujo)	0,50 x 0,41
104	J. Moreno Carbonero	Primera aventura de Gil Blas de Santillana (apuntes á pluma)	0,19 x 0,30
105	Luis Rigalt	Paisage (dibujo)	0,23 x 0,26
106	Jaime Morera	Esperando la barca (dibujo al carbón)	0,73 x 0,42
107	Jaime Morera	Barcas en la playa de Arrigunaga, Algorta (oleo á dos tintas)	0,33 x 0,44
108	Jaime Morera	Algorta pintoresca (oleo á dos tintas)	0,33 x 0,44
109	Jaime Morera	Peñas de Cantarape, Algorta (óleo á dos tintas)	0,33 x 0,44
110	Jaime Morera	Valle de chozas. Guadarrama (paisage al carbón)	0,91 x 0,62
111	Jaime Morera	Crisantemos (oleo)	0,91 x 0,62
112	Jaime Morera	Leñadora (oleo)	0,91 x 0,62
113	Antonio Maura	Acuarela y autógrafo	0,32 x 0,36
114	Bartolomé Maura	Cuadro de las Lanzas de Velázquez. Agua fuerte. Dedicada á D. Carlos de Haes	0,60 x 0,75
115	José de Casenave	Dibujo al lápiz	0,29 x 0,32
116	José de Casenave	Dibujo al lápiz	0,29 x 0,32
<b>Donativo del Sr. D. M. Villegas Brieua</b>			
117	Villegas Brieua	Angelita	s.n
118	Villegas Brieua	Irene	s.n



## **Annex 023: Estatut del Museu Provincial avui Museo Morera (1915). ADPL, inv. 17110**

Article 1er. La Excma Diputació Provincial i l'Excm. Ajuntament de Lleida crean en aquesta Ciutat un MUSEU D'ART propietat exclusiva d'abduas Corporacions.

A tal fi hi destinaran un lloch apropiat e independent il disposaran a ses despeses, en forma que aseguri la bona exposició dels objectes d'Art plastiques que s'hi apleguint-hi tots aquells cuadros, escultures, dibuixos, reproduccions, etc., que sien dines d'estudi o tan sols de grata contemplació.

Art. 2º. El Govern i administració del Museu estarà a càrrec d'un patronat constituït per dos senyors Diputats Provincials, dos senyors Concejals de l'Ajuntament de Lleida, un individu de la Comissió de Monuments, un individu del Claustre de Professors del Insitut General i Tecnic, i un individu del Centre Excursionista de Lleida. Cada un d'ells será designat per les respectives Corporacions o Junes. La Diputació y l'ajuntament podran nomenar ademes una persona estranya a la respectiva Corporació cada una si enten que per els seus merits o coneixements artistics merei figuraren el Patronat.

Art. 3º. En el seu funcionament será el Patronat absolutament autonom donant-se l'organització interior que li sembli millor, No obstant en cada cas podrá modificar per si ni desconixer les regles d'aquest Estatut se perjudici de proposar si ho té da be les variacions que cregui diguin si per les Diputacions y Ajuntaments quals Corporacions tindran el dret de suspendre qualsevol acord que'l Patronat adopti contrariant els fins purament artistics del Museo o infringuin ses regles de fundació.

Art. 4º. El Patronat nomenará un Director del Museu i ademes el personal subaltern que dins del medis amb que compti cregui necessaris.

El nomenament del Director haura de fer-se en persona reconegudament perita en materies artísticas, la qual es farà responsable directe de la bona conservació de les obres del Museu.

Art. 5º. Per a el sosteniment del Museu se disposará dels ingressos.

- a) De les consignación que a tal ff constin en els respectius presupostos provincials y Municipals.
- b) Del producte de la venta de Catalecs fotografies i altres reproduccions gráficas de les obres del Museu.
- c) Del producte de les festes artísticas de pago que es fassin en el local del Museu.
- d) De les subvencions que s'obtinguin, llegats i donacions i llegats que es

fassin a la institució, les quals procurarán estimular el Patronat per a obtenir en definitiva medis de vida propis del Museu sens necessitat gravar el presuposts de la Diputació y Ajuntament.

Art. 6º. Aquest Estatut sols podrà reformar-se per acord de les dues Corporacions provincial i municipal.

ADICIONAL. Sempre que concorrin els actes del MUSEU el Sr. President de la Diputació o el Sr. Alcalde de Lleida tindrem la Presidencia honoraria.

Lleida 22 de Febrer de 1915. Josep M. España, Humbert Torres, Roman Sol, Ignasi Simon i Pontí, A. Pereña, J. Rovira Agelet.

-----  
El presente Estatuto fué aprobado por la Excma. Diputación en Sesión del Pleno del día 4 Mayo de 1915, y por el Excmo. Ayuntamiento en sesión de 5 de Marzo del propio año.

**Annex 024: catàleg de la Sala Gosé, sense data. ADPL, inv. 8380**

Número	Títol	Pessetes	Notes
1	Au Revoir	150	Adquirit pel patronat
2	Bailaora andaluza	400	Adquirit pel patronat
3	Descansando	250	
4	Croquis	250	Adquirit pel patronat
5	Croquis	250	
6	Artista de Café-Concert	250	
7	Modestia	200	Adquirit pel patronat
8	Gitanilla	250	
9	Mannequin	200	Adquirit pel patronat
10	Mannequin	200	Adquirit pel patronat
11	Amazona	600	
12	L'escalier du bar	200	Adquirit pel patronat
13	Siluetas parisienses	200	
14	Charlotte Wiche	250	
15	Les amateurs	300	Adquirit pel patronat
16	Croquis	250	Adquirit pel patronat
17	Terrasiers	150	
18	High-life	250	Adquirit pel patronat
19	Margarite (Pastel)	450	Adquirit pel patronat
20	Gigolete	250	
21	Croquis	250	
22	Mannequin	200	Adquirit pel patronat
23	Le Chaperon	150	Adquirit pel patronat
24	Croquis	250	
25	En Longchamp	200	Adquirit pel patronat
26	Le Monde	1000	Adquirit pel patronat
27	Le Chapeau á aigrettes	500	Adquirit pel patronat
28	Crinoline	600	
29	Italiana – Española – Idilio (Tres dibujos en un cuadro)	1000	Adquirit pel patronat
30	El chal — Parisienne — Polonesa (tres dibujos en un cuadro)	1000	Adquirit pel patronat
31	A la salida del teatro	250	
32	Napierkowska	300	Adquirit pel patronat
33	L'heure de l'aperitif	100	Adquirit pel patronat
34	Sidonia	350	

Capítol 5. Annexos i bibliografia

Número	Títol	Pessetes	Notes
35	Gismonde — Ariane — Caroline	500	Adquirit pel patronat
36	Gismonde	400	Adquirit pel patronat
37	Ariane	500	Adquirit pel patronat
38	Antes del baño	1000	
39	La planta maravillosa	800	
40	Simone	700	
41	Charlotte Wiche	250	Adquirit pel patronat
42	Melancolía	250	Adquirit pel patronat
43	Sportswoman	400	
44	Promenoir	250	Adquirit pel patronat
45	La institutriz	200	Adquirit pel patronat
46	A las carreras	250	Adquirit pel patronat
47	En el Luxemburgo	150	Adquirit pel patronat
48	La lección de inglés	225	Adquirit pel patronat
49	En el skating	225	Adquirit pel patronat
50	Rosalie	400	Adquirit pel patronat
51	Toilette	1200	
52	El Espejo de mano	2500	
53	Montmartroises	100	
54	En el restaurant	350	
55	Las dos amigas	225	Adquirit pel patronat
56	Midinettes	150	
57	Tres peinados	500	Adquirit pel patronat
58	Bleriot — Santos Dumont — Polaire Wilbur Wright	500	
59	Zenobie	500	Adquirit pel patronat
60	El ave del paraíso	600	
61	Eriphile	700	Adquirit pel patronat
62	Oriental	250	
63	Cabeza decorativa	300	Adquirit pel patronat
64	Cabeza decorativa	300	
65	Cabeza decorativa	250	
66	Napierkowska	350	
67	Cabeza decorativa	300	Adquirit pel patronat
68	Croquis	250	
69	Jardin d'hiver	150	Adquirit pel patronat
70	Parisienne	350	
71	Delante del espejo	250	
72	Pink Ladie	350	

Número	Títol	Pessetes	Notes
73	En Montmartre	300	
74	Le chapeau en tulle	350	
75	Fillettes au jardin	350	Adquirit pel patronat
76	Le modèle au repos	200	
77	Noël	400	Adquirit pel patronat
78	Croquis	250	Adquirit pel patronat
79	Intermedio	350	
80	Del Moulin Rouge	200	Adquirit pel patronat
81	De Marygni	200	Adquirit pel patronat
82	Esquisse	25	
83	Cuestión	20	
84	Atagualpa	10	
85	El Diávolo	20	
86	En la biblioteca	20	Adquirit pel patronat
87	De Munich	25	Adquirit pel patronat
88	Dos ingleses	25	
89	La concierge	20	
90	Emblema	20	
91	Del Rif	25	
92	En la escalera	25	
93	Consulta	25	
94	melancolía	25	
95	Inspiración	40	Adquirit pel patronat
96	Saludo	30	
97	Estudiante	50	Adquirit pel patronat
98	De fiesta	50	Adquirit pel patronat
99	Adelante	50	Adquirit pel patronat
100	Sobre la nieve	200	Adquirit pel patronat
101	Dos ilustraciones	60	
102	Gran Prix	200	Adquirit pel patronat
103	Portada para "Les annales"	250	
104	Portda para "La Vie au grand air"	100	
105	Protagonistas de novela	75	Adquirit pel patronat
106	Momento interesante	250	
107	Seis ilustraciones	150	Adquirit pel patronat
108	Carnaval	200	
109	Nueve ilustraciones	250	
110	Diez ilustraciones	150	Adquirit pel patronat
111	Modelos para industrias	100	

Capítol 5. Annexos i bibliografia

Número	Títol	Pessetes	Notes
112	La tarde	100	
113	Conversación	100	
114	Mimí	50	
115	Luisa	100	
116	Estudio	50	
117	Fumando	50	
118	Cartel de feria	50	
119	Apunte	40	
120	Fantasía	75	
121	Fémina	100	Adquirit pel patronat
122	Lulu	100	
123	Maternidad	200	

Font de les notes: Acta de la sessió de la junta del patronat, 18 juny 1919. ADPL, inv. 46937.

**Annex 025: Reial Ordre de la Secció 22 de la Direcció General de Belles Arts a Julio de Saracíbar, sense data. ADPL, inv. 8380**

Con esta fecha me comunica el Excmo. Sr. Subsecretario encargado de este Ministerio, la Real Orden siguiente:

“Ilmo. Sr. :

Vista la propuesta formulada por la Junta de Patronato del Museo Nacional de Arte Moderno, respecto a la conceción en depósito para exhibición en las respectivas galerías de algunos Museos provinciales de Bellas Artes, de obras excedentes en la reforma de la sala de D. Carlos Haes, realizada por dicho Museo Nacional, y

Resultando, que noticiosas algunas Juntas de Patronato de Museos Provinciales de Bellas Artes y entre ellas la de Lérida, de que en el Museo Nacional de Arte Moderno se había efectuado una reforma en la sala de D. Carlos Haes, solicitaron de dicho Patronato se les concediese en depósito para sus respectivos Museos algunas de las obras excedentes en la reforma realizada.

Resultando que el Patronato del Museo Nacional de Arte Moderno, considerando beneficioso el reparto de dichas obras entre las galerías provinciales por la importancia de la labor de Haes en la historia del género del paisaje, acordó acceder a tal pretensión elevando a la Superioridad la oportuna propuesta de conceción.

De conformidad con la repetida propuesta de la Junta de Patronato del Museo Nacional de Arte Moderno; S. M. el Rey (q. D. r.) ha tenido a bien disponer se concedan en depósito y con las formalidades legales al Museo provincial de Belas Artes de Lérida, las obras pictóricas que a continuación se expresan que figuran en la propuesta del Patronato del Museo Nacional de Arte Moderno para dicho Museo Provincial.

Títol	Mesures (no especifica si amb marc o sense)
Laguna cerca de Nimegen (Holanda)	0'30 x 0'33
Puerto de Ronen	0'33 x 0'31
Bosque de hayas (Alsacia)	0'32 x 0'40
Granja de las cercanías de Donarnenez	0'32 x 0'40
Charca de los alrededores de Jaraba de Aragón	0'26 x 0'40
Cercanías del Castillo de Rutephau (Bretaña)	0'32 x 0'40
Playa de Carraspio (Lequeitio)	0'33 x 0'41
Bajamar (Guetary)	0'27 x 0'41

Capítol 5. Annexos i bibliografia

Títol	Mesures (no específica si amb marc o sense)
Desembocadura del Sena (Villesville)	0'30 x 0'41
Cercanías de Aguas Buenas	0'34 x 0'41
Pirineos franceses	0'34 x 0'44
Barca en seco (Villesville)	0'33 x 0'41
Desembocadura del Sena (Villesville)	0'31 x 0'41
Rocas de las cercanías de Jaraba de Aragón	0'31 x 0'39
Costa de las cercanías de Lequitio	0'31 x 0'40
Lagunas de Abconde (Holanda)	0'31 x 0'40
Lagunas de Vriesland	0'31 x 0'42
Picos de Europa	0'33 x 0'42
Costa de Donarnenez (Bretaña)	0'33 x 0'40
Rocas (Puerto de Pajares)	0'33 x 0'42
Camino en las cercanías de Villesville (Normandía)	0'29 x 0'40
Costa de Villesville	0'25 x 0'40
En las cumbres (Picos de Europa)	0'33 x 0'42
Noria abandonada (alrededores de Madrid)	0'32 x 0'41
Unos desmontes (cercanías de Madrid)	0'30 x 0'42
Arboles y Peás (Pont-Avennes)	0'31 x 0'39
Marea baja (playa de Villesville)	0'25 x 0'40
Barca en tierra (Villesville)	0'27 x 0'40
Pinar (Mallorca)	0'15 x 0'22
Una noria (Mallorca)	0'15 x 0'22

Lo que traslado a V.E. para su conocimiento y efectos.



## **Annex 026: Díptic de la inauguració de la sala Haes, 20 novembre 1924. ADPL, inv. 8380**

La constituyen cuadros y bocetos al óleo, agua-fuertes y dibujos de dicho Maestro, rica donación del magnánimo hijo de Lérida, M. Iltre. Sr. D. Jaime Morera y Galicia, quien despues de las valiosas donaciones que fueron la base para la creación del Museo, ha querido patentizar una vez más, de modo tan espléndido y trascendental en la esfera del Arte, lo mucho que ama a su pueblo natal, a su querida Lérida.

Carlos, Sebastián, Pedro, Humberto de Haes (Bruselas 27 de Enero de 1829, Madrid 17 de Junio de 1898) Vino muy joven a España, y a poco, recibía las primeras lecciones de dibujo y algo de pintura en Málaga, del profesor D. Luis Cruz, pintor honorario de Fernando VII.

Contrariando los deseos de su padre, que quería dedicarle al comercio, confirmó el estudio de la pintura, y aprovechó una ocasión favorable para viajar por Francia, Holanda y Alemania, fijándose por último en Bruselas, donde durante bastante tiempo, fué discípulo del notable paisajista belga J. Quinaut.

Después de cinco años de estudios asíduos, volvió a España en 1855, y presentó diversas obras en las Exposiciones de 1856, 58, 60 y 62, obteniendo, necesariamente, todas las medallas reglamentarias, y siendo nombrado Comendador de la Orden de Carlos III; también por aquellos tiempos fué premiado con medallas de primera clase en las Exposiciones de Metz y Bayona.

En 1857 hizo oposición a la plaza de Profesor de Paisaje de la Escuela de Bellas Artes de Madrid que obtuvo por unanimidad, y en 1859 fué elegido individuo de número de la Real Academia de San Fernando.

Tres años más tarde, era también Profesor de la Escuela de Ingenieros de Caminos y además de desempeñar la Cátedra, y la de la Escuela de Bellas Artes, formó parte de diversas Sociedades artísticas existentes en Madrid por aquellos años. Y en los siguientes, fué jurado en las Exposiciones de Bellas Artes, individuo de los tribunales para oposiciones, concursos, etc.

Número	Nom
<b>Plafones de entrada</b>	
1	Paisaje al óleo a claro-oscuro
2 a 43	Bellísimos ejemplares en diversos plafones de grabados al aguafuerte: arte en que Haes sobresalió como gran Maestro
44 a 55	Dibujos de un album de Haes en los dos plafones laterales
56	Retrato a claro oscuro de Haes

Número	Nom
<b>Interior de la sala</b>	
<b>Cuadros y bocetos al oleo</b>	
1	En las cumbres (Picos de Europa)
2	Noria abandonada (Alrededores de Madrid)
3	Unos desmontes (Cercanías de Madrid)
4	Árboles y peñas (Pont Avennes)
5	Marea baja (Playa de Villerville)
6	Barca en tierra (Villerville)
7	Villerville
8	Montañas, estudio
9	Una noria (Mallorca)
10	Vreelant (Holanda)
11	Otoño (Madrid)
12	Paisaje (Asturias)
13	Barca holandesa
14	Arroyo (Asturias)
15	Un camino (Holanda)
16	Monasterio de Piedra
17	Estudio para el cuadro de los patos del Museo de Arte Moderno (Madrid)
18	San Martín de Valdeiglesias (Madrid)
19	Puente en construcción (Aragón)
20	La Vega de Nuevalos (Aragón)
21	Picos de Europa
22	Picos de Europa-Presa
23	Picos de Europa-Fondo de un valle
24	Copia del cuadro de D. Carlos de Haes-Molino de viento (Vreelant, Holanda), por D. Jaime Morera
25	Montañas-Estudio
26	Arroyo (Monasterio de Piedra)
27	Laguna cerca de Nimegen (Holanda)
28	Puerto de Rouen
29	Bosque de Hayas (Alsásua)
30	Granja de las cercanías de Donarnenez
31	Charca de los alrededores de Jaraba de Aragón
32	Cercanías del Castillo de Rustephan (Bretaña)
33	Playa de Carraspio (Lequeitio)
34	Bajamar (Guetary) Retrato de D. Carlos de Haes: copia del retrato de D. Federico de Madrazo en el Museo de Arte Moderno-Madrid, por D. Jaime Morera.

Número	Nom
35	Estudio pintado en San Martín de Valdeiglesias en 1856. Se nota la influencia de su maestro Quinaut, que enseguida desechó al pintar en España, adquiriendo la personalidad que ya siempre deseó. Es uno de los pocos ejemplares que se conservan de su primera época
36	Un rincón apacible (Holanda)
37	Desembocadura del Sena (Villerville)
38	Cercanías de Aguas-buenas
39	Pirineos franceses
40	Barca en Seco (Villerville)
41	Desembocadura del Sena (Villerville)
42	Rocas de las cercanías de Jaraba (Aragón)
43	Costa de las cercanías de Lequeitio
44	Lagunas de Abedude (Holanda)
45	Copia del cuadro de D. Carlos de Haes, Frio Octubre, Nimegen (Holanda), por D. Jaime Morera
46	Arroyo (Monasterio de Piedra)
47	Gallinero (Monasterio de Piedra)
48	Un valle (Monasterio de Piedra)
49	Estudio sin acabar (Tirol)
50	Lavadero (Aragón)
51	Estudio de cielo
52	Atardecer (Monasterio de Piedra)
53	Cabaña (Holanda, Mimeguen)
54	Troncos de árboles. Picos de Europa
55	Viejos sauces holandeses
56	Camino de Getafe (Madrid)
57	Barca bretona
58	Desmante de la montaña del Príncipe Pío (Hoy Parque del Oeste, Madrid)
59	Argadiles (Monasterio de Piedra)
60	Día de niebla (Holanda)
61	Río (Monasterio de Piedra)
62	Bajada a la playa (Villerville, Normandía)
63	Cercanías del Monasterio de Piedra
64	Pinar (Mallorca)
65	Lagunas de Vriesland
66	Picos de Europa
67	Costa de Donarnenez (Bretaña)
68	Rocas (Puerto de Pajares)
69	Camino de las cercanías de Villerville (Normandía)
70	Costa de Villerville

**Annex 027: Llista d'obres de l'exposició dedicada a Antoni Ollé i Pinell al Museu Morera, 3-11 gener 1926. SAIEI-LT, inv. C123.5.1**

1. Interior de l'Església del Sant Crist
2. Interior de l'Església de Nostra Senyora del Miracle
3. El carrer del Pont (tardor)
4. Els lliris grocs (primavera)
5. La cèquia
6. La cèquia (hivern)
7. Forat de bultra
8. Tarda de Setembre
9. Vores del Segre
10. Els Xops
11. Tossa
12. Vila-Vella
13. Sol de matí
14. Sol de tarda
15. Les alsines
16. Costa empordanesa
17. Cusint (istiu)
18. Retrat de R.S.
19. Retrat d'A.S.
20. Retrat de nena
21. Estudi per a retrat
22. Nota
23. Nota

**Annex 028: llista de fotografies de l'exposició dedicada a Silvi Gordó i Montaña al Museu Morera, 11-20 maig 1927. SAIEI-LT, inv. C126.12**

1. La Vall d'Aran
2. Port de la Bonaigua
3. Espot - Sant Maurici (estany) amb els Encantats
4. St. Joan de l'Erm
5. Castell dels Comtes del Pallars (Sort)
6. Montestir de Sant Benet (Gerri de la Sal)
7. Pas dels Collegats amb l'Argenteria
8. Vores del Noguera Pallaresa

## **Annex 029: Llista d'obres de l'exposició dedicada a Baldomer Gili i Roig al Museu Morera, juny 1927**

1. La Ricitos
2. Nius d'amor i de dolor
3. Vinaixa
4. Calle de Santiago
5. Valdoreix. La vella esglèsia
6. Valdoreix. El mans triomfador
7. Pont de Vinaixa
8. Caserío irunense
9. Sol d'octubre
10. Madrigal
11. Canalillo de Santa Engracia
12. Aigua blava
13. Nota del Barri de la Marina
14. Carretera de Poblet
15. Rentador de Sòller
16. Montes Irunenses
17. Notes de color (fins al 24)
25. El Cornadó de Sòller
26. El Molí del Turó
27. Del port de Sòller
28. El Bidasoa
29. Caseta Mallorquina
30. La Roma dels Sants Pares
31. Somrís hivernal
32. Carrer de Vinaixa
33. Pins seculars
34. El blanc caseriu
35. Caseriu Tolareta
36. Ermita de muntanya
37. Pins prop l'aigua
38. Tarde lluviosa en el barrio de la marina
39. Caserío Ureta
40. María Navés
41. Taronjer
42. Aigües Mallorquines
43. Pou de Vinaixa
44. Molins Bouzà (molinar)
45. Calella
46. Cala de Palafrugell
47. Vila de Falconière
48. Jardí del Molí
49. Carrer de l'Amor Diví (Albi)
50. Font de Frascatti
51. El jardí del meu estudi
52. Creu de terme (Albi)
53. Paisatge (Sant Joan de les Abadeses)
54. El Sombraje del Marinero
55. Rincón de Aranjuez
56. Venècia
57. Àvila (nota)
58. Iglesia (nota)
59. Hivern
60. La Giralda (nota)
61. Regates de Calella
62. Molins (Mallorca)
63. Els Forcats
64. Cala dels Forcats
65. Port de Calella
66. Paisatge de la Moncloa (Madrid)
67. Tarda gris de la Costa Brava
68. La vella (cap d'estudi)
69. Paisatge de Frascatti
70. Taverna de Munich
71. Caserío Chanchotenea
72. Paisatge de Sòller
73. Cán Soca (Sòller)
74. El claustre inefable (Sant Cugat del Vallès)
75. La florida dels ametllers
76. Jardí (Roma)
77. Obra póstuma (inacabada) i dibuixos, cartells, croquis, etcétera.

Endemés hi ha exposades una important col·lecció de dibuixos a la ploma, il·lustracions d'un misal Romà, com així altres composicions, aquarel·les, cartells i projectes de decoració i mobiliaris, que demostren què en Gili era tan gran artista amb l'oli, el pinzell i el paisatge, com amb les altres manifestacions i procediments de les arts.

