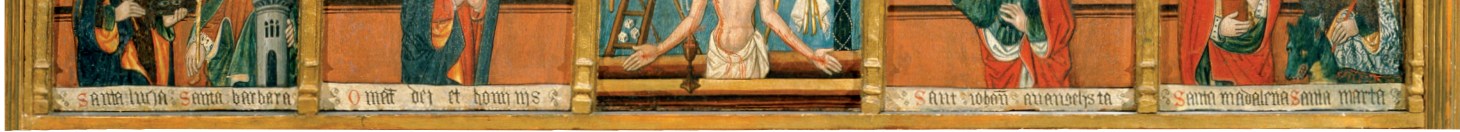




Índex

Pòrtic, Ferran Rella	9
Pròleg, Francesca Español	11
Agraïments	13
Abreviatures	15
INTRODUCCIÓ	17
Què és un retaule?.....	17
El patrimoni artístic de les Valls d'Àneu, història i vicissituds	19
RETAULES GÒTICS DE LES VALLS D'ÀNEU	27
Un precedent romànic del segle XIII a Sant Pere de Sorpe	27
La penetració del gòtic a les terres de Lleida	33
Un fragment d'edicle d'altar conservat a l'església de València d'Àneu37	
Bernat Despuig i un retaule del MNAC possiblement procedent de Sant Joan d'Isil	45
El Mestre de Vielha i el retaule de la Mare de Déu i Sant Miquel de l'església d'Escalarre	71
Pere Espallargues i el retaule de Son	106

La col·laboració del Mestre de Vielha i Pere Espallargues al retaule de Sant Julià d'Unarre	163
El Mestre de Son i el retaule de Sant Martí d'Escalarre	169
RETAULES CINCCENTISTES DE LES VALLS D'ÀNEU	185
La pintura al Pirineu en l'època del Renaixement.....	185
Els retaules aneuencs del segle XVI	199
Joanot de Pau i uns fragments de retaule de Sant Llorenç d'Isavarre....	200
El Mestre de Sorpe i la seva activitat a les Valls d'Àneu.....	218
El retaule de la vida de Crist de l'església de Son.....	269
EPÍLEG	301
Un retaule (gòtic?) venut a Cerbi	301
Alguns casos particulars	306
APÈNDIX DOCUMENTAL	313
BIBLIOGRAFIA	331
GLOSSARI.....	343
Pintures i retaules aneuencs analitzats en aquest llibre.....	347



Pòrtic

De retaules, mestres i devocions a casa nostra

Ja fa temps, sortosament, que la història de Catalunya s'explica més enllà dels llibres generalistes que proporcionaven una visió global del conjunt del país i passaven de puntes o d'esquitllentes per la historiografia local. Hem parlat sovint d'aquesta voluntat i ens hi referíem novament en la presentació del núm. 4 dels Petits Quaderns del Consell, titulat La Guerra Civil a les Valls d'Àneu: "lentament, dels treballs d'història general sobre la Guerra Civil s'ha passat a estudis detallats sobre les conseqüències de la contesa a les nostres comarques i als nostres pobles. Hi ha hagut, doncs, un trànsit seqüencial i necessari de la macrohistòria a la microhistòria." Teixien aquests llibres generals una història ben necessària però incompleta per al coneixement precís i detallat. Semblantment ocorria, ocorre en el món de l'art. Podem deixar-nos seduir a través de brillants i captivadors estudis sobre la pintura mural romànica, sobre els retaules gòtics i renaixentistes, que és el cas que ens ocupa en aquest llibre, barrocs, però encara continuen essent força escasses les aportacions locals que, des del marc general, és clar, se'ns permeti de copsar amb claredat quines van ser les repercussions artístiques en aquella o aquella altra contrada, que segons encertades paraules de l'autor del llibre,

Alberto Velasco, no pertanyen a l'avantguarda artística. I, si aquesta constant va atenuant-se progressivament pel que fa a la plana, s'evidencia extraordinàriament quan parlem del Pirineu en general i molt concretament de les Valls d'Àneu, allà dalt de tot de Catalunya, a la capçalera del Pallars Sobirà. Així i tot és possible de trobar alguna rara avis com el llibre de Carles Gascon i Teresa Font sobre Els retaules gòtics de la Vall de La Vansa i Tuixén editat per la Generalitat de Catalunya.