Font: A., "L'exposició Gili i Roig", **Lleida, 50 (25 juny 1927), p. 7-9**

**Annex 030: Llista d'obres de l'exposició dedicada a Antoni Ollé i Pinell al Museu Morera, 27 octubre — 5 novembre 1929. SAIEI-LT C124.04**

1. Paisatge
2. Camí d'Urgell
3. El vel noguer
4. La barca
5. La sèquia
6. Gitanos
7. El Pont
8. Carrer porxat
9. Camí de vora el Segre
- 10 al 14. Il·lustracions per a "Polifemo y Galatea", de Góngora
- 15 al 19. Il·lustracions per a "Las Soledades", de Góngora
20. Il·lustracions per a "Lena" de Bosch de la Trinxeria
21. Il·lustració per a "Dafnis i Cloe", de Longus
22. Vàries il·lustracions
23. Vàries il·lustracions
24. Labor-gravat a cinc planxes
25. Roses -gravat colorit
26. Flors d'abril -gravat colorit



### **Annex 031: dictamen sobre el trasllat del Museu Morera a l'antic hospital de Santa Maria, 30 octubre 1930. ADPL, inv. 46930**

Els sotasignats, membres del Patronat del Museu Morera, foren honorats per acort de la Junta de Patronat del 21 de Juny propassat amb el nomenament de Ponents per à proposar una solució el més rapida possible del problema del Museu a[bans] de la traslació dels fons d'aquets al edifici del Hospital de Sta Maria.

Considerats els elements de judici que hom ha pogut reunir; feta una visita al Hospital de Sta Maria per a veure amb tot detall les possibilitats d'habitació de part del edifici per à Museu; ateses també altres observacions i circumstancies que fan al cas, els susdits ponents concreten al seu parer, en els punts següents:

1. En l'estat que's troba avui dia l'Hospital de Santa Maria, hom no pot pas portar-hi immediatament el Museu. El trasllat comportarà obres d'adaptacio i sanejament sense les quals hom pot assegurar que els fons del Museu es trobarian en pitjors condicions al Hospital que al actual Museu Morera.
2. L'única solució que sembla seriosa i digna de la valua del edifici i del que hom vol fer-ne, es la d'anar tot seguit à un pla de restauració ben respectuos que permeti una gradual utilisacio el mes aviat possible. Altrament els ponents es creuen en el deure d'aprofitar aquesta avinentesa per a dir que erent urgent de començar aquesta restauracio abans que els senyals produïts per la no utilisacio de part del edifici, comencin à fer-se massa nombrosos.
3. En quant à les parts del edifici que semblen mes adequades per à posar-hi el Museu nou:
  - a. El pis mes alt fora segurament el lloc millor: el Museu hi podria tenir totes les condicions de llum, espai i sanitat que calguessin.
  - b. El pis noble. També té bones condicions: empró, la questio de les llums, no hi té solucio tan planera. En l'esdevenidor potser fora el lloc millor per á Biblioteca i Sala de conferencies.
  - c. L'entresol. No es una solució aconsellable, per ser de dificil resolució el problema de les llums i perque probablement desapareixerà amb motiu de la restauració.
  - d. La planta baixa es de preveure fora un gran lloc per a establir-hi la seccio d'arqueologia.

Finalment, creient convenient els ponents, que la propera reunio del Patronat tingui lloc al Hospital de Sta Maria á fi i efecte de deliberar millor i optar per una solució amb les majors probabilitats d'encert.

Lleida 21 de juliol de 1920, Ignacio de Villalonga, S. Roca Lletjós, Ramon Fontanals.

### **Annex 032: còpia de l'acord de cessió de sales de l'antic hospital de Santa Maria al patronat del Museu Morera, amb expressió de les condicions imposades, 1931. ADPL, inv. 17110**

La Comisión provincial Permanente en sesión de 17 de Marzo de 1931 tomó el acuerdo que transcribo a continuación:

“El Sr. Presidente expone detallada y extensamente las deliberaciones que la Junta del Patronato del Museo Morera ha tenido en torno al propósito o aspiración general de instalar las obras hoy reunidas en dicho museo, así como el establecimiento de una biblioteca popular integrada en la provincial, deplorablemente recogida hoy en parte de los locales de la planta baja de este palacio a las salas del antiguo edificio del Hospital de Santa María, convenientemente adaptado a este nuevo fin, sin perjuicio de su ulterior y completa restauración, y como fruto de aquellas deliberaciones y respondiendo a tan nobles fines de cultura, de conformidad a la propuesta de dicho patronato, propone a su vez a esta Excma. Comisión Provincial y así se acuerda por unanimidad:

1. Ceder el uso de las salas disponibles del edificio del antiguo Hospital de Santa María, cuyo dominio y propiedad absolutas, mantiene no obstante, para si exclusivamente la Excma. Diputación Provincial, el Patronato del Museo d'Art conocido como Museo Morera, a fin de que en ellas pueda instalar todo el fondo de cuadros, esculturas, reproducciones, apuntes, monetario, colección arqueológica procedente del antiguo Museo de este nombre y en general todas cuantas obras de arte, así históricas como modernas, sean dignas de figurar en el Museo a los fines culturales de estos Centros.
2. Las obras necesarias de habilitación de locales para el Museo correrán a cargo de la Junta de Patronato del mismo, sin perjuicio del auxilio o subvención que para ellas estime conveniente otorgar la Excma. Diputación.
3. No podrá en ningún caso el Patronato del Museo, fundar el estado posesorio que le otorga el uso que se le concede, derecho alguno a la propiedad del edificio ni oponer dificultad alguna a las obras de restauración que la Sección arqueológica del instituto d'Estudis catalans indique como necesaria para aquel inmueble civil de carácter gótico.
4. El Patronato habrá de coadyuvar asi mismo a la instalación en una o varias de las salas, cuyas condiciones mejor respondan a tal fin, de una Biblioteca de carácter popular, cuyo fondo de momento constituirán los volúmenes de la biblioteca provincial, almacenados en los bajos de este Palacio y ampliados con las nuevas obras y revistas que se estime convenientes para completar la Biblioteca.
5. Continuará ostentando el cargo de Presidente nato del Patronato del Museo el Presidente de la Excma. Diputación con derecho a delegar en todo caso en otro Sr. Diputado, independientemente de los Sres. Diputados que forman parte de dicho patronato, entendiéndose que cualquier reforma que en la constitución de éste se introdujera por el Gobierno o sus autoridades delegadas o por cualquier Corporación oficial que mermase o limitase la Intervención que en el sentido expresado ha de tener la Corporación Provincial en el Patronato, implicarán la cesación del uso cedido por el número primero de este acuerdo, quedando en consecuencia e insofacto, libre y plena la acción de la entidad propietaria del inmueble para disponer de los locales ocupados por el Patronato, sin necesidad de intervención judicial alguna.”

**Annex 033: carta de Felisa de Alday a Ramon Fontanals, 26 maig 1933. ADPL, inv. 8380**

[...] Como le anunciaba a usted en mi última, le adjunto el talón que ampara tres cajas que contienen los diez cuadros que remito con destino al «Museo Morera» y que son:

Títol	Autor	Número inventari MAMLL
Virgen con el Niño	Jaume Morera	0123
Leñadoras	Jaume Morera	0318
Caballo relinchando	Jaume Morera	0317
Naturaleza muerta, fresas y coles	Jaume Morera	0121
Naturaleza muerta, flores y frutas de Lérida	Jaume Morera	0316
Naturaleza muerta, caldero y crisantemos	Jaume Morera	0108
Paisaje de Normandía	Jaume Morera	0106
Retrato de Felisa de Alday	Jaume Morera	0119
Cabeza de vaca	Carlos de Haes	no localitzat
Gatitos	Alejandro Seiquer	no localitzat

Algunos de los marcos están algo estropeados, así como algún lienzo que tiene la pintura saltada, debido a varios viajes que han hecho con motivo de exposiciones, etc., lo que creo lo subsanarán ustedes debidamente y espero llegarán a ésta en debidas condiciones, para lo cual he puesto mi mejor voluntad.

[comiat i signatura]

**Annex 034: Llista d'obres de l'exposició dedicada a Josep Camins al Museu Morera, 12-25 maig 1930. SAIEI-LT, inv. C126.12**

1. Jesús és nat
3. Rosaleda
4. Estany
5. Soledat
6. Finestral
8. Abandonat
9. Contrallum
10. Són per ella
11. La cistella engalanada
12. La cistella engalanada (pendant)
17. Les meves flors
18. Les meves flors (pendant)
19. Matina
20. De Tossa
22. Fruita del temps
24. Crepuscle
26. De Montserrat
28. La Cala (Tossa)
29. El que resta de Canyes
31. Dia gris
32. Ruïnes de Poblet
33. Pati (Poblet)
34. Porta reial (Poblet)
  - Claustres de Tarragona (escolanets)
  - Claustres de Barcelona

**Annex 035: llista d'obres de l'exposició dedicada a Magí Serés Roca al Museu Morera, 12-25 maig 1930. SAIEI-LT, inv. C126.12**

OLIS

1. Pont de la ma d'or. Bruges
2. La ville des Monuments. Gant
3. Primavera. Boisfort
4. Pont du Cheval. Bruges
5. Ametllers i eucaliptus. Alella
6. Paisatge. Alella
7. Flors
8. Gental
9. Dia gris. Talladell
10. Tardor. Rouge cloitre
11. Quai du Rosaire. Bruges
12. Pont. Ambers
13. El port. Ambers
14. Nota de color. Cardona
15. Nota de color. Brusel·les
16. Nota de color. Gant
17. Nota de color. Vallduchese
18. Nota de color. Brusel·les
19. Capella de Sant Landrú. Brusel·les

AQUAREL·LES

20. Carrer. La Coromina
21. Carrer. Cardona
22. Terveiureu. Brusel·les
23. Barques. Ostande
24. Carrer. Bruges
25. Pont. Bruges
26. Carrer. Bruges
27. Carrer. Coromina.

TAPIÇOS

28. La Verge de Montserrat
29. 1640

PARAVENTS

30. Paravent japonés
31. Paravent Lluís XVI

BATIKS

- 32 a 37. Batiks sobre seda

## **Annex 036: —, “Art. Una exposició d’artistes lleidatans”, Camins 4 (abril 1934), p. 14-16**

L'ajuntament d'aquesta ciutat, fent-se ressó d'una proposta d'un car company nostre, ha decidit la celebració d'una Exposició-concurs de primavera, les bases i els premis de la qual publiquem ací mateix:

### PREMIS

400 pessetes a la millor obra pictòrica.

200 pessetes a l'obre pictòrica que segueixi en mèrits l'anterior.

400 pessetes a la millor escultura.

200 pessetes a la que li segueixi en mèrit.

200 pessetes al millor dibuix o caricatura.

100 pessetes al que li segueixi en mèrit.

### BASES

I. — Tan sols podran participar en aquesta Exposició els fills de Lleida o els que acreditin almenys tres anys de veïnatge en aquesta ciutat.

II. — Les obres que es presentin deuran entregar-se al Museu Morera per tot el dia 5 del mes de maig.

III. — En cas que el número d'obres presentades comportés alguna dificultat per a la seva total instal·lació a la sala del Museu Morera destinada per a Exposició, el Jurat farà una selecció, procurant, però, que cada concursant pugui exhibir un nombre igual o aproximat d'obres.

IV. — No s'admetran obres de caràcter comercial.

V. — Les obres presentades i admeses pel Jurat, seran exposades al Museu Morera del dia 10 al 20 de maig d'enguany, ambdós inclusivament.

VI. — En el moment d'entregar les obres, serà lliurat al concursant un rebut on constarà el número d'ordre que correspongui a cadascuna. Caldrà la devolució d'aquest rebut per a retirar les obres una vegada closa l'Exposició.

VII. — Els qui no retirin les obres durant els trenta dies següents a la clausura de l'Exposició, s'entendrà [que] renunciïn a les mateixes.

VIII. — Dos dies abans de la clausura de l'Exposició serà fet públic el veredict del Jurat, el qual serà inapel·lable.

IX. — El Jurat podrà, al seu judici, declarar desert qualsevol dels premis oferts, sempre que així ho aconselli la qualitat de les obres presentades.

X. — Apart dels premis en metàl·lic, el Jurat podrà atorgar mencions honorífiques a aquelles obres que cregui en són mereixedores.

- XI. — Les obres premiades quedaran de propietat de l'Ajuntament, le qual en farà ofrena al Museu Morera.
- XII. — El Jurat Qualificador serà nomenat per la Comissió de Cultura i llur composició es donarà a conèixer per mitjà del veredict.
- XIII. — Cap concursant podrà formar part del Jurat.
- XIV. — Tot concursant tindrà opció solament a un premi en la secció que es presenti.

L'anunci d'aquesta exposició-concurs ha tingut el mèrit de fer bellugar els nuclis de gent que cultiva les seves afeccions artístiques amb tanta devoció com sacrifici. I volem creure que tant com l'afany d'obtenir premis en metàl·lic, el treball intensiu que ens consta realitzen molts joves, va orientat al desig de correspondre a la iniciativa de la Paeria, lloable i meritòria.

[...]

**Annex 037: Llista d'obres presentades a l'exposició-concurs de primavera organitzada per l'ajuntament de Lleida al Museu Morera, 10-20 maig 1934. SAIEI-LT, inv. C.135.19**

SECCIÓ DE PINTURA		
Núm. d'ordre	Lema	Nom i cognom de l'autor
1	Repòs	Josep Cases
8	Flors	Antònia Mir
9	Flors	
10	Flors	
11	Flors	
12	Flors	
13	Flors	
14	Natura morta	
15	Natura morta	
16	Platja del Canadell	
17	Nota de color	
18	Serra dels Burinots	
19	Natura morta	
20	Carrer de la Juderia (Lleida)	
21	Noi	
22	Dona	
23	Dibuix (pastel)	Emili Mas
32	Capvespre al mar	
33	Paisatge	
34	Carrer dels Arcs «Poble Espanyol»	
35	Refugi marítim	
36	Marina	
37	Carrer Ronda «La Presó de Lleida»	
38	Carrer de Muntanya	
39	Paisatge	
40	Església vella	
41	Paisatge	Francesc Xavier Kühnel
43	Bodegó	
47	Al tard	Josep Benseny
48	Pluja	
49	Apunt	
50	Sembrat	
51	Pont-carril	
52	Núvol	



53	Banyadera	Josep Ma. Portugués
55	Cercant model	
56	Serenata	
66	Retrat	Enric Garsaball
67	Cap-pont	Eusebi Broto
68	Pau al camp	
69	Del nostre poble	
70	La font de Gardeny	
71	Poble de baixa muntanya	
72	Sol al prat	
78	Il a pus de chansons	Antoni G. Lamolla
84	Bodegó	Lluís Villarejo
90	Gorts—Riera del Fayó	Juli Rosuero
91	Ventada	
92	Dia gris	
93	L'estany del molí	
94	Castell i carrer Borràs	
95	Contrallum	
96	Tardor (Lleida)	
97	Retrat	
98	Retrat	
99	Estudi	Josep Ma. Suau
100	La nena	
101	Figura	
102	Contrallum	Carmel Tapiol
103	Paisatge urbà	
104	Estudi	
105	Cap-tard	
116	Casa Falguera	Carme Dinares
117	Carrer del Vilosell	
118	La meva germana	
119	Gitana (còpia)	
120	Wan-Dik (auto-retrat) (còpia)	
124	Tipus popular	Josep Bartoletti
125	Estudi	
126	Retrat	
127	Retrat	
128	Plafó decoratiu	
129	Composició	

130	Argentona	Lluís Botines
131	Sant Pere de Vilamajor	
132	La Vall serena	
133	Montseny	
134	Masia catalana	
135	De casa estant	

SECCIÓ DE DIBUIX I CARICATURA		
Núm. d'ordre	Lema	Nom i cognom de l'autor
3	Llàpis	Frederic Ramos
4	Carbó	
5	Carbó	
6	Carbó	
7	Ploma	
24	Dibuix	Josep Tufet Valls
25	Monestir de Sant Ruf	Ramon Roca
26	Efecte nevat	
27	Carrer de Dalt (Albi)	
28	Dr. Balvila	Francesc Xavier Kühnel
29	Carles Soldevila	
30	Joan Maria Guasc	
31	Dr. A. Pi i Sunyer	
42	Sugranyes	
54	Recó	Josep Maria Portugués
57	Dansa	Alfred Fontanals
58	Primavera	
59	Dona moderna	
60	Lucille	Eugeni Egea
61	Retrat	
62	Retrat	
63	Retrat	Miquel Portugués
64	«Concert en mi bemol»	
65	«Para sustos no gana uno»	Josep Sanàbria
73	Estudis	
74	El meu pare	
75	Arlequí	
76	Dibuix	
77	Amazona	

106	Estudi	M. Gomà
107	Estudi	
108	Estudi	
109	Capitell	Ramon Sentís
110	Capitell	
111	Farsa	
112	Perspectiva	
113	Perspectiva	
114	Perspectiva	
121	Estudi	Manuel Pallejà
122	Estudi	
123	Estudi	

<b>SECCIÓ D'ESCULTURA</b>		
Núm. d'ordre	Lema	Nom i cognom de l'autor
2	Figura	Enric Crous
79	Repòs	Ramon Aguiló
80	Núm. d'ordre	
81	Tors	
82	Cap de nen	
85	La senyora Esperança	Raimon Cortijo
86	Cervantes	
87	Schopenhauer	
88	Diana (relleu)	
89	Banyista	Leandre Cristòfol
115	Construcció lírica	

<b>OBRES FORA CONCURS</b>		
Núm. d'ordre	Lema	Nom i cognom de l'autor
83	Bodegó	Lluís Villarejo
136	Tardoral	Joan Bergós
137	Estudi	
138	Sol de posta	

## **Annex 038: J. Soldevila Faro, “Art”, *Camins* 6 (juny 1934), p. 12-14**

[...]

Parlem-ne amb una vertiginositat cinemàtica per a no fer inacabables aquests mots. Josep Cases exhibeix un nu femení en el que es veu clar no té per ara prou domini ni del dibuix ni de les llums. Hi és evident la manca de “gimnàstica” manual. Antònia Mir, amb els seus bodegons i composicions de flors ens dóna el to de la seva feminitat d’una delicadesa carrinclona, però d’un correcte i meticulós realisme objectiu. Els paisatges són inferiors. Amb el seu retrat de “Noi”, Josep Tufet, ha millorat la impressió d’altres vegades. Emili Mas, té poca noció del color, que el fa caure sempre en la manca de lluminositat. Soledat Kühnel, té un bodegó i uns dibuixos-retrats fets amb traça gairebé mecànica, de bona semblança als models. Josep Benseny, presentà petites notes, el millor d’elles “Pont-carril” de restringida paleta, però de caire modern. Josep M<sup>a</sup>. Portugués, els seus quadrets s’hi noten les incorreccions pròpies dels inicis. Enric Garsaball, és un noi que pinta com un home de cinquanta anys, que hagi plagiat la corrupció artística Romero de Torres - Carlos Vázquez. Li recomanem d’altres fonts d’estudi, deixant de banda els repeticionismes ja superats per una infinitat d’imitadors desacreditats. Notem al seu retrat més habilitat espectacular que gust. Els paisatges de gran tamany d’Eusebi Broto, són pintats amb colorisme poc sensible. La seva soltura obté alguns detalls bonics. A remarcar “Pau al camp” amb tot i perjudicar-li la destetable motllura del marc.

Antoni G. Lamolla, ens sorprengué amb un paisatge urbà realment esplèndid. Cert que recorda la manera de Barradas, però la força expressiva de Lamolla, el situa dintre un altre terreny molt més emotiu i transcendent. El color hi és d’allò més subtil i tot plegat dóna la impressió d’un artista de vigorosa concepció que sap molt bé l’ofici. El considerem com la revolució d’aquest certamen. Els bodegons de Lluís Villarejo, són pintats amb brillant coloració i acusen reeixit efecte realista. S’hi veu la influència de Rincon? Juli Rosuero, malgrat la seva manca d’emoció vital, té una soltura que arriba a produir molt discrets resultats. El millor “Ventada” els tons del qual tenen alguns punts de contacte amb l’estil argentat de Serra. No ens sembla negligible Josep M<sup>a</sup> Suau, encara que el color massa empastat algunes vegades perjudica el dibuix. Carmel Tapiol, és un colorista que tendeix al preciosisme puntillista sota una gamma personal, però en excés reiterada. El seu “Estudi” queda bé. A Carme Dinarés li desitgem una prompta eliminació del cartró que se li enganxa al pinzell, cosa que indubtablement aconseguirà.

Josep Bartoletti, ens plau més en les seves aquarel·les. Una de les millors “Tipu popular”. Lluís Botines, sent el paisatge amb una manseta exempta de vibració, defecte gros, corregible amb més exaltació de tonalitats. Frederic Ramos és l’autor d’uns estudis al carbó acceptables. Els dibuixos de Ramon Roca, són apunts aprofitables per a il·lustració. Alfred Fontanals, no és mal imitador dels estils Bosch-Ribas. La paciència xinesa d’Eugeni Egea, queda abastament demostrada amb els seus dibuixos, treballats com dibuixant d’arts gràfiques. Miquel Portugués, és un caricaturista d’estil manllevat però de dots aprofitables. Els estudis de M. Gomà, no tenen altre valor que el de còpies efectistes ben fetes. Ramon Sentís, exposà uns projectes de mobiliaris. Els dibuixos acolorits de Manuel Pallejà, són admissibles si pretenen ésser escenogràfics, o per a reproducció litogràfica. Els coloretts hi són tan dolços que empalaguen.

Un dibuixant verament important és Josep Sanàbria, d’exquísida línia que aconsegueix

estilitzacions de gran finor i modernitat. “Arlequi” és, potser, un dels millors dibuixos que ha fet.

Som a la secció escultòrica, Enric Crous hi ha presentat una figureta d'innegable ascendència manolesca. Efectivament, sembla un Hugué, salvant les distàncies. Ramon Aguiló, en les seves escultures de desigual tendència sembla que treballi el record del classicisme que gairebé sempre domina. Ens agrada més amb el seu retrat “Cap de nen”. Raimon Cortijo, té un nervi d'expressivitat no sempre al mateix nivell. Amb una depuració d'escola pot guanyar molt. Ho demostra amb la “Banyista” i “La senyora Esperança”. La “Construcció lírica” de Leandre Cristòfol, cau de ple dintre la ultra sensibilitat abstracta d'interpretació no fàcil.

Fora de concurs, ha enviat uns paisatges, Joan Bergós, tots ells concebuts amb les mateixes coloracions de grisors i llums velades. Denoten un gust i domini tècnic remarcables, malgrat el seu amanerament.

**Annex 039: [Màrius Torres], “Carnet d’Art. Les Exposicions”,  
La Jornada (22 maig 1934), p. 4**

*Hospital de Santa Maria. Exposició d’artistes lleidatans*

L’encertada iniciativa de l’Ajuntament ha estat un èxit. Tant per la petita tempesta que ha desencadenat en el nostre reduït món artístic com per l’abundant públic que ha visitat l’exposició. Les dues coses eren indispensables per a començar.

Per això, no ens doldrem excessivament que les obres exposades no hagin ultrapassat, en general, la discreció, i més, encara perquè l’anunci d’aquesta exposició va publicar-se un mes, solament, abans de la data d’inauguració, motiu pel qual els artistes no han tingut gaire temps per a preparar-se.

Les obres més estimables eren a la secció de dibuix. Ramos hi tenia un bon cap de nena, i Soledat Kühnel uns quants retrats reeixits de semblança i de tècnica. Marià Gomà, uns estudis que traïen el seu origen acadèmic, però molt prometedors. Sanàbria va agradar-nos especialment en “El meu pare” i el tríptic de nus.

El catàleg de pintures començava amb un “Repós” de Cases, ben dibuixat, però una mica aspre de color. També estava ben dibuixat el “Retrat” de Garsaball, però la seva perfecció era de la mena de les estampes de calendari. En canvi, al seu costat, Josep Tufet hi tenia un “Noi” i una “Dona” construïts amb un primitivisme ben modern.

Els paisatges predominaven. Josep Benseny, en unes petites notes, es mostrava amb personalitat. Rosuero i Botines presentaven una colla d’obres. Ens va agradar, del primer, “Ventada”, encara que el primer terme estava poc treballat; i del segon, “La vall serena”.