L'estudi, doncs, de la pintura sobre fusta a casa nostra era un dels vells objectius del Consell Cultural des de fa un sarpat d'anys, fins i tot, d'abans de concretar l'esplèndid estudi de Montserrat Pagès sobre La pintura mural romànica a les Valls d'Àneu que el 2008 vam editar a les Publicacions de l'Abadia de Montserrat. L'estudi significava un fita prou senyera per reafirmar-nos en la necessitat de treballs d'alt nivell que projectin nova llum, una mirada complementària des d'aquesta perifèria artística com és el Pirineu lleidatà de les Valls d'Àneu. D'aquí que aquestes DEVOCIONS PINTADES no són res més que una conseqüència ben lògica d'un propòsit que s'inicia l'any 1995 amb la creació dels Quaderns i dels Petits Quaderns del Consell en què han aparegut títols remarcables a aquest

lloable propòsit com: Àneu a pams. El Capbreu de 1669; L'esperit d'Àneu. Llibre dels costums i ordinations; El català d'Àneu. Reflexions a l'entorn dels dialectes contemporanis; Antoni Maria Alcover a les Valls d'Àneu (1906-1921) o bé el volum suara esmentat sobre la guerra civil.

Si bé mossèn Cinto Verdaguer, Joaquim Morelló, mossèn Coy Cotonat o bé Ceferí Rocafort ens parlen en les seues obres d'aquests retaules, què coneixíem els aneuencs de tot aquest seguit de pintors il·lustres que van visitar les nostres contrades entre el segle XV i XVI, què sabíem dels tallers de Lleida, de la Seu d'Urgell, de Benavarri d'on sorgeix la força artística... Ens són lleugerament familiars els noms de Bernat Despuig i Pere Espallargues però ben desconeguts els mestres de Vella, Son i Sorpe i també la feina de Joanot de Pau per citar-ne només alguns. I, és clar, no és estrany perquè com diu la saviesa popular "mort el gos, morta la ràbia", sense taules pintades, ni record ni història. Més enllà de l'exquisidesa de les obres de Son i Sorpe, miraculosament, visitables in situ, i agençats eficaçment pel Servei de Restauració de la Generalitat de Catalunya arran de la campanya de recuperació del patrimoni artístic endegada pel Consell Cultural l'any 1989 —amb la recuperació també del retaule de Santa Caterina de Jou i les talles de la Mare de Déu de les Neus d'Arreu i de Sant Pere de Sorpe— de la resta com el de Sant Joan d'Isil o bé els d'Escalarre, Isavarre, València d'Àneu, Cerbi, Unarre... se n'havia perdut pràcticament el rastre malvenuts per necessitats eclesiàstiques, fragmentats per la cobdícia dels antiquaris i marxants d'art, rematats sense pietat en l'ensulsiada del 36 i escampats per museus d'aquí i d'enllà l'Amèrica, els aneuencs hem viscut durant més de cent anys ignorants involuntàriament d'aquests tresors artístics que farcien la nostra devoció i enllumenaven els altars de les nostres parròquies. Aquestes peces preuades per col·leccionistes i menysvalorades, llavors, per la mateixa nunciatura, el bisbat, els rectors i la feligresia probablement no tornaran físicament, potser ja hem fet tard. Això no obstant, tenim la immensa fortuna, som encara uns privilegiats, de poder con-

templar, amb mancances evidents, el retaule gòtic de Son i el renaixentista de Sorpe. Sí, perquè de la seua contemplació detinguda podem fer-nos una idea aproximada de la complexitat que suposava la creació d'aquestes admirables obres d'art que conjuntaven sumptuosament l'arquitectura, l'escultura i la pintura: fixeu-vos en els guardapols, els carcers, les predel·les... imagineu, d'allí estant, un exemplar treball coral de fusters, guixers, dibuixants, dauradors, pintors a major glòria celestial.