Els paisatges de Tapiol, tenien tots la mateixa tonalitat volgudament desagradable, que feia que la gent no els mirés amb gaire simpatia. I “Cap al tard” era ben estimable. Garcia Lamolla, en l’única pintura que exposava seguia la manera fantasista i dramàtica de Barradas.

Ultra el “Repós” d’Aguiló, i la “Banyista” de Cortijo, hi havia entre les escultures, una “Construcció Lírica”, de Crostòfol, que buscava el lirisme fora de la realitat. Es possible que el seu autor l’hi trobi. No podem menys d’envejar-lo si és així.

**Annex 040: —, “Noticiari”, *República* (segona època) 83 (6 maig 1933), p. [8]**

*Exposició*

El nostre amic J. Batlle Campderrós exposarà les seves pintures i dibuixos en la Sala Parès de Barcelona els dies 6 al 20 del corrent mes de Maig, amb el següent catàleg:

Pintures

1. Flors
2. Flors
3. Les Oliveres
4. Dia gris
5. Camí del Torrent
6. El pont
7. Terra seca
8. El Torrent
9. Arbres blancs
10. El toll
11. Molí del Grau
12. Cap de Tarda
13. Abres
14. L'Ermite de Sant Pere
15. Herba cremada (apunt)

Dibuixos a l'aigua-tinta

16. La meva mare
17. Retrat de la Srta. Carme Camps
18. El pintor Magí Serès

Esperem que l'exposició de les obres del nostre artista assolirà l'èxit falaguer que es mereix.

**Annex 041: —, “Noticiari”, *República* (segona època) 109 (26 agost 1933), p. [7]**

J. Batlle Campderrós

Amb gran èxit s'inaugurà a Igualada el passat dia 23 una exposició de pintures i dibuixos del jove artista J. Batlle. El catàleg d'obres exposades és el següent:

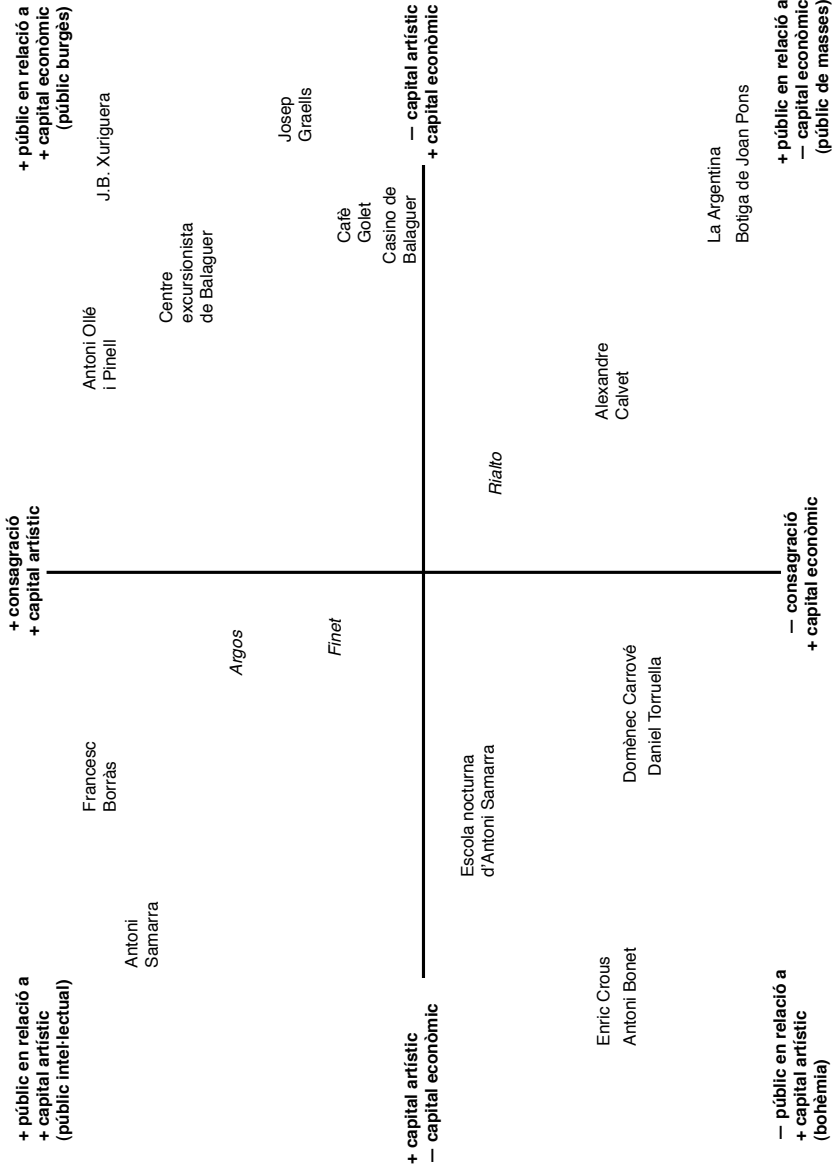
1. Flors
2. La Vall del Ció
3. Flors
4. Paisatge de la Segarra
5. Simfonia en Gris
6. Terra Ampla
7. L'Ermita
8. Hivern
9. El Marge
10. Oliveres

Dibuixos a l'aiguatinta i al llapiç plom.

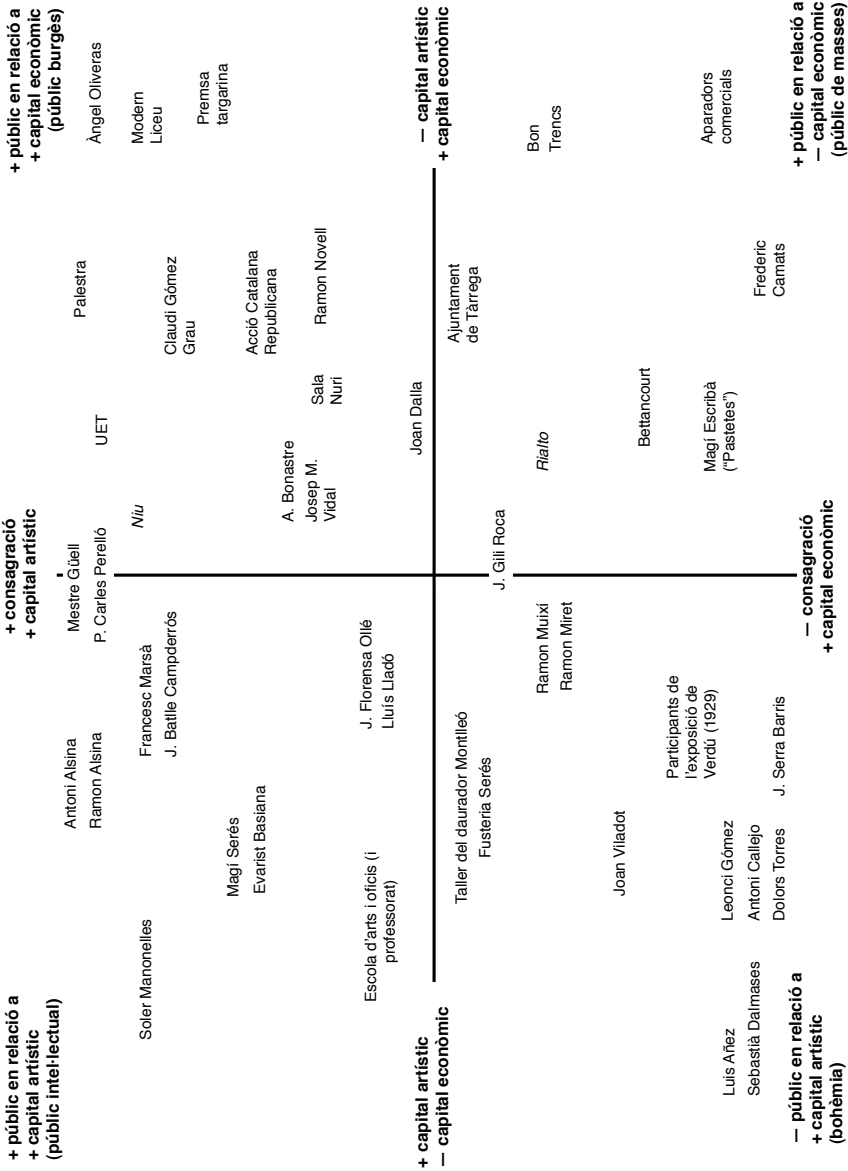
Felicitem al nostre notable artista.



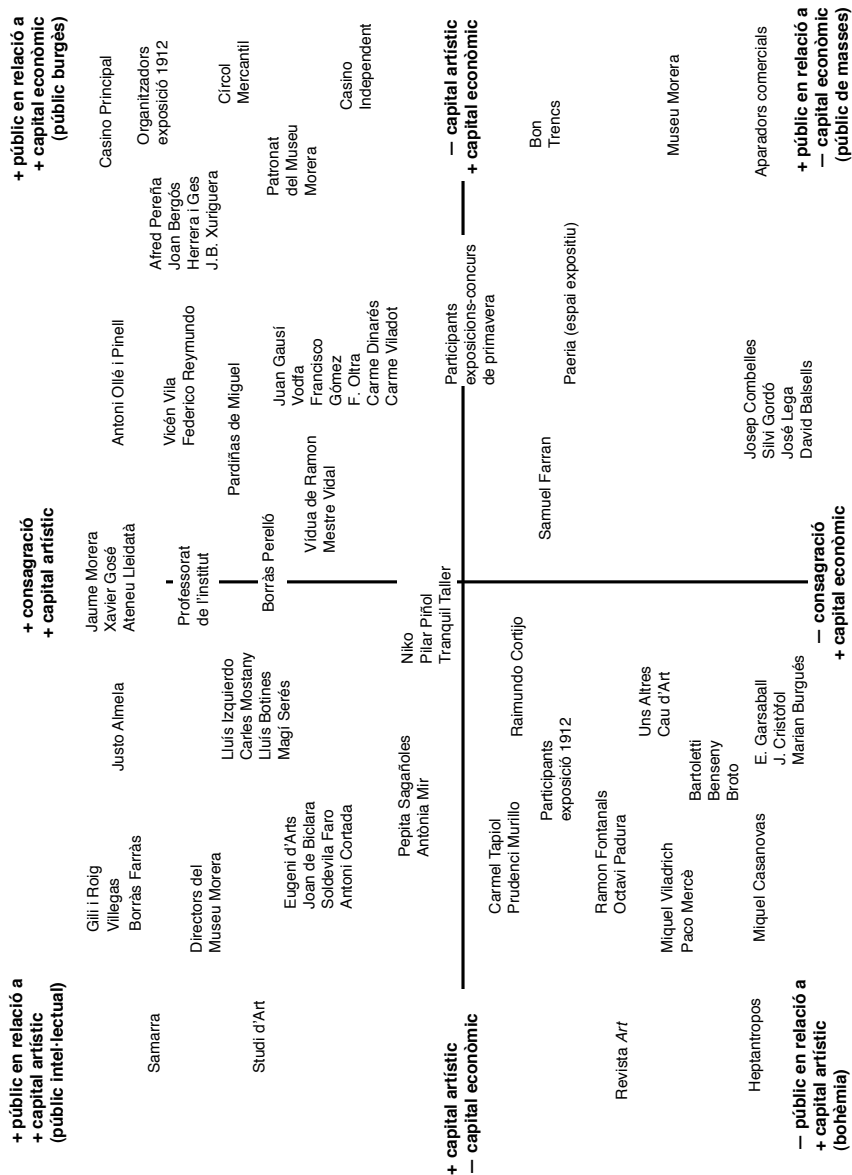
## Annex 042: representació gràfica del sistema-camp de la Noguera, 1875-1936



REPRESENTACIÓ GRÀFICA DEL SISTEMA-CAMP DE L'URGELL, 1875-1936



# REPRESENTACIÓ GRÀFICA DEL SISTEMA-CAMP DE LLEIDA, 1875-1936



## Bibliografia

- , “Negociado núm. 10”, *Gaceta de Madrid*, 2522 (12 setembre 1841), p. 1-2
- , “Liceo artístico y literario”, *Boletín Oficial de la Provincia de Lérida*, 40 (2 abril 1842), p. 3-4
- , “Ley de instrucción pública”, *Gaceta de Madrid*, 1710 (10 setembre 1857), p. 1-3
- , *Memoria sobre el estado del Instituto de segunda enseñanza de Lérida que en el solemne acto de la apertura del curso de 1870 á 1871 leyó el director del mismo establecimiento* (Lleida: Imprenta de José Sol é Hijo, 1870)
- , *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de Lérida, durante el curso de 1871 á 1872* (Lleida: Imprenta de José Sol é Hijo, 1872)
- , *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de la provincia de Lérida leída en el acto de la apertura del curso de 1877 á 1878* (Lleida: Imprenta de José Sol Torrens, 1876)
- , “—”, *Revista de Lérida*, 85 (22 octubre 1876), p. 327
- , “Cronica local”, *Revista de Lérida*, 21 (27 maig 1877), p. 167-168
- , “Cronica local”, *Revista de Lérida*, 23 (10 juny 1877), p. 184
- , “Cronica local”, *Revista de Lérida*, 30 (29 juliol 1877), p. 240
- , “Cronica local”, *Revista de Lérida*, 32 (12 agost 1877), p. 256
- , “Cronica local”, *Revista de Lérida*, 33 (19 agost 1877), p. 263-264
- , “Crónica”, *Revista de Lérida*, 35 (2 setembre 1877), p. 279
- , “Cronica local”, *Revista de Lérida*, 39 (7 octubre 1877), p. 341-342
- , “Cronica local”, *Revista de Lérida*, 41 (21 octubre 1877), p. 327-328
- , “Ecos semanales”, *Revista de Lérida*, 48 (16 desembre 1877), p. 382
- , “Crónica local”, *Revista de Lérida*, 6 (10 febrer 1878), p. 46-49
- , “Crónica local”, *Revista de Lérida*, 8 (24 febrer 1878), p. 63-64
- , “Crónica local”, *Revista de Lérida*, 10 (10 març 1878), p. 80
- , “Sociedad literaria y de bellas artes”, *Revista de Lérida*, 11 (17 març 1878), p. 88
- , “Crónica local”, *Revista de Lérida*, 13 (31 març 1878), p. 103-104
- , “Crónica local”, *Revista de Lérida*, 26 (30 juny 1878), p. 206-207
- , “Crónica local”, *Revista de Lérida*, 28 (14 juliol 1878), p. 223-224
- , “Crónica local”, *Revista de Lérida*, 45 (10 novembre 1878), p. 360

- , “Crónica local”, *Revista de Lérida*, 48 (1 desembre 1878), p. 364
- , “Crónica local”, *Revista de Lérida*, 4 (26 gener 1879), p. 30-32
- , “Crónica local”, *Revista de Lérida*, 5 (2 febrer 1879), p. 27-28
- , “Crónica”, *El Criterio Católico*, 84 (5 abril 1879), p. s.n.
- , *Memoria sobre el estado del Instituto de segunda enseñanza de la provincia de Lérida durante el año escolar de 1880 a 1881 que en el solemne acto de apertura del curso de 1881 á 1882 leyó el doctor Don José Albiñana, catedrático por oposición y secretario del establecimiento* (Lleida: Imprenta de José Sol Torrens, 1881)
- , *Memoria sobre el estado del instituto de 2<sup>a</sup> enseñanza de la provincia de Lérida durante el año escolar de 1884 á 1885, que en el solemne acto de la apertura del curso de 1885 á 1886 leyó el doctor D. José Oriol Combelles y Navarra, Catedrático por oposición y Director del establecimiento* (Lleida: Tipografía provincial de la Casa de Misericordia, 1886)
- , “Mordiscos”, *El Perro*, 28 (31 gener 1886), p. 2-4
- , *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de la provincia de Lérida durante el año escolar de 1889 á 1890 que en el solemne acto de la apertura del curso de 1890 á 1891 leyó el doctor D. José Oriol Combelles y Navarra, catedrático por oposición y director del establecimiento* (Lleida: Imprenta y Librería de José Plá Pagés, 1889)
- , *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de la provincia de Lérida durante el año escolar de 1889 á 1890 que en el solemne acto de la apertura del curso de 1890 á 1891 leyó el doctor D. José Oriol Combelles y Navarra, catedrático por oposición y director del establecimiento* (Lleida: Imprenta y Librería de José Plá Pagés, 1890)
- , “Crónica”, *El Eco de Cervera*, 23 (28 setembre 1890), p. 3
- , *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de la provincia de Lérida durante el año escolar de 1890 á 1891 que en el solemne acto de la apertura del curso de 1891 á 1892 leyó el doctor D. José Oriol Combelles y Navarra, catedrático por oposición y director del establecimiento* (Lleida: Imprenta y librería de José Plá, 1891)
- , *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de la provincia de Lérida durante el año escolar de 1891 á 1892, que en el solemne acto de la apertura del curso 1892 á 1893 leyó el doctor D. José Albiñana Rodríguez, catedrático por oposición y director del establecimiento* (Lleida: Imprenta y Librería de José Plá, 1892)
- , “Noticias”, *El Loredán*, 62 (28 març 1897), p. [3]
- , “Certamen de «La Mala Senmana»”, *La Mala Senmana*, 4 (4 març 1899), p. 1
- , “Pesca setmanal”, *La Rialla*, 5 (2 desembre 1899), p. 3
- , “Artistas de la terra”, *Lo Campanar de Lleyda*, 1 (7 abril 1901), p. 4

## Bibliografia

- , “Moviment intel·lectual á Catalunya”, *Lo Campanar de Lleyda*, 5 (5 maig 1901), p. 6
- , “Nostre lámina”, *Lo Campanar de Lleyda*, 5 (5 maig 1901), p. 14
- , “Capella de Sant Jaume”, *Lo Campanar de Lleyda*, 12 (28 juliol 1901), p. 6
- , “Real Decreto”, *Gaceta de Madrid*, 231 (19 agost 1901), p. 790-795
- , “—”, *El Ciervo*, 85 (24 setembre 1904), p. [27]
- , “Lo treball dignifique”, *El Ciervo*, 109 (19 octubre 1907), p. [2-5]
- , “Qui som y qué volem”, *Ilerda. Revista artística il·lustrada*, 1 (1909), p. 2
- , “Noves”, *Ilerda. Revista artística il·lustrada*, 3 (15 juny 1909), p. 22-24
- , “Noticias”, *Lérida-revista*, 4 (1911), p. 7
- , “El Instituto de Lérida en ruinas”, *El País*, 9720 (9 març 1912), p. 1
- , “Crónicas de la comarca”, *Lo Pla d’Urgell*, 2 (11 maig 1912), p. 3-10
- , “Crónicas de la comarca”, *Lo Pla d’Urgell*, 6 (8 juny 1912), p. [3-10]
- , “Agencia matrimonial”, *Poticracia*, 50 (6 octubre 1912), p. 742-743
- , “Notes i comentaris”, *La Fals*, 23 (1913), p. 8
- , “De todo un poco”, *La República*, 38 (14 febrer 1913), p. 3
- , “Pel repertori gràfic de Catalunya”, *La Veu de Catalunya*, 4948 (20 febrer 1913), p. [6]
- , “Real Decreto”, *Gaceta de Madrid*, (27 juliol 1913), p. 224-225
- , “Noves”, *La Fals*, 21 (15 agost 1913), p. 13
- , “Crónicas de la comarca”, *Lo Pla d’Urgell*, 72 (13 setembre 1913), p. 3-8
- , “Noves”, *La Fals*, 22 (15 setembre 1913), p. 13
- , “Crónicas de la comarca”, *Lo Pla d’Urgell*, 74 (27 setembre 1913), p. [4-9]
- , “Fiesta Mayor”, *Nuevo Ambiente*, 29 (28 setembre 1913), p. 5-6
- , “Notas locales”, *Nuevo Tiempo*, 2 (20 octubre 1913), p. 2
- , “Noves”, *La Fals*, 25 (15 desembre 1913), p. 11
- , “Ateneo Escolar. Hoja de profesores”, *Hojas del Ateneo Escolar. Boletín mensual*, 1 (setembre 1914), p. 12-13
- , “Crónicas de la comarca”, *Lo Pla d’Urgell*, 126 (26 setembre 1914), p. 5-9
- , “Gacetilla”, *Escuela*, 71 (25 octubre 1914), p. 7-8
- , “Crónicas de la comarca”, *Lo Pla d’Urgell*, 134 (21 novembre 1914), p. 6-10

- , “Crónicas de la comarca”, *Lo Pla d’Urgell*, 143 (23 gener 1915), p. 6-10
- , “Crónicas de la comarca”, *Lo Pla d’Urgell*, 179 (30 setembre 1915), p. 5-9
- , “Notas de arte. Gustavo Pierres. Exposición de caricaturas”, *Renovación*, 20 (27 maig 1916), p. 1
- , “—”, *L’Avenç. Periòdic català*, 6 (10 setembre 1916), p. 6
- , “Panorama Pintoresco”, *El Duende*, 7 (10 març 1917), p. 2
- , “Noticiero...”, *El Duende*, 7 (10 març 1917), p. 4
- , “Museo de Arte”, *El País*, (5 maig 1917), p. 2
- , “Generales”, *Diario de Lérida*, (6 maig 1917), p. 2
- , “Museo de Arte”, *El País*, (8 maig 1917), p. 2
- , “Festes de Sant Anastasi”, *Lérida Gráfica*, 1 (10 maig 1917), p. s.n.
- , “Inauguració del Museu d’Art”, *Diario de Lérida*, (12 maig 1917), p. 1
- , “La fiesta mayor”, *El País*, (12 maig 1917), p. 2
- , “Inauguración del Museo Provincial de Arte”, *El Correo de Lérida*, (13 maig 1917), p. 1
- , “Inauguración del Museo de Arte”, *El ideal*, (13 maig 1917), p. 1
- , “Exposición Farran”, *El Correo de Lérida*, (16 maig 1917), p. 1
- , “Exposición Lega-Niko”, *El Duende*, 17 (19 maig 1917), p. 5
- , “Exposición fotográfica Farrán”, *El Ideal*, (20 maig 1917), p. 1
- , “De la Diputación”, *El Ideal*, (22 maig 1917), p. 2
- , “Noticias”, *El Ideal*, (25 maig 1917), p. 3
- , “Crónica de Arte”, *El Duende*, 24 (7 juliol 1917), p. 5
- , “De fora. Floresta”, *L’estel. Setmanari científic, literari, agrícola i comercial*, 39 (30 setembre 1917), p. 8
- , “Nota de arte”, *El Duende*, 42 (17 novembre 1917), p. [2]
- , “Alfilerazos”, *El Duende*, 50 (19 gener 1918), p. [3]
- , “Inauguración de la Escuela de Artes y Oficios”, *El Ideal*, (19 gener 1918), p. 2
- , “Escola d’Arts i Oficis de Lleida”, *El Ideal*, (11 juliol 1918), p. 1
- , “Academia Sirvent”, *La Razón*, 23 (23 setembre 1918), p. 3
- , “Noves”, *La Falç*, 92 (15 setembre 1919), p. 7

## Bibliografia

- , “Clases nocturnas gratuitas. Horario para el curso de 1920 a 1921”, *Boletín del Instituto General y Técnico de Lérida*, 1 (15 octubre 1920), p. 36
- , “Del Municipi”, *Crònica Targarina*, 5 (9 juliol 1921), p. 4
- , “Noticiari”, *Crònica Targarina*, 27 (11 març 1922), p. 18
- , “D’Art”, *Crònica Targarina*, 36 (12 maig 1922), p. 16
- , “Noticiari”, *Crònica Targarina*, 53 (9 setembre 1922), p. [15]
- , “L’exposició Serés”, *Vida Nova*, 24 (14 setembre 1922), p. 4-7
- , “D’Art”, *Crònica Targarina*, 54 (16 setembre 1922), p. 7
- , “Noticiari”, *Crònica Targarina*, 83 (7 abril 1923), p. 14
- , “Per la Festa Major”, *Crònica Targarina*, 85 (21 abril 1923), p. [8]
- , “Per la Festa Major”, *Crònica Targarina*, 85 (21 abril 1923), p. 10
- , “La Festa Major”, *Crònica Targarina*, 89 (19 maig 1923), p. 4-8
- , “Noticiari”, *Vida Lleidatana*, 53 (1 juliol 1923), p. 244
- , “—”, *Crònica Targarina*, 100 (4 agost 1923), p. [4]
- , “Noticiari”, *Crònica Targarina*, 106 (15 setembre 1923), p. 14
- , “Noticiari”, *Crònica Targarina*, 108 (29 setembre 1923), p. 14
- , “Una escola de dibuix i pintura”, *Crònica Targarina*, 109 (6 octubre 1923), p. 10
- , “Clases de dibujo por «Vodfa»”, *El País*, (1 novembre 1923), p. 5
- , “Societat Recreativa «L’Unió»”, *Crònica Targarina*, 130 (1 març 1924), p. 13
- , “Noticiari”, *Crònica Targarina*, 149 (12 juliol 1924), p. 14
- , “Historial del Museo”, *Lleida*, 8 (1 febrer 1925), p. 12-14
- , “Sesión inaugural de la Sala Haes”, *Lleida*, 8 (1 febrer 1925), p. 19
- , “Importancia de los Museos”, *Lleida*, 8 (1 febrer 1925), p. 21-25
- , “Carnaval”, *Crònica Targarina*, 181 (21 febrer 1925), p. 5
- , “Interpretaciones”, *Lleida*, 10 (1 abril 1925), p. 45-46
- , “Notes de redacció”, *Lleida*, 10 (1 abril 1925), p. 52-55
- , “Notes de Redacció”, *Lleida*, 15 (1 setembre 1925), p. 134-135
- , “Curs 1925-1926”, *Lleida*, 16 (1 octubre 1925), p. 149-150
- , “Notes de redacció”, *Lleida*, 16 (1 octubre 1925), p. 152-154



- , “Ateneu Lleidatà”, *Lleida*, 18 (1 desembre 1925), p. 172-173
- , “La nostra missió”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d’Informació*, 18 (14 desembre 1925), p. 3
- , “Notes de redacció”, *Lleida*, 20 (25 gener 1926), p. 23-24
- , “De tot”, *Lleida*, 21 (5 febrer 1926), p. 36
- , “El Carnestoltes”, *Crònica Targarina*, 233 (13 febrer 1926), p. 4
- , “De tot”, *Lleida*, 23 (5 març 1926), p. 57
- , “L’exposició Manuel Pallejà”, *Vida Lleidatana*, 1 (1 maig 1926), p. [12]
- , “De tot”, *Lleida*, 26 (5 maig 1926), p. 108-109
- , “Notes varies”, *Crònica Targarina*, 246 (12 maig 1926), p. 10
- , “Nòtules”, *Vida Lleidatana*, 3 (1 juny 1926), p. 48
- , “Notícies”, *Lleida*, 29 (25 juny 1926), p. 145-146
- , “De les viles adormides... parlem-ne”, *Vida Lleidatana*, 10 (15 setembre 1926), p. 329
- , “Vers la Catalunya-Ciutat”, *Vida Lleidatana*, 11 (1 octubre 1926), p. 161
- , “Nòtules”, *Vida Lleidatana*, 14 (15 novembre 1926), p. 228
- , “Notes locals”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d’Informació*, 46, extraordinari (17 gener 1927), p. 10
- , “El pintor lleidatà B. Gili i Roig”, *Vida Lleidatana*, 20 (15 febrer 1927), p. 336-338
- , “Nòtules”, *Vida Lleidatana*, 20 (15 febrer 1927), p. 344
- , “Encoratjament”, *Vida Lleidatana*, 21 (1 març 1927), p. 345
- , “Memòria de l’Ateneu Lleidatà”, *Vida Lleidatana*, 21 (1 març 1927), p. 362-367
- , “Nòtul-les”, *Vida Lleidatana*, 21 (1 març 1927), p. 392
- , “La Redacció. Antoni Ollé i Pinell”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d’Informació*, 50 (14 març 1927), p. 8
- , “Un caliu, a Lleida”, *La Publicitat*, (15 març 1927), p. 1
- , “La vida cultural de Lérida”, *El Sol*, (23 març 1927), p. 3
- , “Els nostres artistes”, *Lleida*, 46 (10 abril 1927), p. 56
- , “Les exposicions”, *Vida Lleidatana*, 24 (15 abril 1927), p. 45-46
- , “Jaume Morera i Galícia”, *Vida Lleidatana*, 25 (5 maig 1927), p. 3
- , “En la batalla pel llibre”, *Vida Lleidatana*, 25 (5 maig 1927), p. 6

## Bibliografia

- , “Les exposicions”, *Vida Lleidatana*, 25 (5 maig 1927), p. 45-46
- , “Noticiari”, *Vida Lleidatana*, 28 (15 juny 1927), p. 164
- , “Garba”, *Lleida*, 50 (25 juny 1927), p. 32-36
- , “Garba”, *Lleida*, 51 (10 juliol 1927), p. 24-26
- , “Garba”, *Lleida*, 52 (25 juliol 1927), p. 23-25
- , “Noticiari”, *Vida Lleidatana*, 32 (15 agost 1927), p. 232
- , “Ciudadana”, *Vida Lleidatana*, 34 (15 setembre 1927), p. 249
- , “L'Açuda i la Catedral Vella”, *Lleida*, 57 (10 octubre 1927), p. 12-13
- , “El prec”, *Vida Lleidatana*, 36 (15 octubre 1927), p. 297
- , “Garba”, *Lleida*, 58 (25 octubre 1927), p. 25-26
- , “Noticiari”, *Vida Lleidatana*, 40 (15 desembre 1927), p. 407-408
- , “La joventut que treballa”, *Lleida*, 61 (10 desembre 1927), p. 21
- , “Información local”, *El País*, (27 desembre 1927), p. 2
- , “Garba”, *Lleida*, 63 (10 gener 1928), p. 18
- , “«Shum» al Museu Morera. Paraules llegides pel nostre director Ramon Xuriguera en l'acte d'apertura de l'exposició”, *Lleida*, 64 (15 gener 1928), p. 13-15
- , “Garba”, *Lleida*, 64 (25 gener 1928), p. 18-21
- , “Clausura de una Exposición”, *El País*, (6 febrer 1928), p. 2
- , “Carnaval 1928”, *Crònica Targarina*, 228 (8 febrer 1928), p. [3]
- , “El nostre Museu”, *Lleida*, 65 (10 febrer 1928), p. 1
- , “Garba”, *Lleida*, 66 (25 febrer 1928), p. 20-22
- , “Garba”, *Lleida*, 69 (10 abril 1928), p. 20-22
- , “Garba”, *Lleida*, 70 (25 abril 1928), p. 19-22
- , “Fires i festes de Lleida: maig 1928”, *Vida Lleidatana*, 49-50 (1 maig 1928), p. 172
- , “Garba”, *Lleida*, 71 (10 maig 1928), p. 19-20
- , “Garbuix”, *Vida Lleidatana*, 48 (10 maig 1928), p. 90-91
- , “Exposició Ollé”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 80 (21 maig 1928), p. 5
- , “Obres de Samarra al Museu Morera”, *Lleida*, 73 (10 juny 1928), p. 6-7

- , “Carnet de las artes”, *El País*, (16 juny 1928), p. 3
- , “Notes locals”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d’Informació*, suplement 107 (15 juliol 1929), p. 2
- , “Notes casolanes”, *Gaseta de Cervera*, 11 (novembre 1928), p. 185-186
- , “Garba”, *Lleida*, 85 (10 desembre 1928), p. 20-23
- , “Noticiari”, *Vida Lleidatana*, 66 (1 març 1929), p. 108
- , “Per l’indult de «Shum»”, *Lleida*, 95 (10 maig 1929), p. 1
- , “El present extraordinari”, *Vida Lleidatana*, 77-78 (1 setembre 1929), p. 285-287
- , “Concursos fotogràfics Crònica Targarina”, *Crònica Targarina*, 422 (28 setembre 1929), p. [6]
- , “Exposició Antoni Ollé i Pinell”, *Vida Lleidatana*, 81 (1 novembre 1929), p. 446
- , “L’Exposició Ollé”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d’Informació*, 118 (18 novembre 1929), p. 7
- , “Notas varias”, *El País*, (26 novembre 1929), p. 2
- , “Noticiari”, *Vida Lleidatana*, 85 (2 gener 1930), p. 16
- , “Notes”, *Lleida*, 110 (25 gener 1930), p. 19-23
- , “Manifest”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d’Informació*, 125 (10 març 1930), p. 3-4
- , “Noticiari”, *Vida Lleidatana*, 90 (15 març 1930), p. 100
- , “Nou director del Museu Morera”, *Vida Lleidatana*, 92 (15 abril 1930), p. 130
- , “Fires i festes de Lleida: maig 1930”, *Vida Lleidatana*, 93 (5 maig 1930), p. 160
- , “Noticiari”, *Vida Lleidatana*, 93 (5 maig 1930), p. 167
- , “Noticiari”, *Vida Lleidatana*, 94 (1 juny 1930), p. 148
- , “Des d’Agramunt”, *Crònica Targarina*, 460 (21 juny 1930), p. [22]
- , “«Palestra», a Agramunt”, *Crònica Targarina*, 462 (5 juliol 1930), p. [13]
- , “Des d’Agramunt”, *Crònica Targarina*, 466 (2 agost 1930), p. [11]
- , “Pel Museu targari. Important donatiu”, *Crònica Targarina*, 467 (9 agost 1930), p. [10]
- , “Des d’Agramunt”, *Crònica Targarina*, 468 (16 agost 1930), p. [6]
- , “Comarques. Fuliola”, *L’Espurna. Setmanari de cultura i sociologia*, 5 (21 agost 1930), p. 5-6

## Bibliografia

- , “De l'exposició escolar en el Col·legi de la Sagrada Família”, *Cervera*, 16 (1 setembre 1930), p. 4
- , “Crònica d'Agramunt. D'interès general”, *Crònica Targarina*, 471 (6 setembre 1930), p. [16]
- , “Nostres expositors. Josep Batlle Campderrós”, *Cervera*, 7 (7 octubre 1930), p. 7
- , “Des d'Agramunt”, *Crònica Targarina*, 477 (18 octubre 1930), p. [16]
- , “Noticiari”, *Vida Lleidatana*, 100 (25 novembre 1930), p. 295-296
- , “La Secció fotogràfica”, *Butlletí del Centre Excursionista Balaguerí*, 9 (1931), p. s.n.
- , “Una delegació de Palestra”, *Crònica Targarina*, 492 (31 gener 1931), p. [7]
- , “Benvinguda siguis, «Palestra»”, *Crònica Targarina*, 493 (7 febrer 1931), p. [2]
- , “L'acte inaugural de «Palestra»”, *Crònica Targarina*, 494 (14 febrer 1931), p. [2-4]
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 494 (14 febrer 1931), p. [8]
- , “Des d'Agramunt”, *Crònica Targarina*, 495 (21 febrer 1931), p. [10]
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 495 (21 febrer 1931), p. [11]
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 496 (28 febrer 1931), p. [8]
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 497 (7 març 1931), p. [8]
- , “Des de Guissona”, *Crònica Targarina*, 497 (7 març 1931), p. [9]
- , “Biblioteca Popular”, *Crònica Targarina*, 498 (14 març 1931), p. [15]
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 499 (21 març 1931), p. [11]
- , “De setmana a setmana”, *Occident*, 2 (21 març 1931), p. 6
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 500 (28 març 1931), p. [13]
- , “Interessant exposició”, *Crònica Targarina*, 501 (4 abril 1931), p. [27]
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 502 (11 abril 1931), p. [12]
- , “La festa de Sant Jordi”, *Crònica Targarina*, 504 (25 abril 1931), p. [7]
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 504 (25 abril 1931), p. [9]
- , “El curset de llengua catalana”, *Crònica Targarina*, 508 (23 maig 1931), p. [14]
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 509 (30 maig 1931), p. [16]
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 511 (13 juny 1931), p. [13]
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 513 (27 juny 1931), p. [11]

- , “Notes del centre”, *Butlletí del Centre Excursionista Balaguerí*, 3 (juliol-desembre 1931), p. s.n.
- , “El míting pro Estatut”, *Crònica Targarina*, 518 (1 agost 1931), p. [7-9]
- , “Palestra. El curset català”, *Crònica Targarina*, 519 (8 agost 1931), p. [4]
- , “Notes locals”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d’Informació*, suplement núm 159 (10 agost 1931), p. 2
- , “La Cultura”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d’Informació*, 162 (17 agost 1931), p. 8
- , “Noticiari”, *Cervera*, 89 (1 setembre 1931), p. 2
- , “L’11 de Setembre”, *Crònica Targarina*, 524 (12 setembre 1931), p. [11]
- , “Notes locals”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d’Informació*, suplement 162 (21 setembre 1931), p. 2
- , “Noticiari”, *República (segona època)*, 10 (26 setembre 1931), p. 5
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 527 (3 octubre 1931), p. [16]
- , “De setmana a setmana”, *Occident*, 33 (24 octubre 1931), p. 7
- , “Noticiari”, *República (segona època)*, 14 (24 octubre 1931), p. 5
- , “Noticiari”, *Cervera*, [43] (1 novembre 1931), p. 2
- , “De setmana a setmana”, *Occident*, 38 (28 novembre 1931), p. 7
- , “La Cultura”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d’Informació*, 169 (30 novembre 1931), p. 8
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 536 (5 desembre 1931), p. [15]
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 537 (12 desembre 1931), p. [6]
- , “De setmana a setmana”, *Occident*, 42 (19 desembre 1931), p. 7
- , “Notes vàries”, *Crònica Targarina*, 539 (24 desembre 1931), p. [13]
- , “Palestra. Delegació de Tàrraga”, *Crònica Targarina*, 539 (24 desembre 1931), p. [21]
- , “De setmana a setmana”, *Occident*, 42 (26 desembre 1931), p. 3
- , “Noticiari”, *Acció*, s.n. (1932), p. 13
- , “Noticiari”, *Art*, 1 (1932), p. 16
- , “Secció fotogràfica”, *Butlletí del Centre Excursionista Balaguerí*, 4 (gener-juny 1932), p. 28-29

## Bibliografia

- , “Notes del centre”, *Butlletí del Centre Excursionista Balaguerí*, 4 (gener-juny 1932), p. 29-31
- , “Noticiari”, *República (segona època)*, 24 (2 gener 1932), p. 4-5
- , “La Cultura. Orientació arquitectònica”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d’Informació*, 171 (4 gener 1932), p. 6
- , “De setmana a setmana”, *Occident*, 44 (9 gener 1932), p. 5
- , “De setmana a setmana”, *Occident*, 45 (15 gener 1932), p. 5
- , “De setmana a setmana”, *Occident*, 45 (16 gener 1932), p. 5
- , “Cultura”, *Occident*, 46 (23 gener 1932), p. 5
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 547 (20 febrer 1932), p. [20]
- , “La Cultura”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d’Informació*, 175 (29 febrer 1932), p. 10
- , “Noticias”, *El Correo*, (2 març 1932), p. 3
- , “Notas de la capital y de la provincia”, *El País*, (3 març 1932), p. 3
- , “Noticias”, *El Correo*, (5 març 1932), p. 3
- , “Notas de la capital y de la provincia”, *El País*, (5 març 1932), p. 2
- , “Palestra”, *República (segona època)*, 33 (5 març 1932), p. 3
- , “Notas de la capital y de la provincia”, *El País*, (7 març 1932), p. 2
- , “Notes de la capital y de la provincia”, *El País*, (11 març 1932), p. 2
- , “Noticias”, *El Correo*, (11 març 1932), p. 3
- , “De setmana a setmana”, *Occident*, 53 (12 març 1932), p. 5
- , “Palestra”, *República (segona època)*, 34 (12 març 1932), p. 4
- , “Palestra”, *Avant*, 9 (13 març 1932), p. [8-9]
- , “—”, *Escola*, 3 (15 març 1932), p. 7ss
- , “Palestra”, *Avant*, 10 (19 març 1932), p. [8]
- , “Palestra”, *Avant*, 11 (27 març 1932), p. [8]
- , “—”, *República (segona època)*, 38 (14 abril 1932), p. [8]
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 555 (16 abril 1932), p. [17]
- , “De setmana a setmana”, *Occident*, 58 (16 abril 1932), p. 5
- , “Palestra”, *Avant*, 14 (17 abril 1932), p. [8]

- , “Per l'Estatut votat pel poble. Reafirmació de la seva voluntat”, *Avant*, 14 (17 abril 1932), p. [8]
- , “Diada del llibre a les escoles nacionals”, *República (segona època)*, 39 (23 abril 1932), p. [2-3]
- , “Pel míting anunciat pel diumenge passat”, *República (segona època)*, 40 (30 abril 1932), p. [3-4]
- , “La festa del llibre”, *República (segona època)*, 40 (30 abril 1932), p. [4]
- , “Notes polítiques”, *República (segona època)*, 40 (30 abril 1932), p. [5]
- , “Pla d'activitats de Palestra”, *República (segona època)*, 45 (4 juny 1932), p. [4-5]
- , “—”, *Avant*, 21 (5 juny 1932), p. [8]
- , “Locals”, *Avant*, 26 (10 juliol 1932), p. [8-9]
- , “Els nostres homes de mèrit”, *Acció Comarcal*, 83 (15 juliol 1933), p. [13]
- , “Locals”, *Avant*, 27 (17 juliol 1932), p. [8-9]
- , “Locals”, *Avant*, 28 (24 juliol 1932), p. [8-9]
- , “Locals”, *Avant*, 29 (31 juliol 1932), p. [8-9]
- , “Locals”, *Avant*, 33 (28 agost 1932), p. [8-9]
- , “Exposició d'art”, *Crònica Targarina*, 575 (3 setembre 1932), p. [17]
- , “—”, *República (segona època)*, 59 (10 setembre 1932), p. [5]
- , “La gran cursa ciclista”, *Crònica Targarina*, 576 (10 setembre 1932), p. [12-13]
- , “Locals”, *Avant*, 35 (11 setembre 1932), p. [8-9]
- , “El President de la Generalitat a Tàrraga”, *Crònica Targarina*, 577 (17 setembre 1932), p. [2-6]
- , “Exposició d'art”, *Crònica Targarina*, 577 (17 setembre 1932), p. [11]
- , “Información regional”, *La Vanguardia*, (5 octubre 1932), p. 17
- , “Notes vàries”, *Occident*, 83 (8 octubre 1932), p. 3
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 587 (26 novembre 1932), p. [11]
- , “L'exposició d'obres del Mestre Güell”, *Acció Comarcal*, 51 (3 desembre 1932), p. [7]
- , “Clausura de l'exposició de pintures”, *Crònica Targarina*, 589 (10 desembre 1932), p. [11]
- , “Cinema documental”, *Avant*, 48 (11 desembre 1932), p. [6]

## Bibliografia

- , “Concursos fotogràfics Crònica Targarina”, *Crònica Targarina*, 590 (17 desembre 1932), p. [5]
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 592 (31 desembre 1932), p. [18]
- , “La Catalunya-ciutat”, *Acció Comarcal*, 93 (1933), p. [5]
- , “Teatre Universitari”, *Art*, 2 ([1933]), p. [7]
- , “Cock-tail”, *Art*, 2 ([1933]), p. [7]
- , “Cock-tail”, *Art*, 6 ([1933]), p. s.n.
- , “Quilometratge de la pintura contemporània”, *Art*, 9 ([1933]), p. s.n.
- , “Nota de l’art que belluga”, *Toca Ferro*, 62 (1933), p. 3
- , “Notes vàries”, *Crònica Targarina*, 594 (14 gener 1933), p. [13]
- , “Nota de l’art que belluga”, *Toca Ferro*, 62 (11 febrer 1933), p. 3
- , “Locals”, *Avant*, 59 (26 febrer 1933), p. [9]
- , “Els artistes targarins. Contestant al company R. N., d’«Acció Comarcal»”, *Crònica Targarina*, 601 (4 març 1933), p. [9]
- , “C.E. Català. Reunió de senyoretetes”, *Crònica Targarina*, 602 (11 març 1933), p. [7]
- , “Palestra i el Centenari de la Renaixença Catalana”, *Avant*, 62 (19 març 1933), p. [8]
- , “Commemoració del centenari de la Renaixença catalana”, *República (segona època)*, 87 (25 març 1933), p. [5]
- , “La crida del Foc”, *Avant*, 65 (9 abril 1933), p. [7]
- , “Municipals”, *Avant*, 15 (24 abril 1932), p. [6-7]
- , “Locals”, *Avant*, 68 (30 abril 1933), p. [7]
- , “—”, *Clarí. Portaveu de les Garrigues*, 8 (30 abril 1933), p. s.n.
- , “Un monument targarí en perill”, *Acció Comarcal*, 73 (6 maig 1933), p. [1-2]
- , “Locals”, *Avant*, 69 (7 maig 1933), p. [7-8]
- , “Exposición Cortijo”, *El País*, (10 maig 1933), p. 2
- , “De l’exposició de Records Lleidatans”, *El Correo*, (13 maig 1933), p. 1
- , “De l’Ajuntament”, *Acció Comarcal*, 180 (25 maig 1933), p. [14]
- , “Palestra”, *Avant*, 72 (28 maig 1933), p. [5]
- , “De dibujo”, *El País*, (30 maig 1933), p. 2
- , “La instalación del Museo de Arte”, *El País*, (1 juny 1933), p. 2



- , “Noms targarins a la Exposició de Primavera”, *Acció Comarcal*, 79 (17 juny 1933), p. [7]
- , “Locals”, *Avant*, 75 (18 juny 1933), p. [7]
- , “Del municipi”, *Crònica Targarina*, 619 (8 juliol 1933), p. [12-13]
- , “Del municipi”, *Crònica Targarina*, 621 (22 juliol 1933), p. [15-16]
- , “L’exposició d’artistes targarins”, *Crònica Targarina*, 622 (29 juliol 1933), p. [4]
- , “L’exposició d’artistes targarins”, *Crònica Targarina*, 625 (10 agost 1933), p. [10]
- , “Locals”, *Avant*, 84 (20 agost 1933), p. [8]
- , “En vigílies de la Exposició”, *Acció Comarcal*, 90 (2 setembre 1933), p. [3-4]
- , “L’exposició d’artistes targarins”, *Crònica Targarina*, 627 (2 setembre 1933), p. [6]
- , “[Gacetillas]”, *La Vanguardia*, 21692 (5 setembre 1933), p. 9
- , “Notes de l’exposició”, *Crònica Targarina*, 628 (9 setembre 1933), p. [42]
- , “Tàrrega. Una manifestació d’art”, *La Publicitat*, 18437 (9 setembre 1933), p. 6
- , “Sangriento suceso en Balaguer. Tradicionalistas y comunistas se acometen violentamente. Un muerto y varios heridos”, *La Vanguardia*, 21698 (12 setembre 1933), p. 5
- , “L’exposició d’artistes targarins”, *Acció Comarcal*, 92 (16 setembre 1933), p. [2-4]
- , “La gran lliçó”, *Crònica Targarina*, 629 (16 setembre 1933), p. [1]
- , “L’exposició d’artistes targarins”, *Crònica Targarina*, 629 (16 setembre 1933), p. [8]
- , “Els fets de Balaguer”, *República (segona època)*, 111 (16 setembre 1933), p. [4-5]
- , “L’exposició d’artistes targarins”, *Crònica Targarina*, 628 (9 setembre 1933), p. [13-22]
- , “[Tarrasa]. Exposición de obras artísticas”, *La Vanguardia*, 21704 (19 setembre 1933), p. 18
- , “Tàrrega. Escacs. La Festa Major. L’exposició d’Art”, *La Publicitat*, 18444 (20 setembre 1933), p. 6
- , “Una exposició. Artistes targarins”, *Mirador*, 242 (21 setembre 1933), p. 7
- , “L’exposició d’artistes targarins”, *Crònica Targarina*, 630 (23 setembre 1933), p. [7]
- , “L’exposició d’artistes targarins”, *Crònica Targarina*, 631 (30 setembre 1933), p. [11]
- , “Per una Escola d’Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 632 (7 octubre 1933), p. [15]
- , “Noticiari”, *Crònica Targarina*, 632 (7 octubre 1933), p. [24]
- , “Locals”, *Avant*, 91 (8 octubre 1933), p. [8]