DEVOCIONS PINTADES d'Alberto Velasco, doncs, compensa amb escriu els esforços realitzats i el temps dedicat a produir una obra innovadora, pedagògica i doctoral imprescindible per a l'estudi i coneixement de la pintura sobre fusta. És per això que no s'hi han estalviat recursos: des de la comprensible i científica dedicació del seu autor passant pel determinant pròleg de Francesca Español, les inèdites seqüències fotogràfiques aconseguides a cada indret dipositari del fons artístic fins arribar al mateix embolcall que Pagès Editors ha treballat amb mans amoroses.

Tot plegat constitueix una nova i efectiva aportació projectada des d'Àneu, des de les alçades pirinenques, amb una triple voluntat: la de retre homenatge a tot un seguit de professionals artistes que van decorar gustosament, fa cinc-cents anys, els darreres d'altars de les nostres esglésies; reconèixer de passada la importància dels donants locals en la contractació d'uns serveis artístics tan especials, i, finalment, el llibre pretén elevar l'autoestima i la valoració del territori aneuenc no només cap als retaules pintats, també cap al patrimoni en general perquè sense aquest reconeixement, sense aquesta devoció un país no té futur.

Ferran RELLA
President del
Consell Cultural de les Valls d'Àneu



Pròleg

El llibre d'Alberto Velasco ens proposa una viatge al passat. El seu destí són els retaules gòtics i cinccentistes de les Valls d'Àneu, els mobles que van presidir els espais culturals de les esglésies monacals, les parròquies i les ermites d'aquesta àrea del Pirineu català d'ençà del segle XIII. Aquesta aventura històrica es construeix a través dels exemplars que resten in situ i dels que van ser desmembrats i ara trobem esparsos per col·leccions públiques i privades a Catalunya i arreu del món. Les taules dels darrers, aplegades amb exhaustivitat per l'autor, són un bon testimoni del que els segles XIX i XX van suposar pel patrimoni artístic medieval català, qüestió a la qual retornarem. Aquests projectes artístics s'aborden, quan és possible, a través dels artífexs que els van executar. En aquest context es revisen personalitats com la de Bernat Despuig, un pintor de notable qualitat radicat a la Barcelona quatrecentista que va col·laborar en diversos projectes destinats a la Catalunya septentrional amb el solsoní Jaume Cicera, i que és l'autor del retaule de Sant Joan d'Isil, ara al MNAC. També hi són presents Pere Espallargues, artífex del retaule de Son, i el denominat Mestre de Vielha, un vell conegut d'Alberto Velasco, al qual va consagrar una monografia l'any 2006.

Si busquéssim una aproximació a la pintura gòtica de les Valls d'Àneu convencional, el viatge històric s'aturaria aquí. L'autor del llibre, com ho testimonien els treballs consagrats al tema recollits a la bibliografia final, és a hores d'ara un especialista reconegut sobre pintura gòtica catalana i aragonesa i les aproximacions a obres i artistes que ens proposa no ens decebrien. Però domina altres recursos en el camp de la recerca i els desplega amb eficàcia al text que teniu a les mans, aplicant el principi que millor defineix la història de l'art com a via de coneixement: la seva interdisciplinarietat.