## Bibliografia

- , “Les gestions del senyor Oliveras”, *Acció Comarcal*, 96 (14 octubre 1933), p. [16]
- , “L’Escola d’Arts i Oficis és un fet”, *Acció Comarcal*, 97 (21 octubre 1933), p. [2]
- , “Tàrrega està d’enhonorabona”, *Crònica Targarina*, 634 (21 octubre 1933), p. [6]
- , “La concessió a Tàrrega de l’Escola d’Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 634 (21 octubre 1933), p. [6-11]
- , “Escola d’Arts i Oficis de Tàrrega. Anunci Oficial”, *La Ciutat*, 13 (26 octubre 1933), p. 4
- , “El Palau dels Marquesos de la Floresta. S’imposa la seva restauració”, *Crònica Targarina*, 636 (4 novembre 1933), p. 1
- , “L’Escola d’Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 636 (4 novembre 1933), p. [4]
- , “Noticiari de l’Escola d’Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 636 (4 novembre 1933), p. [10]
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 636 (4 novembre 1933), p. [14]
- , “L’homenatge als Srs. Novell i Oliveras”, *Crònica Targarina*, 637 (11 novembre 1933), p. [17]
- , “Matrícules per a l’escola”, *Acció Comarcal*, 100 (11 novembre 1933), p. [7]
- , “Penya Espanya. Ciclisme”, *Crònica Targarina*, 637 (11 novembre 1933), p. [11-12]
- , “Escola d’Arts i Oficis Artístics”, *Acció Comarcal*, 102 (25 novembre 1933), p. [14]
- , “Noticiari de l’Escola d’Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 639 (25 novembre 1933), p. [5]
- , “Escola d’Arts i Oficis”, *Acció Comarcal*, 103 (2 desembre 1933), p. [9]
- , “Noticiari de l’Escola d’Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 640 (2 desembre 1933), p. [6]
- , “Notes del centre”, *Butlletí del Centre Excursionista Balaguerí*, 5 (desembre 1933), p. 25-26
- , “Per l’Escola d’Arts i Oficis i altres institucions de cultura”, *Crònica Targarina*, 642 (16 desembre 1933), p. [5]
- , “Pòrtic”, *Camins*, 3 (1934), p. 3
- , “Sacrifici que cal recompensar”, *Crònica Targarina*, 646 (13 gener 1934), p. [3]
- , “Del municipi”, *Crònica Targarina*, 646 (13 gener 1934), p. [4]
- , “Noticiari de l’Escola d’Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 646 (13 gener 1934), p. [18]
- , “Escola d’Arts i Oficis”, *Acció Comarcal*, 110 (20 gener 1934), p. [3]
- , “Tot un guany”, *Acció Comarcal*, 111 (27 gener 1934), p. [1]

- , “La festa de demà”, *Crònica Targarina*, 648 (27 gener 1934), p. [3]
- , “Homenatge a n'Angel Oliveras”, *Crònica Targarina*, 648 (27 gener 1934), p. [4]
- , “Una festa memorable”, *Crònica Targarina*, 649 (3 febrer 1934), p. [2]
- , “La inauguració del Grup Escolar i de l'Escola d'Arts i Oficis”, *La Ciutat*, 22 (8 febrer 1934), p. 6
- , “Un donatiu del Sr. Fité”, *Acció Comarcal*, 113 (10 febrer 1934), p. [6]
- , “Escola d'Arts i Oficis”, *Acció Comarcal*, 114 (17 febrer 1934), p. [6]
- , “El Museu Targarí”, *Acció Comarcal*, 114 (17 febrer 1934), p. [10]
- , “L'esplendorosa realitat de l'Escola d'A. i O.”, *Acció Comarcal*, 115 (24 febrer 1934), p. [5]
- , “La Biblioteca Popular”, *Crònica Targarina*, 652 (24 febrer 1934), p. [2]
- , “Pel Museu Targarí”, *Crònica Targarina*, 652 (24 febrer 1934), p. [2]
- , “Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 652 (24 febrer 1934), p. [13]
- , “Del Municipi”, *Crònica Targarina*, 653 (3 març 1934), p. [2-4]
- , “El viatge del Sr. Oliveras”, *Acció Comarcal*, 116 (3 març 1934), p. [11]
- , “A l'Ajuntament”, *La Ciutat*, 24 (8 març 1934), p. 2
- , “La construcció de l'Escola d'Arts i Oficis i del material per al Grup Escolar”, *La Ciutat*, 24 (8 març 1934), p. [4]
- , “Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 654 (10 març 1934), p. [14]
- , “Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 655 (17 març 1934), p. [8]
- , “L'Escola d'Arts i Oficis”, *Acció Comarcal*, 119 (24 març 1934), p. [14]
- , “Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 656 (24 març 1934), p. [13]
- , “Els edificis escolars”, *Acció Comarcal*, 120 (31 març 1934), p. [9]
- , “Noves”, *Acció Comarcal*, 120 (31 març 1934), p. [18]
- , “Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 657 (31 març 1934), p. [15]
- , “Art. Una exposició d'artistes lleidatans”, *Camins*, 4 (abril 1934), p. 14-16
- , “La nostra posició”, *La Ciutat*, 26 (6 abril 1934), p. 6
- , “L'acte de demà a «Palestra»”, *Crònica Targarina*, 658 (7 abril 1934), p. [16]
- , “Amic lector:” *Finestral*, 1 (10 abril 1934), p. 1-2
- , “Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 659 (13 abril 1934), p. [2]

## Bibliografia

- , “Tasca profitosa”, *Crònica Targarina*, 659 (13 abril 1934), p. [7]
- , “Palestra”, *Crònica Targarina*, 659 (13 abril 1934), p. [14]
- , “Notes locals”, *La Jornada*, (14 abril 1934), p. 3
- , “Una conferència del Sr. Coromines”, *Acció Comarcal*, 123 (21 abril 1934), p. [7]
- , “Un èxit d'en Gómez Grau”, *Acció Comarcal*, 123 (21 abril 1934), p. [11]
- , “Les conferències de l'E. d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 660 (21 abril 1934), p. [3]
- , “Noticiari de l'escola d'arts i oficis”, *Crònica Targarina*, 660 (21 abril 1934), p. [3]
- , “El Palau dels Marquesos de la Floresta”, *Crònica Targarina*, 660 (21 abril 1934), p. [4]
- , “El 14 d'abril”, *Crònica Targarina*, 660 (21 abril 1934), p. [11]
- , “Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 661 (28 abril 1934), p. [9]
- , “Noticias”, *El Correo*, (10 maig 1934), p. 3
- , “Notes diverses”, *Acció Comarcal*, 126 (12 maig 1934), p. [16]
- , “«Bon», a Tàrrega”, *Crònica Targarina*, 663 (12 maig 1934), p. [11]
- , “El Palau dels Marquesos de la Floresta”, *Acció Comarcal*, 127 (19 maig 1934), p. [7]
- , “La conferència de «Bon»”, *Acció Comarcal*, 127 (19 maig 1934), p. [11]
- , “Exposició-concurs de primavera any 1934”, *El Correo*, (19 maig 1934), p. 1
- , “La conferència del caricaturista «Bon»”, *Crònica Targarina*, 664 (19 maig 1934), p. [3]
- , “Noticiari”, *Finestral*, 3 (25 maig 1934), p. 11
- , “L'Stand de Tàrrega al Saló de Turisme”, *Acció Comarcal*, 128 (26 maig 1934), p. [11]
- , “Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 665 (26 maig 1934), p. [10]
- , “Exposició Bon-Trencs”, *Acció Comarcal*, 129 (2 juny 1934), p. [3]
- , “L'Stand de Tàrrega al Saló de Turisme”, *Acció Comarcal*, 129 (2 juny 1934), p. [4]
- , “Club Escacs Tàrrega”, *Crònica Targarina*, 666 (2 juny 1934), p. [11]
- , “L'exposició Bon-Trencs”, *Crònica Targarina*, 666 (2 juny 1934), p. [15]
- , “L'Stand de Tàrrega a l'Exposició”, *Acció Comarcal*, 130 (9 juny 1934), p. [10-11]
- , “La qüestió del Palau dels Marquesos de la Floresta”, *Acció Comarcal*, 130 (9 juny 1934), p. [11]
- , “La pel·lícula de Tàrrega”, *Acció Comarcal*, 130 (9 juny 1934), p. [15]
- , “El Stand de Tàrrega al Saló del Turisme”, *Crònica Targarina*, 667 (9 juny 1934), p. [7]

- , “Noticiari de l'Escola d'Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 668 (16 juny 1934), p. [13]
- , “L'exposició Bon-Trencs”, *Crònica Targarina*, 668 (16 juny 1934), p. [15]
- , “L'Escola d'Arts i Oficis”, *Acció Comarcal*, 132 (23 juny 1934), p. [2]
- , “El Palau dels Marquesos de la Floresta”, *Acció Comarcal*, 133 (30 juny 1934), p. [4]
- , “Noves”, *Acció Comarcal*, 134 (7 juliol 1934), p. [15-16]
- , “Del Municipi”, *Crònica Targarina*, 671 (7 juliol 1934), p. [2-4]
- , “¿Què pensa l'Ajuntament?”, *Crònica Targarina*, 672 (14 juliol 1934), p. [1]
- , “Una visita del Sr. A. Duran i Sanpere”, *Acció Comarcal*, 136 (21 juliol 1934), p. [3]
- , “Les Arts. L'Exposició Añez”, *Crònica Targarina*, 674 (28 juliol 1934), p. [3]
- , “Les Arts. L'Exposició Añez”, *Crònica Targarina*, 673 (21 juliol 1934), p. [13]
- , “Les Arts”, *Crònica Targarina*, 675 (4 agost 1934), p. [17]
- , “A l'Ajuntament”, *La Ciutat*, 36 (30 agost 1934), p. 2-3
- , “D'Art”, *Crònica Targarina*, 679 (1 setembre 1934), p. [11]
- , “Palestra. Exposició A. Callejo”, *Crònica Targarina*, 680 (7 setembre 1934), p. [14]
- , “Vida artística”, *Acció Comarcal*, 143 (8 setembre 1934), p. [11]
- , “Les exposicions d'art”, *Acció Comarcal*, 144 (15 setembre 1934), p. [5]
- , “D'ensenyament”, *Acció Comarcal*, 144 (15 setembre 1934), p. [7]
- , “D'Art”, *Crònica Targarina*, 681 (15 setembre 1934), p. [13]
- , “L'onze de Setembre”, *Crònica Targarina*, 681 (15 setembre 1934), p. [16]
- , “El pintor Vila-Puig”, *Acció Comarcal*, 145 (22 setembre 1934), p. [2]
- , “Consumatum est”, *Crònica Targarina*, 682 (22 setembre 1934), p. [1]
- , “D'Art”, *Crònica Targarina*, 662 (22 setembre 1934), p. [14]
- , “Després de la vaga general”, *Crònica Targarina*, 685 (13 octubre 1934), p. [5]
- , “De la comarca”, *Acció Comarcal*, 149 (20 octubre 1934), p. [16]
- , “Noves”, *Acció Comarcal*, 152 (10 novembre 1934), p. [13-14]
- , “Les teles targarines de Vila-puig”, *Acció Comarcal*, 154 (24 novembre 1934), p. [16-17]
- , “Noticias”, *El Correo*, 1291 (24 novembre 1934), p. 3
- , “Les Arts”, *Crònica Targarina*, 699 (19 gener 1935), p. [5]

## Bibliografia

- , “Noticiari”, *Finestral*, 15 (31 gener 1935), p. 10
- , “El cap d’any del funcionament de l’Escola d’Arts i Oficis”, *Crònica Targarina*, 702 (9 febrer 1935), p. [8]
- , “El Carnaval, a Tàrrega”, *Crònica Targarina*, 705 (2 març 1935), p. [11]
- , “Noticiari”, *Finestral*, 17 (9 març 1935), p. 7
- , “Les Arts”, *Crònica Targarina*, 709 (30 març 1935), p. [7]
- , “Les Arts. L’Exposició «Niv»”, *Crònica Targarina*, 712 (20 abril 1935), p. [5]
- , “Diada de l’Estudiant organitzada per la U.E.T.”, *Crònica Targarina*, 713 (27 abril 1935), p. [22]
- , “Notes vàries”, *Crònica Targarina*, 716 (18 maig 1935), p. [11]
- , “Noves”, *Acció Comarcal*, 180 (25 maig 1935), p. [17]
- , “El pintor targarí Francesc Marsà”, *Crònica Targarina*, 182 (8 juny 1935), p. [7]
- , “Escola d’Arts i Oficis”, *Acció Comarcal*, 183 (15 juny 1935), p. [11]
- , “Noves”, *Acció Comarcal*, 183 (15 juny 1935), p. [15]
- , “D’art”, *Acció Comarcal*, 184 (22 juny 1935), p. [2]
- , “Exposició de fotografies”, *Acció Comarcal*, 185 (28 juny 1935), p. [6]
- , “Les Arts”, *Crònica Targarina*, 722 (28 juny 1935), p. [8]
- , “Una exposició de Vila-Puig a Vallfogona de Riucorb”, *Acció Comarcal*, 186 (6 juliol 1935), p. [7]
- , “Les Arts”, *Crònica Targarina*, 723 (6 juliol 1935), p. [14]
- , “Campanyes Sanitàries de Palestra”, a Palestra (ed.), *Programa Oficial Festa Major de Juneda, agost 1935* (Juneda: s.n., 1935), p. [60-62]
- , “El monument Guimerà-Güell”, *Crònica Targarina*, 729 (17 agost 1935), p. [4]
- , “Una exposició Vila-Puig a Tàrrega”, *Acció Comarcal*, 193 (24 agost 1935), p. [3]
- , “Cal parlar clar”, *Crònica Targarina*, 730 (24 agost 1935), p. [3-4]
- , “Per la Festa Major”, *Crònica Targarina*, 730 (24 agost 1935), p. [11]
- , “L’exposició Vila-Puig, ajornada”, *Acció Comarcal*, 194 (31 agost 1935), p. [5]
- , “Del Municipi”, *Crònica Targarina*, 731 (31 agost 1935), p. [4-6]
- , “La Creu del Camí Vell de Balaguer”, *Acció Comarcal*, 195 (7 setembre 1935), p. [17]
- , “Vila-Puig, atropellat per un auto”, *Crònica Targarina*, 732 (7 setembre 1935), p. [19]

- , “L’Escola d’Arts i Oficis, de Tàrraga, incorporada als ensenyaments de l’Estat”, *Acció Comarcal*, 197 (21 setembre 1935), p. [2-3]
- , “Curs oficial del 1935-36”, *Crònica Targarina*, 734 (21 setembre 1935), p. [12]
- , “Del Municipi”, *Crònica Targarina*, 735 (28 setembre 1935), p. [2-3]
- , “El retorn del senyor Oliveras”, *Acció Comarcal*, 199 (5 octubre 1935), p. [2-3]
- , “El retorn del senyor Oliveras”, *Crònica Targarina*, 736 (5 octubre 1935), p. [16]
- , “Del Municipi”, *Crònica Targarina*, 740 (2 novembre 1935), p. [2-3]
- , “La qüestió de l’Escola d’A. i O.”, *Crònica Targarina*, 740 (2 novembre 1935), p. [13]
- , “Notes d’art”, *La Tribuna*, (4 novembre 1935), p. 1
- , “El sopar dels «Amics dels Museus»”, *La Tribuna*, (20 novembre 1935), p. 1
- , “Les Arts”, *Crònica Targarina*, 743 (23 novembre 1935), p. [3]
- , “La exposición de pinturas y dibujos de las señoritas Carmen Dinarés y Carmen Viladot”, *La Tribuna*, (25 novembre 1935), p. 1
- , “Per la Biblioteca dels «Amics dels Museus»”, *La Tribuna*, (27 novembre 1935), p. 2
- , “La entrega d’un quadro de Fortuny al Museu Morera”, *La Tribuna*, (28 novembre 1935), p. 4
- , “La exposición de pinturas C. Dinarés y C. Viladot”, *La Tribuna*, (2 desembre 1935), p. 2
- , “Una intervü amb Carme Viladot i Carme Dinarès”, *Crònica Targarina*, 747 (21 desembre 1935), p. [13]
- , “L’exposició del Sr. Cèsar Cabanes”, *Crònica Targarina*, 749 (4 gener 1936), p. [18]
- , “Clausura de l’exposició”, *Acció Comarcal*, 213 (11 gener 1936), p. [13]
- , “El parlament íntim del senyor Cèsar Cabanes”, *Crònica Targarina*, 750 (11 gener 1936), p. [7-8]
- , “D’art. Una exposició”, *Orientacions*, 3 (27 gener 1936), p. 2
- , “Concert a l’exposició Lamolla”, *La Tribuna*, (31 gener 1936), p. 2
- , “Exposició Lamolla”, *Orientacions*, 4 (3 febrer 1936), p. 2
- , “L’Escola d’Arts i Oficis”, *Acció Comarcal*, 218 (15 febrer 1936), p. [13]
- , “Dèiem ara fa mig any”, *Crònica Targarina*, 759 (14 març 1936), p. [3-4]
- , “Exposició Benseny”, *La Tribuna*, (6 abril 1936), p. 2
- , “Exposició Pintura, Benseny”, *Orientacions*, 13 (7 abril 1936), p. 2

## Bibliografia

- , “Illa Exposició-Concurs de primavera”, *La Tribuna*, (20 abril 1936), p. 1
- , “Vila-Puig, a Tàrrrega”, *Acció Comarcal*, 228 (25 abril 1936), p. [12]
- , “Dimarts vinent serà inaugurada una exposició de pintures de Vila-Puig a l’Orfeó”, *Acció Comarcal*, 230 (9 maig 1936), p. [8-9]
- , “D’art”, *Orientacions*, 18 (13 maig 1936), p. s.n.
- , “La exposició de caricatures en el Casino Principal”, *La Tribuna*, (13 maig 1936), p. 3
- , “Exposició-Concurs de Primavera”, *La Tribuna*, (19 maig 1936), p. 2-3
- , “L’Escola d’Arts i Oficis”, *Acció Comarcal*, 232 (23 maig 1936), p. [7]
- , “De l’exposició Vila-Puig”, *Acció Comarcal*, 233 (30 maig 1936), p. [8-9]
- , “Editorial. Al dia. Els amics dels museus”, *L’ideal*, 24 (12 juny 1936), p. 1
- , “Municipals”, *Acció Comarcal*, 235 (13 juny 1936), p. [11-12]
- , “Fi de curs”, *Crònica Targarina*, 773 (20 juny 1936), p. [30]
- , “Arxiu Històric”, *Butlletí de la Cambra de Comerç de Cervera*, 11 (juliol 1936), p. [4-5]
- , *Les terres de Lleida en la geografia, en l’economia i en la cultura catalanes* (Barcelona: Centre Comarcal Lleidatà de Barcelona, 1971)
- , “Lleida o la marginació”, *CAU*, 39 (1976), p. 28-93
- , *Xavier Gosé, 1876-1915* (Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1984)
- , *Jaume Morera i Galícia, 1854-1927* (Lleida: Fundació Caixa de Pensions, 1985)
- , *Cent anys d’Escola Pia a Tàrrrega: 1884-1984* (Tàrrrega: s.n., 1986)
- , *Catàleg del Museu Morera* (Lleida: Museu d’Art Jaume Morera, 1991)
- , *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)* (Barcelona: Àmbit, 1993)
- , *Miscel·lània-àlbum commemoració del centenari del naixement del Dr. Josep Cornudella (1895-1995)* (Lleida: IEI, Ajuntament de Juneda, 1995)
- , *Centenari Francesc Marsà i Figueras (1900-1969)* (Tàrrrega: Ajuntament de Tàrrrega, Museu Comarcal de l’Urgell, 2000)
- , *El segle de Cristòfol: obres mestres de l’art lleidatà del segle XX* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Fundació La Caixa, 2000)
- , *Leandre, paisatge darrer* (Lleida: Diputació de Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, 2008)
- , *Pla d’Ordenació Urbanística Municipal de Ponts. Catàleg del patrimoni arquitectònic, històric i artístic* (Ponts: juliol 2013)



- A., “Los luchadores”, *El Duende*, 16 (12 maig 1917), p. 5
- A., “L'exposició Gili i Roig”, *Lleida*, 50 (25 juny 1927), p. 7-9
- Agramunt Bayerri, Agustí, “Els mites del tortosinisme”, a Ramon Arnabat i Antoni Gavaldà (ed.), *Història local. Recorreguts pel liberalisme i el carlisme. Homenatge al doctor Pere Anguera (I)* (Catarroja, Barcelona: Afers, 2012), p. 79-94
- Almela, Joan Miquel, “Personatges de Pego X: Justo Almela Company, un pintor amb la llum de Sorolla”, *La Marina Plaza*, (16 febrer 2014), p. s.n.
- Altamir, Romeu, “De l'exposició d'art”, *Nuevo Ambiente*, 30 (12 octubre 1913), p. 3-4
- Altamirano, Carlos i Sarlo, Beatriz, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, *Hispanamérica: Revista de literatura*, 25-26 (1980), p. 33-60
- Amin, Samir, *Clases y naciones en el materialismo histórico* (Barcelona: El Viejo Topo, 1979)
- Aresti, Pepe, “Una exposición y un retrato”, *La Tribuna*, (19 maig 1936), p. 2
- Argos, “El nostre campanar amb punxa”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 60 (1 agost 1927), p. 7-8
- Argos, “Les Exposicions”, *Vida Lleidatana*, 26 i 27 (1 juny 1927), p. 65-66
- Argos, “Vinga, fem-hi broma”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 107 (10 juny 1929), p. 5
- Argos, “Art”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 1 (14 abril 1925), p. 7-8
- Argos, “L'exposició d'enguany a Madrid”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 31 (14 juny 1926), p. 7-8
- Argos, “Toc d'atenció”, *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 110 (22 juliol 1929), p. 7-8
- Arrizabalaga, María Inés, “Revisión de la Teoría de los Polisistemas. De los Estudios Literarios a la Teoría de la Catástrofe; Una mirada al gusto de Bo Kampmann Walther”, *Observaciones Filosóficas*, 5 (2007), p. s.n.
- August, “Cal catalanitzar-ho tot”, *Crònica Targarina*, 506 (9 març 1931), p. [5]
- Aznar Solé, Josep, *Història de Balaguer* (Balaguer: s.n., 1989)
- B., “Les Arts”, *Crònica Targarina*, 540 (2 gener 1932), p. [10-11]
- B., “Bettancourt, el místic de l'art”, *Crònica Targarina*, 680 (7 setembre 1934), p. [6]
- B. i A., R., “Els artistes lleidatans. Imatges voladisses”, *Lleida*, 109 (desembre 1929), p. 41-43

## Bibliografia

Badia Escolà, Andratx, ««Vida Lleidatana» (1926-1931), una aventura cultural i literària sota la dictadura de Primo de Rivera per posar Lleida a l'hora», *Shikar. Revista del Centre d'Estudis Comarcals del Segrià*, 1 (2014), p. 72-77

Balagué Solduga, Jaime, "Jesús Pardiñas. Su triunfo", *La Tribuna*, (13 maig 1936), p. 2

Balaguerí, Centre Excursionista, "Balaguer, Album de dotze gravats a la fusta d'A. Ollé i Pinell", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 179 (25 abril 1932), p. 8

Balaguerí, Un, "En pró de la conservació dels monuments", *La Fals*, 65 (abril 1917), p. 6-7

Balcells, Albert, "Antoni Alsina i Amils: un artista entre dos segles (1863-1948)", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, 13 (1999), p. 11-67

Balcells, Albert, *Antoni Alsina Amils: un artista entre dos segles (1863-1948)* (Tàrraga: Ajuntament de Tàrraga, Museu Comarcal de l'Urgell, 2005)

Balcioglu, Tevfik, "On the priorities of regional design historiography", *Emergencia de las Historias Regionales* (La Habana: s.n., 2001), vol. p. s.n.

Barbosa, Jaume, *Balaguer: un llarg camí* (Lleida: Alfazeta, 2009)

Barrull Pelegrí, Jaume, *Les comarques de Lleida durant la segona república, 1930-1936* (Barcelona: L'Avenç, 1986)

Batlle Campderrós, Josep, "Comentaris a l'Exposició", *Crònica Targarina*, 630 (23 setembre 1933), p. [2-3]

Beccus, "Insistent", *L'escut*, 37 (15 febrer 1925), p. 8

Beckett, Samuel, *Worstward Ho* (Londres: John Calder, 1983)

Bergadà, Montserrat, Bernadó, Màrius i Gubisch-Viñes, Nina, *Ricard Viñes i Roda (1875-1943) testimoni d'un temps* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 1994)

Bergós, Antoni, "Carta oberta del Sr. President al Sr. Director de la Revista Lleida", *Lleida*, 16 (1 octubre 1925), p. 148-149

Bergós, Antoni, "Per a Joan Sacs", *Vida Lleidatana*, 35 (1 octubre 1927), p. 284-285

Bergós, Antoni, "Carta oberta del Sr. President al Sr. Director de la Revista Lleida", *Lleida*, 16 (1925), p. 148-149

Bergós, Antoni, "Nostre Vinyes", *Vida Lleidatana*, 51 (1 juny 1928), p. 203

Bergós, Antoni, "El que ens cal", *Vida Lleidatana*, 58 (octubre 1928), p. 334-335

Bergós, Antoni, *Memòries d'Antoni Bergós* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 1990)

Bernadó, Màrius (ed.), *Ricard Viñes, el pianista de les avantguardes* (Lleida: IMAC — Museu d'art Jaume Morera, Fundació Caixa Catalunya, 2007)

Biclarà, Joan De, "L'exposició d'art", *Diario de Lérida*, (23 maig 1912), p. 1-2

Bolejo, "Exposición Niko-Lega", *El País*, (15 maig 1917), p. 1-2

- Bonastre, Antoni, "El desvetllament cultural de Tàrrrega", *Vida Lleidatana*, 79 (1 octubre 1929), p. 404
- Bonastre, Antoni, "Els nostres artistes", *Petit Liceu*, 8 (agost-setembre 1932), p. 12-13
- Bonet, Antoni, "Cine-Club", *Art*, 2 ([1933]), p. [7]
- Bonet, Antoni, "Cop d'ull a través de l'estimativa", *Art*, 2 ([1933]), p. s.n.
- Bonsiepe, Gui, *El diseño de la periferia* (Mexico DF: Gustavo Gili, 1985)
- Borràs Gualis, Gonzalo M., *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001)
- Borràs Vilaplana, Ramon, "Dos artistas locales coetáneos de Jaime Morera: Ramon Mestre Vidal y José Plana Castillo", *Ilerda*, 39 (1978), p. 53-56
- Borrell Figuera, Josep, "La cultura a les terres de Lleida de 1900 a 1936", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 14 (2001), p. 225-236
- Bosch Bausà, Oriol, *Baldomer Gili i Roig i la fotografia* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 2013)
- Botargues i Palasí, Meritxell, *Consumo cultural en la ciudad de Lleida (1808-1874)* (Lleida: Universitat de Lleida, Pagès Editors, 2000)
- Bourdieu, Pierre, "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", a — (ed.), *Sociología del arte* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1971), p. 45-80
- Bourdieu, Pierre, "Campo intelectual, campo de poder y habitus de clase", a Carlos Altamirano i Beatriz Soto (ed.), *Campo de poder y campo intelectual* (s.n.: Folios ediciones, 1983 [1971]), p. 11-35
- Bourdieu, Pierre, "The field of cultural production, or: The economic world reversed", *Poetics*, 4-5 (1983), p. 311-356
- Bourdieu, Pierre, "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método", *Criterios*, 25-28 (1989-1990), p. 20-42
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995 [1992])
- Bourdieu, Pierre, "Algunas propiedades de los campos", a — (ed.), *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* ([Tucumán]: Montessor, 2002), p. 119-126
- Bové, Imma, "«Abisme», de Baldomer Gili Roig. Memòria d'una intervenció al monestir budista tibetà del Garraf", *Arts: revista del Cercle de Belles Arts de Lleida*, 33 (2010), p. 77-81
- Bronja, "L'exposició d'en Samarra", *Ilerda. Revista artística il·lustrada*, 1 (3 maig 1909), p. 4
- C., "Els nostres artistes: Antoni Ollé i Pinell", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 7 (6 juliol 1925), p. 6-7

## Bibliografia

- C., "Les exposicions", *Lleida*, 47 (26 abril 1927), p. 67-68
- C., "Exposició dels «Amics de l'Art Vell»", *L'ideal*, 25 (19 juny 1936), p. 6
- C., "III Exposició-concurs de primavera", *L'ideal*, 21 (22 maig 1936), p. 3
- Cadena, Josep Maria, *Joaquim Ureña* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1992)
- Calvera, Anna, "Presentación. Historiar desde la periferia, historia e historias del diseño", a Anna Calvera i Miquel Mallol (ed.), *Historiar desde la periferia: historia e historias del diseño. Actas de la 1a reunión científica internacional de historiadores y estudiosos del diseño* (Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1999), p. 15- 30
- Calvera, Anna, "Historia e historias del diseño: la emergencia de las historias regionales", *Emergencia de las Historias Regionales* (La Habana: s.n., 2001), vol. p. s.n.
- Calvera, Anna, "Local, regional, national, global and feedback: several issues to be faced with constructing regional narratives", *Mind the map, design history beyond borders — 3rd international conference on design history and design studies 2002*, vol. p. 32-43
- Calvo Serraller, Francisco, "Los orígenes de la modernización artística española", a (ed.), *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)* (Barcelona: Àmbit, 1993), p. 34-55
- Campi, Isabel, *Reflexions sobre la història i les teories historiogràfiques del disseny* (Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de sant Jordi, 2011)
- Camprubí, Xevi, "«Als joves de Catalunya»", *El Temps (dossier El Temps d'història)*, 46 (abril 2005), p. 11-15
- Camps Arbós, Josep (ed.), *Destins* (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2003)
- Camps Arbós, Josep, *Ramon Xuriguera (1901-1966): ideologia, activitat cultural i literatura* (Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005)
- Capdevila Capdevila, Joaquim, "La Tàrrrega noucentista (1888-1923). Una primera aproximació", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 13 (2000), p. 145-228
- Capdevila Capdevila, Joaquim, *Tàrrrega (1898-1923): societat, política i imaginari* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008)
- Capdevila I Capdevila, Joaquim, *Modernització i crisi comunitària. Estudis d'etnohistòria rural: la Catalunya occidental en el canvi dels segles XIX i XX* (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2012)
- Carrera Pujal, Jaime, *La Escuela de Nobles Artes de Barcelona (1775-1901)* (Barcelona: Bosch, 1957)
- Carrové, Domènec, "Exposició Ollé", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 20 (11 gener 1926), p. 6-7
- Carrové, Domènec, "Del Centre Excursionista Balaguerí. Una secció a crear i una tasca a fer", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 110 (22 juliol 1929), p. 5-6

- Casals Bergés, Quintí, *Tots a l'escola? El sistema educatiu liberal en la Lleida del XIX* (València: Universitat de València, 2006)
- Casals Bergés, Quintí, *Modernització i Renaixença a la Lleida del segle XIX* (Lleida: Pagès Editors, Universitat de Lleida, 2013)
- Cassadó Salsench, J., "La ciudad de Reus", *Lo Pregoner*, 226 (1930), p. 5-6
- Castells Granés, Enric, *Nicolás Martínez Lage. L'art de la carigrafia* (Lleida: Artis, 1994)
- Castells, Víctor, *El 6 d'octubre. Palestra i Batista i Roca* (Barcelona: Rafael Dalmau, 2005)
- Casteràs Archidona, Ramon, *Els fabricants, els comerciants, els botiguers i la formació de la Lleida del s. xx.* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1993)
- Ciudadans, Uns, "Qui ha de parlar clar?", *Acció Comarcal*, 194 (31 agost 1935), p. [3-4]
- Ciudadans, Uns, "Coses de «Crònica»", *Acció Comarcal*, 196 (14 setembre 1935), p. [8]
- Coma Torres, Glòria, *La Segona república a Tàrraga. Desenvolupament polític i comportament social, 1931-1936* (Tesi de llicenciatura, Estudi General de Lleida, Lleida, 1989)
- Coma Torres, Glòria, *Tàrraga a la Segona República* (Lleida: Pagès Editors, 1992)
- Comenio, "Comentarios", *Escuela*, 25 (12 juliol 1914), p. 2-4
- Comorera, Juan, "La triste realidad", *Escuela*, 16 (5 abril 1914), p. 4-5
- Conesa i Mor, Josep A. i Trepal Ribé, Maria Alba (ed.), *Institut de Batxillerat "Màrius Torres". 150è aniversari (1842-1992)* (Lleida: Institut de Batxillerat "Màrius Torres", 1993)
- Conrado, "Los bailes del Tranquil-Taller", *Revista de Lérida*, 20 (19 maig 1878), p. 158
- Corbella, "Concesión de una Escuela de Artes y Oficios. Llegada del Director de la nueva Escuela de Artes y Oficios. Cariñoso recibimiento", *La Vanguardia*, 21736 (26 octubre 1933), p. 19
- Corbella, "Inauguración de un grupo escolar", *La Vanguardia*, 21809 (30 gener 1934), p. 23
- Cornudella, Josep, "La higiene i l'urbanisme a Juneda", a Palestra (ed.), *Festa Major de Juneda. Programa oficial* (Juneda: s.n., 1933), p. [46-47]
- Cornudella, Josep, "Jardins Urbans", a Palestra (ed.), *Programa Oficial Festa Major de Juneda, agost 1935* (Juneda: s.n., 1935), p. [13-14]
- Corresponsal, "Crònica de Verdú", *Crònica Targarina*, 423 (5 octubre 1929), p. [26]
- Cortada, Antoni, "Art. Enric Garsaball, pintura; Juli Cristòfol, escultura", *Camins*, 1 (gener 1934), p. 11
- Cortada, Antoni, "Art. Assaig crític. Surrealisme", *Camins*, 2 (febrer 1934), p. 17

## Bibliografia

- Cortada, Antoni, "Exposició Bon-Trencs", *Camins*, 6 (juny 1934), p. 13-14
- Cristòfol, Leandre, Crous-Vidal, Enric i Garcia Lamolla, Antoni, "Carta Abierta", *El Correo*, (30 maig 1934), p. 1
- [Crous-Vidal, Enric], "Notes", *Lleida*, 107 (10 novembre 1929), p. 20-23
- [Crous-Vidal, Enric], "Presentació", *Art*, 1 ([1933]), p. [1]
- [Crous-Vidal, Enric], "Iman-Films", *Art*, 2 ([1933]), p. [7]
- Crous-Vidal, Enric, "Presentació", *Art*, 1 (1933), p. s.n.
- Crous-Vidal, Enric, "Posició i forma", *Art*, 3 ([1933]), p. s.n.
- Crous-Vidal, Enric, "Carrincloneria", *Art*, 6 ([1933]), p. s.n.
- Crous-Vidal, Enric, "Provincianisme", *Art*, 9 ([1933]), p. s.n.
- Crous-Vidal, Enric, "Justificació i acusació personal", *Art*, 0 ([1935-1936]), p. [1]
- Crous Vidal, Joan, "Nicolau Martínez Lage, «Niko»", *Arts*, 2 (1990), p. 8-9
- Cucurull, Fermí, "Palestra vol dir cultura", *Crònica Targarina*, 493 (7 febrer 1931), p. [6-9]
- Ch[Àlons], V[lcens], "«Vida Lleidatana» fa una exposició", *Vida Lleidatana*, 42 (15 gener 1928), p. 26-28
- D'ars, E., "Lletra oberta á En Joan de Bicara", *Diario de Lérida*, (30 maig 1912), p. 2
- D'ars, E., "Lletra oberta a En Joan de Biclara", *Diario de Lérida*, (2 juny 1912), p. 1
- Dadón Paz, Imma i Minguell Cardeñes, Camil·La, "Entrevista a Josep Miquel Garcia", *Arts*, 9 (1995), p. 6-10
- Dalla, Joan, "Apatia suïcida", *Crònica Targarina*, 222 (28 novembre 1925), p. 4
- Dalla, Joan, "¡Som-hi, a la «Palestra»!", *Crònica Targarina*, 452 (26 abril 1930), p. [1-2]
- De P., J. P. De, "Un pintor leridano", *Revista de Lérida*, 48 (1 desembre 1878), p. [377]-378
- De Tàrrega, Alba, "Targarines", *Crònica Targarina*, 510 (6 juny 1931), p. [11]
- De Tost, Suau, "Les vint primeres festes majors del segle", *Vida Lleidatana*, 25 (5 maig 1927), p. 12-16
- Derqui, Luis, "De música", *Vida Lleidatana*, 66 (1 març 1929), p. 104-105
- Díaz Martínez, Jorge, *Teorías sistémicas de la literatura. Polisistema, campo, semiótica del texto y sistemas integrados* (tesi doctoral, Universidad de Granada, Granada, 2014)
- Domenjó, Isidre, Chauvell, Josep A. i Queral, Ramon, "La ciutat des de les comarques", *Arts*, 18 (2002), p. 34-43

- Duplá, J., "La exposición Argilés", *La Revista*, 2 (13 gener 1933), p. 7
- Duran i Sanpere, Agustí, *Llibre de Cervera* (Cervera: Paeria de Cervera, Regidoria de Cultura, 2001 [1972])
- Duran i Sanpere, Agustí i Colominas i Roca, Josep, "Restes de poblats ibèrics al Pla d'Urgell i Segarra", a Institut d'Estudis Catalans (ed.), *Anuari mcmxv-xx* (Barcelona: Palau de la Diputació, 1923), p. 606-616
- Duran, Lluís, "Palestra, un projecte cívic catalanista", a Borja de Riquer (ed.), *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1995-2000), p. 207-209
- Duran, Lluís, "Temps difícils per a una associació nacionalista de joves: Palestra (1934-1938)", *Revista de Catalunya*, 153 (2000), p. 42-56
- Duran, Lluís, "Palestra: cultura, civisme i esport per als joves", *Revista de Catalunya*, 163 (2001), p. 25-42
- Duran, Lluís, *Intel·ligència i caràcter: Palestra i la formació dels joves (1928-1939)* (Catarroja: Afers, 2007)
- E.C.V, "Leandre Cristòfol", *Art*, 9 ([1933]), p. s.n.
- E.C.V, "Antoni G. Lamolla", *Art*, 9 ([1933]), p. s.n.
- E.M.P., "Les lletres i les arts", *Orientacions*, 26 (7 juliol 1936), p. contraportada
- Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis : técnicas y procedimientos de estudio* (Buenos Aires: Gedisa, 1982)
- Elias, Feliu, *L'escultura catalana moderna* (Barcelona: Barcino, 1926-1928)
- Elies i Viles, Josep, "Barcelona i el centralisme", *Crònica targarina*, 616 (17 juny 1933), p. 3-4
- Epiceto, "Los luchadores. Una exposición", *El Duende*, 15 (5 maig 1917), p. 2
- Escribà, Magí, "Tàrrega, ciutat comercial", *Vida Lleidatana*, 77-78 (setembre 1929), p. 313-314
- Escribà, Magí, "Un paral·lel Lleida-Tàrrega", *Crònica Targarina*, 728 (10 agost 1935), p. [3-4]
- Escribà, Magí, "Un paral·lel Lleida-Tàrrega", *Crònica Targarina*, 729 (17 agost 1935), p. [3]
- Espinagosa Marsà, Jaume, "El llarg camí del museu de Tàrrega", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 1 (1989), p. 144-157
- Espinagosa Marsà, Jaume, "Tàrrega vital o el caràcter targari", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 2 (1990), p. 203-217

## Bibliografia

- Espinagosa Marsà, Jaume i Gonzalvo Bou, Gener, "Magí Serés i Roca (1898-1969). Apunts biogràfics", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 9 (1996), p. 263-274
- Espinagosa Marsà, Jaume i Gonzalvo Bou, Gener, "Miquel Martí Florensa, fotògraf", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 11 (1998), p. 219-249
- Espinagosa Marsà, Jaume i Gonzalvo Bou, Gener, "Timoteu Pomés, fotògraf", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 15 (2002), p. 321-348
- Espinagosa Marsà, Jaume i Planes, Josep M., *Tàrraga: aproximació a la història dels seus ajuntaments entre 1884-1939* (Lleida: Diputació de Lleida, 1988)
- Estadella Arnó, J., "L'artífex Adolf Fargnoli", *Lleida*, 84 (25 novembre 1928), p. 17
- Even-Zohar, Itamar, "Teoría de los polisistemas", *Poetics Today*, 1 (1979), p. 9-26
- Even-Zohar, Itamar, "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas", a Montserrat Iglesias Santos (ed.), *Teoría de los polisistemas* (Madrid: Arco, 1999), p. 23-52
- Even-Zohar, Itamar, "Polysystem theory (revised)", a Itamar Even-Zohar (ed.), *Papers in culture research* (Tel Aviv: Porter Chair of Semiotics, 2005), p. s.n.
- F., J. C., "Per una escola d'Art", *La Ciutat*, 3 (8 juny 1933), p. [5]
- F., R., "Assumptes d'art", *Catalunya. Periòdic català*, 8 (18 maig 1916), p. s.n.
- Farré Viladrich, Joan, *Balaguer: recorregut històric* (Balaguer: Ajuntament de Balaguer, 1986)
- Farré Viladrich, Joan, "La vida associativa a Balaguer", *Estudis*, 3 (1989), p. 27-56
- Fernández, Roberto, Lladonosa, Manel i Vilalta, Maria José (ed.), *Història de Lleida* (Lleida: Pagès, 2003)
- Finet, "Glossari. L'artista balaguerí", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 11 (31 agost 1925), p. 4
- Fiter Inglès, Josep, "—", *Revista de Lérida*, 71 (16 juliol 1876), p. 212-213
- Fontanals, Miquel, "Per la Lleida pretèrita, per la Lleida futura", *Vida Lleidatana*, 1 (1 maig 1926), p. [4-5]
- Fontbona, Francesc, *La Crisi del modernisme artístic* (Barcelona: Curial, 1975)
- Fontbona, Francesc, "Cataluña en la dinámica centro-periferia del arte español moderno", a (ed.), *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)* (Barcelona: Àmbit, 1993), p. 100-105
- Freixa, Mireia i Pena, M. Del Carmen, "El problema centro periferia en los siglos XIX y XX", *viii Congreso Español de Historia del Arte* (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1993), vol. p. 371-383



- Fry, Tony, "A Geography of Power: Design History and Marginality", *Design Issues*, 1 (1989), p. 15-30
- Fuster, Joan, *Nosaltres, els valencians* (Barcelona: Edicions 62, 1990 [1962])
- G., L., "Una exposició de pintures a Tàrraga", *Crònica Targarina*, 576 (10 setembre 1932), p. [11]
- G., R., "El pintor En Joan Vila-Puig a Cervera", *Avant*, 96 (12 novembre 1933), p. [4]
- Gabarrell, Francesc, "Centenari Cristòfol (1908-2008)", *Arts*, 29 (2008), p. 45-48
- Gabriel i Forn, Manuel, "La biblioteca popular de Ponts (1914). Un projecte cultural malreeixit", *Portaveu*, 241 (2003), p. 34-35
- Gabriel i Forn, Manuel, "Els cafès de Ponts al tombant del segle xx (1890-1920). El cafè de cal Moral. Evocació d'una popular institució pontsicana", *Portaveu*, 245 (2004), p. 34-38
- Ganau, Joan, *La idea de ciutat a Lleida (segles xviii-xx)* (Lleida: Pagès, 1992)
- García de Carpi, Lucía (ed.), *El pintor Lamolla* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 1998)
- García de Carpi, Lucía i Navarro, Jesús (ed.), *Lamolla, mirall d'una època* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 2010)
- Garcia, Josep Miquel, *Francesc Borràs, 1891-1968* (Balaguer: Diputació de Lleida, Ajuntament de Balaguer, 1985)
- Garcia, Josep Miquel (ed.), *Centenari Samarra* (Lleida: Diputació de Lleida, 1986)
- Garcia, Josep Miquel, *Antoni Garcia Lamolla. L'espectre de les tres gràcies* (Lleida: Col·legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Lleida, 1993)
- Garcia, Josep Miquel, *Xavier Gosé, 1876-1915* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 1996)
- Garcia, Josep Miquel, *Les mans fèrtils* (Barcelona: Mediterrània, 2005)
- Garcia, Josep Miquel (ed.), *Enric Crous. Memòries* (Barcelona: Mediterrània, 2007)
- Garcia, Josep Miquel, *Leandre Cristòfol* (Barcelona: Mediterrània, 2007)
- Garcia, Josep Miquel i Ratés Brufau, Esther, *Vida del pintor Lamolla* (Barcelona: Mediterrània, 2009)
- Garcia, Josep Miquel i Sistac, Dolors, *Art o l'avantguarda a Lleida, anys 1933-1934* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 1987)
- Garona, "Del Museu", *Crònica Targarina*, 9 (10 setembre 1921), p. 14
- Gassol i Bellet, Olívia, "La literatura a Lleida durant els anys vint i trenta", *Urc. Monografies literàries de Ponent*, 23 (setembre 2008), p. 30-40

## Bibliografia

Gelonch i Solé, Josep, "El nacionalisme radical a les Garrigues. Joventut Catalanista de les Borbes Blanques (1920-1924)", a Centre d'estudis de les Garrigues (ed.), *Fites en el temps. vi Trobada d'estudiosos de les Garrigues* (Juneda: Fonoll, 2008), p. 131-144

Gelonch i Solé, Josep, *El Poder franquista a Lleida, 1938-1951* (Lleida: Universitat de Lleida, 2012)

Gelonch i Solé, Josep, "FET y de las JONS en el món rural català de la postguerra", *Segle xx*, 5 (2012), p. 85-114

Gili Moros, Joaquim, *Baldomer Gili i Roig* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1980)

Gili Roca, J., "Per una Escola del Treball a Tàrrega", *Crònica Targarina*, 512 (20 juny 1931), p. [8]

Gili Roca, J., "Per una Escola del Treball, a Tàrrega", *Crònica Targarina*, 633 (14 octubre 1933), p. [3]

Giner, Salvador i Moreno, Luis, "Centro y periferia: la dimensión étnica de la sociedad española", a Salvador Giner (ed.), *España (vol. 1): Sociedad y política* (Madrid: Espasa-Calpe, 1990), p. 169-197

Giralt-Miracle, Daniel i Navarro, Jesús (ed.), *Leandre Cristòfol. De l'aire a l'aire* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 2008)

Gómez Grau, Claudi, "—", *República (segona època)*, 42 (14 maig 1932), p. [4]

Gómez Grau, Claudi, "Campament de Palestra. Impressions", *República (segona època)*, 53 (30 juliol 1932), p. [5-6]

González Pérez, Joan Ramon, "Panorama dels museus a les comarques de Lleida", *Arts*, 9 (1995), p. 14-17

Gorodischer, Horacio, "El diseño gráfico desde la periferia de la periferia. Una mirada desde la superficie de la globalización", a Anna Calvera i Miquel Mallol (ed.), *Historiar desde la periferia: historia e historias del diseño. Actas de la 1a reunió científica internacional de historiadores y estudiosos del diseño* (Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1999), p. 193-196

Gras Mas, Nora, "La premsa de les Garrigues en blanc i negre", a Centre d'estudis de les Garrigues (ed.), *Cabal de petjades. vii Trobada d'Estudiosos de les Garrigues* (Juneda: Fonoll, 2010), p. 191-201

Gubisch-Viñes, Nina (ed.), *El diari inèdit de Ricard Viñes* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1986)

Guillaumet i Pijuan, Francesc, *Història del Centre Excursionista de Balaguer 1929-2004* (Balaguer: Centre Excursionista de Balaguer, 2004)

Guimet, Pau, "L'Ateneu Lleidatà", *La Publicitat*, (19 agost 1926), p. 6-7

Guimet, Pau, "Per la grandesa de Lleida", *Vida Lleidatana*, 58 (octubre 1928), p. 345-347

Guimet, Pau, "Buscant tema", *Vida Lleidatana*, 70-71 (1-15 maig 1929), p. 200-201

- Hac Mor, Carles, "Ja se'ns ha despertat Ponent!", *Arts*, 18 (2002), p. 16-19
- Hernández Agelet de Saracíbar, M. Pilar, "Art i l'esperit surrealista", *Ilerda*, 48 (1990), p. 217-227
- Hernández Agelet de Saracíbar, M. Pilar, "L'Institut Provincial de Segon Ensenyament de Lleida (1842-1901): directrius educatives", a Josep A. Conesa i Mor i Maria Alba Trepal Ribé (ed.), *Institut de Batxillerat "Màrius Torres". 150è aniversari (1842-1992)* (Lleida: Institut de Batxillerat "Màrius Torres", 1993), p. 49-67
- Hernández Agelet de Saracíbar, M. Pilar, "L'Institut Provincial de Segon Ensenyament de Lleida: mig segle d'història educativa (1841-1901)", a Josep A. Conesa i Mor i Maria Alba Trepal Ribé (ed.), *Institut de Batxillerat "Màrius Torres". 150è aniversari (1842-1992)* (Lleida: Institut de Batxillerat "Màrius Torres", 1993), p. 31-47
- Herrera i Ges, Manuel, "Coses de Lleida", *Catalunya. Periòdic català*, 4 (1916), p. 1
- Herrera i Llop, Lluís-Marc, *Aproximació a la música teatral a Lleida: 1860-1908* (Tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1994)
- Herrera i Llop, Lluís-Marc, *Cosme Ribera i el seu temps, un estudi sobre la vida musical a la Lleida de la segona meitat del segle XIX* (Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1996)
- Herrera i Llop, Lluís-Marc, *Cosme Ribera i Miró, 1842-1928* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 2000)
- Hotakar, "Comentari obligat", *Crònica Targarina*, 517 (24 juliol 1931), p. [4]
- Iglesias, A., "De dibuix artístic", *L'Avenç. Periòdic català*, 7 (9 juliol 1916), p. 2-3
- Iglesias Santos, Montserrat, "El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas", a Darío Villanueva (ed.), *Avances en teoría de la literatura : estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacions e Intercambio Científico, 1994), p. 309-356
- Ilergeta, "El desvetllament de Lleida", *Lleida*, 43 (25 gener 1927), p. 23-24
- Indivil, "Problemes de Lleida", *Lleida*, 43 (25 gener 1927), p. 16
- Iruix, "Després d'un any", *Nostre cant. Portantveu de l'Orfeó Lleidatà*, 7 (1933), p. 1
- J., "Sessió de cinema català", *Crònica Targarina*, 529 (17 octubre 1931), p. [11]
- J.C.F., "Per una política cultural", *La Ciutat*, 4 (22 juny 1933), p. 3
- J.S.F., "Exposició Shum", *Camins*, 6 (juny 1934), p. 13
- Jane, Francisco De P., "Anton Samarra", *Ilerda. Revista artística il·lustrada*, 1 (3 maig 1909), p. 5
- Jene, Francisco De P., "Anton Samarra", *Ilerda. Revista artística il·lustrada*, 1 (3 maig 1909), p. 5

## Bibliografía

Jiménez Catalán, Manuel, *Apuntes para la historia de Balaguer* (Balaguer: El Pallaresa, 1912)

Jiménez Catalán, Manuel, *La imprenta en Lérida, ensayo bibliográfico: 1479-1917* (Lleida: Edicions de la UdL, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1997)

Jo, "Comentaris", *La Ciutat*, 3 (8 juny 1933), p. 4

Jou, All For, "Del concurs infantil de dibuixos de «Palestra»", *República (segona època)*, 45 (4 juny 1932), p. [4]

Juneda, Palestra. Delegació De, "Memòria", a Palestra (ed.), *Festa Major de Juneda. Programa oficial* (Juneda: s.n., 1933), p. [62-63]

Jup, "Compendi", *El Ideal*, (28 abril 1912), p. 2

Kanthy, "Diversiones", *Revista de Lérida*, 9 (2 març 1879), p. 68

Kanthy, "Novedades", *Revista de Lérida*, 14 (7 abril 1878), p. 109-111

Krebs, Günter, "Regional Inequalities during the Process of National Economic Development: A Critical Approach", *Geoforum*, 2 (1982), p. 71-81

Krows .W, H., "Utilitat...!", *Art*, 6 ([1933]), p. s.n.