L'interès per aquests retaules no s'interromp amb la seva arribada a les esglésies de destí, a cops des de centres artístics llunyans, per definir-hi una determinada escenografia litúrgica, bé a l'altar principal o als secundaris. Alberto Velasco segueix rastrejant la peripècia d'aquestes construccions, a cops de gran monumentalitat, durant els segles XIX i XX, quan van atreure les mirades dels forasters arribats a les valls pirinenques, compresa la d'Àneu, cercant el gaudi que proporciona l'activitat excursionista o amb objectius menys elevats. La mirada d'aquest nou "públic" tenia poc a veure amb la que els feligresos havien dirigit fins aleshores al desplegament narratiu

consagrat als sants patrons (sant Just i Pastor, en el cas de Son) a la vida pública i a la passió de Crist o a la Verge Maria. Llavors, a l'observació pietosa, s'hi va incorporar la d'uns espectadors informats i compromesos amb l'ideari romàntic, i com a conseqüència, més atents a la dimensió estètica de la pintura que a la seva dimensió religiosa originària. Pels darrers, els retaules eren monuments d'un temps remot i enyorat, l'època medieval, i el valor derivat d'aquesta consideració n'ultrapassava qualsevol altre.

La reivindicació d'aquest període reculat i dels seus testimonis artístics formava part dels pressupòsits privatis del romanticisme divulgats durant el segle XIX que havien arrelat en els cercles erudits catalans dels quals sorgí l'excursionisme pioner. No és estrany que les primeres notícies "publicades" sobre molts retaules que s'analitzen en aquest llibre es trobin a les cròniques de les rutes que emprenen els muntanyencs decimonònics, amarats dels valors que aquest moviment reconegué a l'edat mitjana.

Entre els diversos plànols d'aproximació als retaules de les Valls d'Àneu del llibre, un dels més innovadors és el que arrenca quan els amateurs del segle XIX els descobreixen i en divulguen l'existència. Aquest fet i els fets que va desencadenar, són abordats amb gran fortuna per l'autor que ressegueix la història d'algun dels mobles litúrgics, emigrats parcialment o totalment, gairebé en clau detectivesca, exposant les trames ordides pels que van intervenir en la comercialització dels seus elements. La recerca es revela especialment important en relació amb els antiquaris implicats en aquestes operacions. Ignorats tradicionalment per la historiografia, la documentació que hi té a veure és molt avara. Alberto Velasco, però, ha sabut trobar un filó i espremer-lo. El fons de l'Arxiu Diocesà d'Urgell desemmascara els actors, informa del moment en què van actuar i ajuda a entendre, en conseqüència, com i quan les pintures van iniciar el seu periple sense retorn des de les valls pirinenques fins als museus o les col·leccions privades nacionals o internacionals.

L'aproximació als retaules de les Valls d'Àneu d'Alberto Velasco és molt més que un projecte d'abast comarcal. Els que viuen i estimen aquest territori gaudiran del llibre, però certs resultats de l'empresa incideixen plenament en aspectes de l'art català medieval mal coneguts fins ara, i li atorguen una transcendència que depassa àmpliament els marges delimitats pel títol. El plantejament era molt ambiciós atesa la pluralitat de camins que s'havia previst recórrer. Fer-ho exigia comptar amb els recursos propis d'un investigador madur, capaç de trobar fonts documentals inèdites, i noves vies d'informació enllà de les tradicionals. La conclusió feliç del periple és a la vista. A través del text que teniu a les mans recuperem un capítol del paisatge artístic de la Catalunya gòtica, els seus protagonistes, els enclavaments pirinencs que van promoure les realitzacions, però també el que va significar la descoberta d'aquest patrimoni a la darrereria del segle XIX i la pressió que el col·leccionisme incipient va exercir sobre les obres medievals, propiciant la dispersió dels seus elements. La recerca d'Alberto Velasco és un satisfactori instrument virtual que recupera els elements esparsos d'aquests mobles desmantellats, proposa convincents reconstruccions dels conjunts i els proporciona un recer confortable i segur, el millor dels possibles: el seu llibre.