La-Rosa Ascaso, Manuel, *Memoria sobre el estado del Instituto de Lérida. Leída en 16 de setiembre del presente año por el señor D. Manuel La-Rosa y Ascaso en la solemne apertura de curso de 1859 a 1860* (Lleida: Establecimiento tipográfico de D. José Sol, 1859)

La-Rosa Ascaso, Manuel, *Memoria leída por D. Manuel La-Rosa, catedrático de psicología, lógica y ética y director del instituto de segunda enseñanza de Lérida en la solemne apertura del curso de 1860 a 1861* (Lleida: Establecimiento tipográfico de D. José Sol, 1860)

La-Rosa Ascaso, Manuel, *Memoria leída por D. Manuel La-Rosa catedrático de psicología, lógica y étoca y director del instituto de segunda enseñanza de Lérida en la solemne apertura del curso de 1861 á 1862* (Lleida: Establecimiento tipográfico de D. José Sol, 1861)

La-Rosa Ascaso, Manuel, *Memoria leída por D. Manuel La-Rosa y Ascaso catedrático de psicología, lógica y ética y director del Instituto de 2ª enseñanza de Lérida en la solemne apertura del curso de 1865 á 1866* (Lleida: Establecimiento tipográfico de D. José Sol, 1865)

Lahire, Bernard, "Campo, fuera de campo, contracampo", *Colección Pedagógica Universitaria*, 37-38 (2002), p. 1-37

Lara Peinado, Federico, *La Colección Arqueológica Provincial del Museo de Lérida* (Tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1965)

Lara Peinado, Federico, *Historia del Museo Arqueologico de Lerida. Con el estudio de sus piezas más importantes* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1970)

- Lara Peinado, Federico, *Museo Arqueológico I.E.I.* (Lleida: Dilagro, 1974)
- Lara Peinado, Federico, *Els «crucificats» de Leandre Cristòfol* (Lleida: Institut d'estudis ilderencs, 1975)
- Lara Peinado, Federico, *Leandre Cristòfol. Notes de premsa a la seva obra plàstica* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1977)
- Lara Peinado, Federico, *Leandre Cristòfol. Assaig bio-bibliogràfic* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1985)
- Lara Peinado, Federico i Lara Peinado, María Pilar, *Guía del Museo de Arte "Jaime Morera" de Lérida* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1977)
- Lara Peinado, Federico i Lara Peinado, María Pilar, "Obras del pintor Baldomero Gili i Roig (1873-1926) en el Museu de Arte "Jaume Morera" de Lérida", *Ilerda*, (1980), p. 137-149
- Lavi, "Exposición Pardiñas", *La Tribuna*, (15 maig 1936), p. 1
- Levy, Suzy (Ed.), *Journal inédit de Ricardo Viñes. Odilon Redon et le milieu occultiste (1897-1915)* (Paris: Aux amateurs de livres, 1987)
- Lomba, Concha i Tudelilla, Chus, *Viladrich, primitiu i perdurable - Viladrich, primitivo y perdurable* (Fraga, Barcelona: Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, 2007)
- López, Matías, "Centrífugs", *Arts*, 27 (2007), p. 14-16
- Lorda, F., "L'exposició del Sr. Cabanes", *Crònica Targarina*, 748 (28 desembre 1935), p. [4]
- Lorda, Felip, "L'exposició del Sr. Cabanés", *Crònica Targarina*, 747 (21 desembre 1935), p. [12]
- Lorés Otzet, Immaculada, "Els museus a Lleida", *Arts*, 9 (1995), p. 12-13
- Lozano Moya, Rossend, *La irrupció de les avantguardes a Sabadell, 1939-1959* (Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2002)
- Lladonosa i Vall-Llebrera, Manuel, Casals Bergés, Quintí i Pons i Altés, Josep Maria, *La construcció de la modernitat a Lleida: Manuel Fuster Arnaldo i el seu temps (1808-1864)* (Lleida: Edicions de la Clamor, 2009)
- Lladonosa, Josep, *Historia de la Diputación Provincial de Lérida* (Lleida: Diputació de Lleida, 1974)
- Lladonosa, Josep, *Història de la ciutat de Lleida* (Lleida: Curial, 1980)
- Lladonosa, Josep, *Els carrers i places de Lleida a través de la història* (Lleida: Universitat de Lleida, Ajuntament de Lleida, 2007 [1961-1978])
- Lladonosa, Manel, Porta, F., Miquel, S., Vallverdú, Josep i Gabernet, J., *Lleida, problema i realitat* (Barcelona: Edicions 62, 1967)

## Bibliografia

Lleida, Universitat De (ed.), *Manuel Herrera i Ges, fotògraf. Lleida, inicis del segle vint (1906-1936)* (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2000)

Llobet Portella, Josep Maria, *La premsa de la Segarra* (Cervera: Centre comarcal de cultura, 1981)

Llobet Portella, Josep Maria, "La historiografia ceriverina entre 1890 i 1972", *Miscel·lània Cerverina*, 14 (2000-2001), p. 9-18

Llorens, Joan, "Somni plaent", *Lérida Anuario*, s.n. (1916), p. s.n.

Lluçh Martín, Ernest, *El pensamiento económico en Cataluña entre el Renacimiento económico y la revolución industrial: la irrupción de la escuela clásica y la respuesta proteccionista* (tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1970)

M., "El P. Perelló en la pintura", *Acció Comarcal*, 39 (10 setembre 1932), p. [8-9]

M., "El caricaturista Rialto", *Crònica Targarina*, 698 (12 gener 1935), p. [4]

M., E., "L'exposició del grup artístic «Cau d'Art» al Museu Morera", *El Diario de Lérida*, (26 novembre 1929), p. 2

M., M., "Marsà, el nostre artista", *Acció Comarcal*, 113 (10 febrer 1934), p. [9]

M., M., "Vila-Puig i el nostre paisatge", *Crònica Targarina*, 232 (23 maig 1936), p. [6-7]

Macià i Farré, Marc, *Les Borges autoritàries: 1923-1926* (Les Borges Blanques: Ajuntament de Les Borges Blanques, 2010)

Macià i Farré, Marc, "Les Borges Blanques durant la dictadura de Primo de Rivera: 1923-1931", a Centre d'estudis de les Garrigues (ed.), *Recerques i testimonis. IX Trobada d'Estudiosos de les Garrigues* (Fulleda: s.n., 2015), p. 373-385

Machetti, Sandro, *Antecedentes y aparición del cinematógrafo en Lleida a través de la prensa local: diversiones y espectáculos precinematográficos y populares y su público entre 1845 y 1896* (Tesi de llicenciatura, Universitat de Lleida, Lleida, 1992)

Machetti, Sandro, *El pre-cinema a Lleida (cultura i espectacles pre-cinematogràfics i el seu públic entre 1845 i 1896)* (Lleida: Pagès, 1995)

Mainer, José-Carlos, "La invención estética de las periferias", a (ed.), *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)* (Barcelona: Àmbit, 1993), p. 26-33

Mallol Agulló, Valeri, *La revista "Art" de Lleida* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1995)

Mario, "Misterio de Dolor", *Revista de Lérida*, 61 (7 maig 1876), p. 131-133

Martell, Arnau, "Les Lleides de Lleida", *Arts*, 12 (1998), p. 16-19

Martí, Miquel, "Mestre Güell, pintor", *Acció Comarcal*, 51 (3 desembre 1932), p. [4]

- Martínez, Ana Teresa, "Para estudiar campos periféricos. Un ensayo sobre las condiciones de utilización fecunda de la teoría del campo de Pierre Bourdieu", *Trabajo y sociedad*, 9 (2007), p. s.n.
- Martínez, Ana Teresa, "Una indagación sociológica sobre el campo literario. Las Reglas del arte, según Pierre Bourdieu", *Trabajo y sociedad*, 10 (2008), p. s.n.
- Martínez, Ana Teresa, *Los hermanos Wagner, entre ciencia, mito y poesía : arqueología, campo arqueológico nacional y construcción de identidad en Santiago del Estero, 1920-1940* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2011)
- Masip, Josep M., "L'equilibri necessari entre Barcelona i les comarques", *La Ciutat*, 1 (11 maig 1933), p. 2
- Menagur, Ernesto, "Remitit", *Potiracia*, 29 (13 abril 1912), p. 375
- Mény, Yves i Wright, Vincent (ed.), *Centre-periphery relations in Western Europe* (Londres: George Allen and Unwin, 1985)
- Mesalles, Eduard, "En Lamolla i les seves pintures", *Institut*, 10 (febrer 1936), p. 6
- Mesalles Vilanova, Josep, "Viladrich. Primitiu i perdurable", *Arts*, 28 (2007), p. 37-39
- Milà Sedó, Joan, "Els anys de Palestra (1931-1936)", a — (ed.), *Miscel·lània-àlbum commemoració del centenari del naixement del Dr. Josep Cornudella (1895-1995)* (Lleida: IEI, Ajuntament de Lleida, 1995), p. 67-74
- Minguell Cardeñes, Camil-La i Petit Bordes, Núria, "El patrimoni pictòric i escultòric de l'Urgell", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 10 (1997), p. 107-131
- Minguet i Batllori, Joan M., "La ruptura imposible (las ocasiones perdidas para el desarrollo de una vanguardia artística en el sistema cultural español)", *IX Congreso Español de Historia del Arte: El arte español en épocas de transición* (León: Universidad de León, 1992), vol. 2, p. 421-427
- Minguet i Batllori, Joan M., "A propósito de lo periférico en la vanguardia española", *VIII Congreso Español de Historia del Arte* (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1993), vol. 1, p. 507-510
- Mir, Conxita, *Lleida (1890-1936): caciquisme polític i lluita electoral* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985)
- Mir, Conxita, *Repressió econòmica i franquisme: l'actuació del Tribunal de Responsabilitats Polítiques a la província de Lleida* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997)
- Miret, Santiago, «L'Escut», una revista a l'Arbeca dels anys 20 (Lleida: Pagès, 1999)
- Molins, Patricia i Ratés Brufau, Esther (ed.), *Enric Crous-Vidal. De la publicitat a la tipografia* (València, Lleida: IVAM Centre Julio González, Museu d'Art Jaume Morera, 2000)

## Bibliografia

Moncasí i Salvia, Nativitat, *La Premsa a la ciutat de Balaguer: 1862-1936* (Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1987)

Mongay Batlle, Cristina, "Xavier Gosé, paradigma de la construcció de patrimoni cultural a la ciutat de Lleida", *Arts: revista del Cercle de Belles Arts de Lleida*, 39 (2014), p. 32-35

Mongay Batlle, Cristina, *Xavier Gosé. D'observador de la «belle époque» a mite lleidatà* (Lleida: Edicions de la Clamor, 2015)

Morell, Ramon, Seró, Ramon, Lladonosa, Manel, Roca, Jaume i Vallverdú, Josep, "Lleida, un assaig d'aproximació", *Serra d'Or*, 133 (1970), p. 21-40

Morera, Museu D'art Jaume (ed.), *Carigrafies. Niko* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 1994)

Morera, Museu D'art Jaume (ed.), *Leandre Cristòfol* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 1995)

Morera, Museu D'art Jaume (ed.), *Jaume Morera i Galícia* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 1999)

Morera, Museu D'art Jaume (ed.), *Xavier Gosé. El París de la Belle Époque* (Lleida: Museu Morera, 1999)

Moreu, Felip, "Tribuna lliure", *Crònica Targarina*, 668 (16 juny 1934), p. [5]

Moreu, Francesc, "Remitit", *Crònica Targarina*, 745 (7 desembre 1935), p. [7]

Morguí, Antoni, "Palestra", *Crònica Targarina*, 481 (15 novembre 1930), p. [7]

Morguí, Antoni, "Els germans Alsina Amils a Tàrraga", *Crònica Targarina*, 619 (8 juliol 1933), p. [9-11]

Morguí, Antoni, "Una conversa amb En Francesc Marsà", *Crònica Targarina*, 622 (29 juliol 1933), p. [2-4]

Morguí, Antoni, "Unes hores amb els artistes targarins Alsina i Marsà", *Crònica Targarina*, 623 (5 agost 1933), p. [2-4]

Muntaner, Ramon, *Crònica (1325-1328)* (Barcelona: Edicions 62, 1979)

Museu de la Noguera i Gómez, Manuel, *Guia del Museu de la Noguera* (Balaguer: Museu de la Noguera, 1999)

N., "Els preparatius de l'exposició d'artistes targarins", *Acció Comarcal*, 86 (5 agost 1933), p. [3-4]

N., R., "Un antecedent històric de l'Escola d'Arts i Oficis?", *Acció Comarcal*, 110 (27 gener 1934), p. [3-4]

N[ovell], R[amon], "Els artistes targarins", *Acció Comarcal*, 63 (25 febrer 1933), p. [2-3]

N[ovell], R[amon], "Els Alsina i Amils, a Tàrraga", *Acció Comarcal*, 82 (8 juliol 1933), p. [10-12]



- N[ovell], R[amon], "N'Angel Oliveras a Tàrrega", *Acció Comarcal*, 89 (26 agost 1933), p. [2]
- N[ovell], R[amon], "Després de l'exposició", *Acció Comarcal*, 94 (30 setembre 1933), p. [5-6]
- N[ovell], R[amon], "Avui, Exposició Marsà, Galeries Syra", *Acció Comarcal*, 113 (10 febrer 1934), p. [8-9]
- N[ovell], R[amon], "L'exposició Vila-Puig", *Acció Comarcal*, 231 (17 maig 1936), p. [8-10]
- Nadal Gaya, Juan Manuel, *Pintura y pintores leridanos del siglo xx* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1968)
- Nadal Gaya, Juan Manuel, *Víctor P. Pallarés* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1994)
- Nadal Gaya, Juan Manuel, *Diccionari de pintors, escultors, gravadors i dibuixants. L'art a la Lleida del segle xx* (Lleida: Pagès, 2003)
- Nadal, Jaime, *Memoria sobre el estado del instituto y colegio de segunda enseñanza de Lérida que en el solemne acto de la apertura del curso de 1869 á 1870 leyó el Dr. Don Jaime Nadal, director y catedrático del mismo establecimiento* (Lleida: Imprenta de José Sol é Hijo, 1869)
- Navarro Guitart, Jesús, *Ernest Ibàñez Neach* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996)
- Navarro, Jesús, *Antoni Garcia Lamolla. Biografia d'un pintor* (Lleida: Alfazeta, 2011)
- Novell Balagueró, Joan, "L'ensenyament a Tàrrega (1875-1900)", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 1 (1989), p. 111-125
- Novell Balagueró, Joan, "L'ensenyament a Tàrrega (1900-1915)", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 2 (1990), p. 173-201
- Novell Balagueró, Joan, "L'ensenyament a Tàrrega (1915-1930)", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 4 (1992), p. 167-192
- Novell Balagueró, Joan, "L'ensenyament a Tàrrega (1930-1939)", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 13 (2000), p. 261-290
- Oliveras Guart, Àngel, "Targarins, moltes gràcies", *Acció Comarcal*, 101 (18 novembre 1933), p. [2]
- Oliveras Guart, Àngel, "El futur museu targari", *Acció Comarcal*, 113 (10 febrer 1934), p. [2]
- Oliveras Guart, Àngel, "Escola d'Arts i Oficis A. de Tàrrega", *Crònica Targarina*, 682 (22 setembre 1934), p. [14]
- Oliveras Guart, Àngel, "De les Escoles d'Arts i Oficis", *Acció Comarcal*, 201 (19 octubre 1935), p. [2-3]
- Ollé i Pinell, Antoni, "Reus i el seu Centre de Lectura", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 51 (28 març 1927), p. 7-8

## Bibliografia

- Ollé i Pinell, Antoni, "D'Art. El 1er Saló de «La Nova Revista»", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 95 (17 desembre 1928), p. 5
- Ollé i Pinell, Antoni, "La Casa de Cultura i la Biblioteca Popular d'Igualada", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 102 (1 [abril] 1929), p. 5
- Ollé i Pinell, Antoni, "Tradició artística de Balaguer", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 116 (extraordinari) (3 novembre 1929), p. 16-17
- Ollé i Pinell, Antoni, "L'emblanquinament de la Creu del Pont", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 117 (18 novembre 1929), p. 6
- Ollé i Pinell, Antoni, "Els petits museus comarcals", *Finestral*, 11 (1 novembre 1934), p. 5
- Ollé i Pinell, Josep, "Una obra que cal ajudar", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 243 (extraordinari) (5 novembre 1935), p. 29
- Ortiz, Ramon, "Elements indispensables per a millorar el desenvolupament de la cultura lleidatana", *La Tribuna*, (23 març 1936), p. 1
- Osnofla, "Mormuracions", *L'Avenç. Periòdic català*, 1 (30 abril 1916), p. 5
- P., "L'Exposició d'Art", *El Pallaresa*, (5 juny 1912), p. 1-2
- P., "Les Arts. Conferència de J. Batlle", *Crònica Targarina*, 556 (22 abril 1932), p. [4]
- P., A., "El pintor B. Gili i Roig", *Lleida*, 44 (10 febrer 1927), p. 34-37
- P., J., "L'exposició d'Art", *El ideal*, (25 maig 1912), p. 1-2
- P., M., "La joventut en acció", *Crònica Targarina*, 508 (23 maig 1931), p. [9]
- P., M., "Les Arts", *Crònica Targarina*, 745 (7 desembre 1935), p. [8]
- Pagès, Montserrat (ed.), *Baldomer Gili Roig (1873-1926). L'objectiu del pinzell* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 2008)
- Pagès, Pelai, "La propuesta periférica de Samir Amin", a Pelai Pagès (ed.), *Introducción a la historia. Epistemología, teoría y problemas de método en los estudios históricos* (Barcelona: Barcanova, 1983), p. 288-293
- Palau Caselles, Fermín, "Falta de voluntad", *Escuela*, 18 (2 maig 1914), p. 2-3
- Palestra, "Als joves de Catalunya", *La Veu de Catalunya*, edició del matí (20 abril 1930), p. 5
- Palestra, "Palestra-Tàrrrega", *Crònica Targarina*, 505 (2 maig 1931), p. [13]
- Pelta, Raquel (ed.), *Crous Vidal i la grafia llatina* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 2008)
- Pena López, M. Del Carmen, "Jaime Morera y Galicia. Catálogo de sus pinturas", *Archivo Español de Arte*, 238 (1987), p. 179-199
- P[ereña], A[lfred], "Ante la clausura de la exposición de arte", *El Ideal*, (5 juny 1912), p. 2

- Pereña, Alfred, "Lleidatans d'ahir i lleidatans d'avui. Antoni Samarra Tugues", *Lleida*, 64 (25 gener 1928), p. 8-11
- Pereña, Alfred, "Lleidatans d'ahir i lleidatans d'avui. Francesc Navarro Fàbrega", *Lleida*, 67-68 (març 1928), p. 17-21
- Perera, Roser, "Josep Miquel Garcia. Coordinador del Servei d'Arts Plàstiques del Departament de Cultura de la Generalitat", *Arts*, 1 (1990), p. 8-9
- Pincel, "Notas de arte", *Renovación*, 26 (8 juliol 1916), p. 3
- Piñol Cerro, Isidre i Teixidó I Gelonch, Josep, *Joan Milà i Sedó (1913-2005)* (Juneda: Fonoll, 2007)
- Pinyol I Vidal, Josep, "Niu: l'entusiasme d'un jove dibuixant eclèctic als anys de la República", *Barret Picat: homenatge a Melcior Niubó Santdiumenge "Niu"*, 198 (2013), p. 10-12
- Pleyan Condal, Felip, "Memoria de la Comissió organissadora de la «Exposició d'Art», llegida per D. Felip Pleyán, en la solemne sessió inaugural", *Lérida-Revista*, 2 (12 maig 1912), p. 2-3
- Porta, Esperança i Navarro, Jesús, *Història del Museu Morera: 1915-1990* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 1990)
- Pou Martí, José Ma., *Història de la ciutat de Balaguer* (Manresa: Impremta i Enquadernació de Sant Josep, 1913)
- Prenafeta, J., "L'exposició d'artistes targarins", *Crònica Targarina*, 624 (12 agost 1933), p. [5-6]
- Pueyo, Miquel, *Lleida: ni blancs ni negres, però espanyols* (Barcelona: Edicions 62, 1984)
- Pueyo, Miquel, Llop, Josep M., Trepas Secanell, Marta i Morell, Ramon, *Lleida, l'extrema. La societat de Ponent a les acaballes del s. xx* (Lleida: Pagès, 1996)
- Puig i Bonet, Miquel, "Democràcia contra caciquisme", *Crònica Targarina*, 476 (11 octubre 1930), p. [11]
- Pujol, Josep M. i Solà, Joan, *Ortotipografia. Manual de l'autor, l'autoeditor i el dissenyador gràfic* (Barcelona: Columna, 2000)
- Quiney, Aitor, "Antoni Ollé Pinell i Ramon Miquel i Planas. Noves dades sobre els seus inicis com a xilògraf (1922-1927)", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, xxv (2011), p. 165-186
- R., "La joventut que treballa", *Lleida*, 52 (25 juliol 1927), p. 19
- R., "D'ensenyança. La tasca del Modern Liceu", *Crònica Targarina*, 318 (1 octubre 1927), p. 17
- R., A. De, "Una biblioteca, si us plau", *Pla i Muntanya. Periòdic Quinzenal d'Informació*, 77 (10 abril 1928), p. 7-8

## Bibliografia

R., Q., "El sarcòfag de Bellpuig", *L'escut*, 36 (31 gener 1925), p. 4-5

Ramírez, Juan Antonio, *Cómo escribir sobre arte y arquitectura: libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996)

Ratés Brufau, Esther, *Pintura contemporània a Lleida, 1930-1940* (Tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1981)

Ratés Brufau, Esther, *Pintura contemporània a Lleida, 1930-1980* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 1983)

Ratés Brufau, Esther, *Pintura contemporània a Lleida, 1940-1980* (Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1990)

Ratés Brufau, Esther i Garcia, Josep Miquel, *Pintura contemporània a Lleida, 1930-1980* (Lleida: Caixa de Barcelona, 1981)

Ratés Brufau, Esther i Garcia, Josep Miquel, *Aproximació a l'escola targarina de pintura* (Tàrraga: Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artístics, 1985)

Rega Castro, Iván, "A vueltas con la historia de la cultura: problemas y reflexiones sobre el uso del modelo polisistémico en la historia del arte", *xvii Congrés Nacional d'Història de l'Art (CEHA): Art i Memòria* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008), vol. preactes, p. 251-253

Renart, Pere, "Memòria del curs 1930-1931", *Butlletí del Centre Excursionista Balaguerí*, 1930-1931 (juliol 1931), p. 25-28

Reymundo, Federico, "Cosas de arte", *El Duende*, 9 (24 març 1917), p. 1

Riera, Juan, *Enrique Granados: estudio* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1967)

Riera, Juan, *Ricardo Viñes. Evocación* (Lleida: Impr. Escuela Provincial, 1968)

Riera, Juan, *Emilio Pujol* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1974)

Riera, Juan, *Emili Pujol: una vida consagrada a l'ennobliment de la guitarra a través de l'estudi, el concert, l'ensenyament, la investigació històrica i la composició* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2005)

Rimblas, Pere, "El museu targarí", *Crònica Targarina*, suplement desembre (1927), p. 13

Rimblas, Pere, "El Museu Targarí", *Crònica Targarina*, suplement febrer (1928), p. 24-25

Rimblas, Pere, "El Museu Targarí. Col·lecció paleontològica", *Tàrraga. Suplement de Crònica Targarina*, 1 (24 juny 1928), p. 8-9

Rivas Morente, Víctor, "El concepto de campo cinematográfico", *zer*, 32 (2012), p. 209-220

Roca Patau, M. Àngels, "Una mostra d'arquitectura modernista a Tàrraga: aproximació a la seva història", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 2 (1990), p. 219-237

- Roca, Ramir, "Els nostres artistes. Leandre Cristòfol", *Nostre Cant*, 21 (setembre 1935), p. 5
- Roig Nadal, Miquel, *50 anys de galeries i sales d'art: Lleida, 1943-1993* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 1993)
- Roig Nadal, Miquel, *La Festa Major de Lleida, cartells i fotografies 1863-1997* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 1998)
- Roig Nadal, Miquel, *Mil mots, motius, renoms, malnoms i pseudònims de Lleida i voltants: segles XIX, XX i XXI* (Lleida: Pagès, 2005)
- Roig Nadal, Miquel, *Xop-Bot* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 2011)
- Romeu, E., "Fotografia", *La Veu de Balaguer*, 14 (1 novembre 1927), p. 13
- Roselló Aixalà, Antoni, "Vida cultural junedenc a durant la Segona República (1931-1935)", a — (ed.), *Miscel·lània-àlbum commemoració del centenari del naixement del Dr. Josep Cornudella (1895-1995)* (Lleida: IEI, Ajuntament de Juneda, 1995), p. 75-82
- Rubió Sobrepere, Josep, "La revolució al camp. Les col·lectivitats agrícoles a Les Garrigues (1936-39)", *Plecs d'Història Local*, 114 (2004), p. 1801-1803
- Rubió Sobrepere, Josep, "Pluja de foc. Les Garrigues es cremen (els atacs aeris a la comarca de les Garrigues durant la Guerra Civil 1936-39)", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 23 (2009), p. 467-491
- Rubió Sobrepere, Josep, *La Guerra civil a les Garrigues: de la revolució a l'ocupació franquista (1936-1939)* (Lleida: Pagès editors, 2011)
- Rubió Sobrepere, Josep, "La Segona República. Lluites i tensions a la comarca de les Garrigues", a Centre d'estudis de les Garrigues (ed.), *Vincles i arrels. VIII Trobada d'Estudiosos de les Garrigues* (s.n.: Centre d'Estudis de les Garrigues, 2012), p. 83-103
- S., "Una joia artística", *Revista de Lérida*, 82 (1 octubre 1876), p. 301-302
- S., A. De, "A propòsit de les festes de setembre", *El Ciervo*, 161 (2 juliol 1910), p. [3-4]
- Sacs, Joan, "La grandesa de Lleida", *Vida Lleidatana*, 16 (15 desembre 1926), p. 241-243
- Sagués San José, Joan, Mir, Conxita i Barrull Pelegrí, Jaume, *Ciudadania, espai urbà i memòria a la Lleida del segle XX* (Lleida: Ateneu Popular de Ponent, Pagès editors, 2009)
- Sáinz Gil, Ana María, "Los artistas que nacieron y/o que trabajaron en el País Vasco durante el siglo XIX a través de la obra de Marian Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* y propuestas para nuevas investigaciones que lleven a completar el panorama de los artistas vascos del XIX", *Kobie (Serie Bellas Artes)*, VIII (1991), p. 43-72
- Salcedo Miliani, Antonio, *L'Art del segle XX a les comarques de Tarragona* (Tarragona: Diputació de Tarragona, 2001)
- Salcedo Miliani, Antonio i Cañellas, Teresa, *Tarragona: el canvi de segle: 1890-1918* (Tarragona: Fundació Caixa de Pensions, 1986)

## Bibliografia

Sales I Piñeiro, Francesc, *Les Garrigues: 1900-1936* (Tesi de llicenciatura, Estudi General de Lleida, Lleida, 1987)

Sales, Joan, *Incerta glòria* (Barcelona: Club Editor, 2007)

Sanàbria, Josep, "De col·laboració. D'art. Notes i comentaris", *El País*, (15 març 1932), p. 1

Sanahuja, Pere, *L'antiga ciutat de balaguer* (Lleida: s.n., 1930)

Sanahuja, Pere, *Història de la ciutat de Balaguer* (Balaguer: Ajuntament de Balaguer, 1984)

Sangenís Corrià, Juan C. de, *Catálogo del Museo de arte Jaime Morera de Lérida* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1975)

Santorbeay, Anselmo de, "Exposición Lega-Niko", *El Ideal*, (16 maig 1917), p. 1

Segarra Malla, Josep M., *Recull d'episodis d'història targarina des del segle XI al XX* (Tàrraga: Camps Calmet, 1973)

Segarra Malla, Josep M., *Història de Tàrraga amb els seus costums i tradicions* (Tàrraga: Museu Comarcal de l'Urgell, 1984-2005)

Segarra, P., "Tribuna lliure. Comentaris d'actualitat", *Crònica Targarina*, 526 (26 setembre 1931), p. [2]

Selwin, Percy, "Algunas reflexiones sobre centros y periferias", a Dudley Seers (ed.), *La Europa subdesarrollada. Estudios sobre las relaciones centro-periferia* (Madrid: Blume, 1981 [1979]), p. 41-51

Serés, Magí, "Les Arts", *Crònica Targarina*, 555 (16 abril 1932), p. [3]

Serra Boldú, Valeri, *Tàrraga* (Barcelona: Libreria de Francisco Puig, 1932)

Serra, Núria, "La nostra tasca", *Crònica Targarina*, 510 (6 juny 1931), p. [11-12]

Serra Ràfols, Elies, "Els Museus de Lleida", *Vida Lleidatana*, 99 (16 agost 1930), p. 256-258

Shils, Edward, *Center and Periphery. Essays in Macrosociology* (Chicago: University of Chicago Press, 1975)

Sigfrid, "A les noies targarines. Teniu un lloc a la lluita", *Crònica Targarina*, 495 (21 febrer 1931), p. [6]

Sigfrid, "A les noies targarines. Una interrogació", *Crònica Targarina*, 506 (9 maig 1931), p. [6-7]

Sigfrid, "A les noies targarines", *Crònica Targarina*, 509 (30 maig 1931), p. [3]

Sol Clot, Romà, "L'intent frustrat de la Revista «Art»", *Arts*, 3 (1990), p. 11

Sol Clot, Romà i Torres Graell, Carme, *Lleida i el fet nacional català, 1878-1911* (Barcelona: Edicions 62, 1978)

- Sol Clot, Romà i Torres Graell, Carme, *Joventut Republicana: 80 anys al servei de Lleida, notes per a una història* (Lleida: 1982)
- Sol i Clot, Romà i Torres i Graell, Maria Del Carme, *Joventut Republicana: 80 anys al servei de Lleida (notes per a una història)* (Lleida: s.n., 1982)
- Sol Clot, Romà i Torres Graell, Carme, *Lleida en el temps de la Mancomunitat de Catalunya, 1913-1924* (Lleida: Virgili & Pagès, 1989)
- Sol, Romà, *150 años de prensa leridana* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1964)
- Solà, Pere, *Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya (1900-1939)* (Barcelona: La Magrana, 1978)
- Soldevila, Carles, "La Publicitat' a Lleida", *Vida Lleidatana*, 9 (1926), p. 140
- Soldevila Faro, J., "L'exposició «Studi d'Art»", *Occident*, 53 (12 març 1932), p. 2
- Soldevila Faro, J., "L'exposició «Studi d'Art»", *Occident*, 84 (18 octubre 1932), p. 2
- Soldevila Faro, J., "Art", *Camins*, 6 (juny 1934), p. 12-14
- Soldevila Faro, J., "Exposició Lamolla", *La Tribuna*, (25 gener 1936), p. 4
- Soldevila Faro, J., "Exposició Benseny", *La Tribuna*, (9 abril 1936), p. 1
- Soldevila Faro, J., "D'interès per als artistes", *La Tribuna*, (11 abril 1936), p. 1
- Soldevila Faro, J., "Els logicofobistes", *La Tribuna*, (5 maig 1936), p. 1
- Soldevila Roig, Jordi, *Aigua, burgesia i catalanisme. Mollerussa, la construcció d'una ciutat (1874-1936)* (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, Patronat Josep Lladonosa, 2015)
- Solé Farré, Lys, "El modernisme a les Borges: estudi artístic de Cal Gall, Cal Griñó, Cal Garí, Cal Gasull i l'antic jutjat", a Centre d'estudis de les Garrigues (ed.), *Cabal de peïjades: VII Trobada d'Estudiosos de les Garrigues* (Juneda: Fonoll, Centre d'estudis de les Garrigues, 2009), p. 227-244
- Solé Farré, Lys, "El modernisme arquitectònic a les viles d'Arbeca i l'Albi. Estudi artístic-comparatiu de l'estil arquitectònic present a la casa de la vila d'Arbeca i les cooperatives del camp d'Arbeca i l'Albi", a Centre d'estudis de les Garrigues (ed.), *Vincles i arrels. VIII Trobada d'Estudiosos de les Garrigues* (s.n.: Centre d'Estudis de les Garrigues, 2012), p. 211-225
- Solé i Martí, Esther, *Enric Crous-Vidal, enfant terrible (1908-1987)* (Lleida: Edicions de la Clamor, 2008)
- Solé i Martí, Esther, *Estat de l'art i la vida artística a Lleida, 1875-1936. La Diputació de Lleida com a promotora i protectora de les arts: els pensionats artístics i la comissió de monuments històrics i artístics* (Treball de suficiència investigadora, Universitat de Lleida, Lleida, 2008, inèdit)
- Solé i Martí, Esther, "Enric Crous-Vidal: Lleida-París", *Arts*, 30-31 (2009), p. 51-53

## Bibliografia

Solé i Martí, Esther, "Mecanismos y escenarios de creación y difusión artística en la periferia: grupos de artistas y espacios expositivos en Lleida, 1875-1936", *XVIII Congreso Español de Historia del Arte* (Santiago de Compostela: 2010), vol. p. 862-873

Solé i Martí, Esther, "L'exposició de 1912 o un punt d'inflexió en la història de l'art lleidatà", a Museu d'Art Jaume Morera (ed.), *Lleida 1912. Memòria d'una exposició d'art* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 2012), p. 11-40

Solé i Martí, Esther, "L'avantguarda gràfica i el radi d'influència de Barcelona: Enric Crous-Vidal", a Anna Calvera (ed.), *La Formació del Sistema Disseny Barcelona (1914-2014), un camí de modernitat* (Barcelona: GRACMON, Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporani, Universitat de Barcelona, 2014), p. 187-203

Solé i Olivé, Felip, "Lleida, ciutat i cultura", *Vida Lleidatana*, 16 (15 desembre 1926), p. 245-246

Solé i Olivé, Felip, "Lleida, ciutat i cultura", *Vida Lleidatana*, 17 (1 gener 1927), p. 290-292

Soler Pérez, Leopoldo, "Escuela de Artes y Oficios Artísticos. Su historia y su estado actual. (1775-1910)", a M. Vega y Morán (ed.), *Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes. Memoria del curso de 1924 a 1925* (Barcelona: 1925), p.

Staniland, Martin, "The Rethoric of Centre-Periphery Relations", *The Journal of Modern African Studies*, 4 (1970), p. 617-636

Suau, Josep M., "Art. Al marge d'una subvenció", *Camins*, 3 (març 1934), p. 16

T., Ll., "Exposició Ollé i Pinell", *Butlletí del Centre Excursionista Balaguerí*, 1929-30 (juliol 1930), p. 28-29

T., M. De, "Noies, a «Palestra»", *Crònica Targarina*, 505 (2 maig 1931), p. [7-8]

Tarragó Pleyan, José, *Historia del arte leridano. Pinturas desconocidas de Jaime Morera i Galicia* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1961)

Teixidó Gelonch, Josep, "Ramon Arqués i Gorgues: Juneda entre 1875 i 1925", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 9 (1996), p. 249-262

Terray, Lionel, *Els Conqueridors de l'inútil* (Barcelona: RM: Centre Excursionista de Catalunya, 1982)

T[irant], [L. B.], "Notes", *Lleida*, 111 (10 febrer 1930), p. 21-23

Torradella Flix, Xavier, "El boom de l'esport. Ideologia i societat a l'esport targari (1920-1937)", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 25 (2011), p. 423-455

Torrent, Joan i Tasis, Rafael, *Història de la premsa catalana* (Barcelona: Bruguera, 1966)

Torres Graell, Carme, "Les llars de l'institut", a Josep A. Conesa i Mor i Maria Alba Trepal Ribé (ed.), *Institut de Batxillerat "Màrius Torres", 150è aniversari (1842-1992)* (Lleida: Institut de Batxillerat "Màrius Torres", 1993), p. 107-113

Torres, Miquel (ed.), *Modernisme a l'Urgell i a la Segarra; Jujol, artista cristià* (s.n.: s.n., 2000)



- Torres Perenya, Víctor, *Memòries polítiques i familiars* (Lleida: Pagès, 1994)
- T[orres], [Màrius], "Carnet d'Art. Les Exposicions", *La Jornada*, (22 maig 1934), p. 4
- Torruella, Daniel, "Secció fotogràfica", *Butlletí del Centre Excursionista Balaguerí. Memòria del Centre Excursionista Balaguerí curs 1929-1930*, (juliol 1930), p. 6-9
- Tort, Josep, "Carrinclons: excentricitat a la lleidatana?", *Arts*, 27 (2007), p. 28-31
- Trenc Ballester, Eliseu, "Viajes de ida y vuelta y viajes sin vuelta: artistas provinciales y artistas metropolitanos. Un ejemplo, el viaje Barcelona París entre 1880 y 1936", *VI Congreso Español de Historia del Arte: Los Caminos y el Arte* (Santiago de Compostela: Universidade. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1989), vol. 1, p. 35-38
- Trenc Ballester, Eliseu, "El arte leridano contemporáneo entre dos centros, Barcelona y Madrid", *viii Congreso Español de Historia del Arte* (Mérida: Editora regional de Extremadura, 1993), vol. p. 557-559
- Trepat I Ribé, Roser, *Lluís Trepat* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1995)
- Trilla Alcover, A., "Variedades", *El Eco de Cervera*, 20 (6 setembre 1890), p. 2-3
- Twose Sánchez, Antoni, *L'Arquitecte Celestí Campmany a Lleida: 1847-1914: context històric, vida i obra* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 2001)
- Uriarte Astarloa, José M., "Bausac y Sobrino fotógrafos. Primer gabinete fotográfico de Vitoria-Gasteiz desde 1857", *Gaceta Municipal Vitoria-Gasteiz*, 63 (setembre 2006), p. 36
- Valdez Vargas, Celso, "De las metrópolis a las periferias: hacia una nueva historia del diseño en América Latina", *Emergencia de las Historias Regionales* (La Habana: s.n., 2001), vol. p. s.n.
- Vallribera, Pere, *Séverac i Viñes: breus comentaris sobre aquestes personalitats* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1985)
- Vallverdú, Josep, "Notes sobre el «provincianisme»", *Serra d'Or*, 2-3 (1964), p. 17-19
- Vallverdú, Josep, *Viatge l'entorn de Lleida* (Barcelona: Selecta, 1972)
- Varela i Serra, Josep, *El Temps dels Roig: tres generacions d'una família de la plaça de Sant Joan de Lleida* (Lleida: Pagès, 2014)
- Velasco González, Alberto, "Algunes notes sobre l'exposició d'art de Lleida de 1912" (Treball de curs, art català contemporani, Universitat de Lleida, 1998, inèdit)
- Velasco González, Alberto, "L'exposició d'artistes lleidatans de 1912", *Arts*, 14 (2000), p. 44-49
- Velasco González, Alberto, "Excèntrics", *Arts*, 27 (2007), p. 13
- Velasco González, Alberto, "(...) no és pas d'aquells als qui podem considerar nostres. Reflexions al voltant de l'obra de Xavier Gosé", *Arts*, 29 (2008), p. 37-43

## Bibliografia

Velasco González, Alberto i Yeguas Gassó, Joan, "L'Escola de Dibuix de la Societat Econòmica d'Amics del País a Tàrraga (1777-1781)", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 26 (2012), p. 167-179

Vicén Vila, A., "Les exposicions — pintures de la senyoreta Pilar Piñol", *Vida Lleidatana*, 37 (1 novembre 1927), p. 324-325

Vicén Vila, A., "Exposició 'Shum'", *Vida Lleidatana*, 44 (15 febrer 1928), p. 68

Vicén Vila, A., "Les Exposicions, Lluís Botines", *Vida Lleidatana*, 52 (15 juny 1928), p. 227

Vicén Vila, A., "Les exposicions. Gravats a la fusta d'A. Ollé i Pinell", *Vida Lleidatana*, 82 (15 novembre 1929), p. 462

Vicén Vila, A., "Les exposicions. Dibuixos, pintures i escultures de l'agrupació «Cau d'Art»", *Vida Lleidatana*, 83 (1 desembre 1929), p. 471-475

Vicén Vila, A., "Les Exposicions. Caricatures de Marian Baig", *Vida Lleidatana*, 84 (20 desembre 1929), p. 502-503

Vidal i Sordé, Jordi, "La font del Lleó", *Portaveu de la comarca del Mig-Segre*, 46-47 (octubre-novembre 1981), p. s.n.

Vidal i Sordé, Jordi, *Antoni Samarra i Tugues, l'home i l'artista (1886-1914)* (Ponts: Portaveu de la comarca del Mig Segre, 1982)

Vidal i Sordé, Jordi (ed.), *Antoni Samarra Tugues (1886-1914)* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 2004)

Vidal i Sordé, Jordi, "La festa major de 1909", *Programa de la festa major de Ponts*, (2010), p. 8

Vidal, J. (ed.), *Antoni Samarra Tugues (1886-1914)* (Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 2004)

Vidal, Josep M., "Tàrraga, centre d'excursions", *Vida Lleidatana*, 77-78 (setembre 1929), p. 324-325

Vidal, Josep M., "Siguem bons catalans", *Crònica Targarina*, 503 (15 abril 1931), p. [2]

Vidal, Josep M., "La biblioteca de la Caixa d'Estalvis", *Acció Comarcal*, 43 (8 octubre 1932), p. [12]

Vidal, Josep M., "Aclariment", *Acció Comarcal*, 45 (22 octubre 1932), p. [3-4]

Vilà Tornos, Frederic, *Morera: arquitecte modernista?* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 1982)

Vilà Tornos, Frederic, *Francesc de P. Morera i Gatell, un arquitecte a Lleida* (Tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, Barcelona, [1975])

Viladot-Puig, J., "Museu Targarí", *Tàrraga. Suplement de Crònica Targarina*, 2 (1 agost 1928), p. 2-3

- Villeró, Ramon i Vidal, Antoni, "Un manifest", *Crònica Targarina*, 493 (7 febrer 1931), p. [9]
- Viola Gamón, J., "Plastica", *Art*, 5 ([1933]), p. s.n.
- Viola Gamón, J., "Escultura", *Art*, 6 ([1933]), p. s.n.
- Wechsler De Huernos, Diana Beatriz, "Modernidad, periferia y eclecticismo", *IX Congreso Español de Historia del Arte: El arte español en épocas de transición* (León: Universidad de León, 1992), vol. 1, p. 461-468
- Williamson, J. G., "Regional inequality and the process of national development. A description of the patterns", *Economic Development and Cultural Change*, 4 (1965), p. 1-84
- Woodham, Jonathan M., "Local, national and global: redrawing the design historical map", a — (ed.), *Mind the map, design history beyond borders* (Istanbul: s.n., 2002), p. 22-31
- X., "Lleida, ciutat d'exposicions", *Lleida*, 63 (10 gener 1928), p. 12-13
- X., R., "Nota marginal. Un llibre, un traductor i un dibuixant", *Lleida*, 62 (25 desembre 1927), p. 6
- X., R., "Exposició Antoni Samarra", *Lleida*, 74 (25 juny 1928), p. 17
- X[uriguera], R[amon], "La joventut que treballa", *Lleida*, 67-68 (març 1928), p. 26-27
- Xuriguera, Ramon, "Galeria d'artistes lleidatans", *Lleida*, 33 (25 agost 1926), p. 189-191
- Xuriguera, Ramon, "Lleidatans d'ahir i lleidatans d'avui. Josep Pleyan de Porta", *Lleida*, 52 (25 juliol 1927), p. 13-16
- Xuriguera, Ramon, "Caricatures, de Niko", *Lleida*, 72 (25 maig 1928), p. 12-13
- Xuriguera, Ramon, "Lleidatans d'ahir i lleidatans d'avui. Joan Borrell i Nicolau", *Lleida*, 84 (25 novembre 1928), p. 8-10
- Xuriguera, Ramon, "Lleidatans d'ahir i lleidatans d'avui. Pere Corberó Casals", *Lleida*, 80 (25 setembre 1928), p. 9-12
- Xuriguera, Ramon, "L'expressionisme dels pintors alemanys", *Lleida*, 101 (10 agost 1929), p. 6-7
- Xuriguera, Ramon, "Mosaic", *La Veu de Balaguer*, 38 (3 novembre 1929), p. 4-5
- Yeguas, Joan, "Ser 'diferent' és un problema?", *Arts*, 27 (2007), p. 17-20
- Yoldi Escobar, Victoriano, *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de Lérida que en el solemne acto de la apertura del curso de 1873 á 1874 leyó el secretario del mismo D. Victoriano Yoldi y Escobar* (Lleida: Imprenta de José Sol é Hijo, 1873)
- Z., "Cartells i cultura", *Crònica Targarina*, 513 (27 juny 1931), p. [2-5]



Universitat de Lleida

2015