Francesca ESPAÑOL
Universitat de Barcelona



Agraïments

Aquest llibre ha comptat amb la inestimable col·laboració de tot un seguit de persones i institucions a qui és de justícia agrair les seves aportacions. Voldria esmentar en primer lloc els tècnics de l'Ecomuseu de les Valls d'Àneu, encapçalats per Jordi Abella, que sempre han satisfet amb diligència les meves peticions i han resolt amb eficàcia els meus dubtes. No menys important ha estat l'ajuda dels conservadors-restauradors del Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (Pep Paret, Àngels Planell i Pere Rovira), que han atès sol·lícitament les meves consultes sobre diferents processos de restauració. Igualment amatents han estat els tècnics de l'Àrea de Documentació, Difusió i Arxiu Fotogràfic (Carles Aymerich i Mònica Salas) del mateix centre, que han servit amb promptitud alguns dels materials fotogràfics que aquí es reproduïxen.

Altrament, han estat diverses les institucions que han cedit materials fotogràfics de forma desinteressada, com són el bisbat de Lleida, el Servei d'Audiovisuals de l'Institut d'Estudis Ilerdencs, l'Arxiu Comarcal de l'Anoia, el Dallas Museum of Art i el Detroit Institute of Arts. Quant als museus catalans, voldria palesar el meu més sincer agraïment a Montserrat Macià (Museu de Lleida: diocesà i comarcal) i Clara Arbués (Museu Diocesà

d'Urgell), tant per la generosa cessió d'imatges, com per diverses qüestions relacionades pròpiament amb la recerca. Igualment, m'he beneficiat de les recerques personals de determinats companys i companyes que m'han comunicat les seves troballes i m'han permès reproduir-les aquí. És el cas de Joan Rovira, Carmen Berlabé i Josep Maria Llobet, a qui regracio l'amabilitat del gest.

I finalment, un agraïment especial per a la institució promotora d'aquesta aventura editorial, el Consell Cultural de les Valls d'Àneu, per la confiança demostrada amb l'encàrrec i per la col·laboració de diverses persones que en formen part, com la Laura Grimau i en Joan Blanco. Tot va començar un vespre de gener de 2004 a la Guingueta d'Àneu, quan l'amic Ferran Rella em va proposar fer un llibre com aquest. Han passat uns quants anys d'ençà d'aquell dia, i avui la idea s'ha vist per fi materialitzada. Només em resta, per tant, agrair al Ferran la paciència amb els meus constants incompliments dels terminis marcats, expressar-li la meva gratitud i encoratjar-lo a continuar la seva abnegada tasca vers el patrimoni d'Àneu.

Alberto VELASCO GONZÁLEZ
Albatàrrec, 3 de novembre de 2011





Abreviatures

ACL	Arxiu Capitular de Lleida	BC	Biblioteca de Catalunya
ADL	Arxiu Diocesà de Lleida	IAAHB	Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona
ADU	Arxiu Diocesà d'Urgell	SAIEI	Servei d'Arxius i Llegats de l'Institut d'Estudis Ilerdencs
ANC	Arxiu Nacional de Catalunya	SDPAN	Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional
APB	Arxiu Parroquial de Benavarri		
ARABASF	Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando		





Introducció

Què és un retaule?

El mot “retaule” deriva del llatí “retro tabula”, i designa un tipus de moble de gran èxit a la baixa edat mitjana que s’emplaçava a sobre i darrere de l’altar. El seu origen ha estat objecte de nombrosos estudis, cosa que ha donat lloc a teories diverses, però amb el que tothom està d’acord és en situar el seu antecedent immediat en els frontals d’altar de l’època romànica, tant pel que fa a tipologia estructural com pel fet d’agrupar en un mateix context, al voltant d’una imatge central, una sèrie d’escenes dedicades a Crist, la Mare de Déu o els sants.

Varen ser novetats introduïdes a la litúrgia les que motivaren el pas d’un moble a l’altre. Aquest canvi es va donar a cavall dels segles xi i xii, i es va passar de la celebració de la missa de cara als fidels, a fer-ho d’esquena, en direcció cap al mur de l’absis. El fet que el celebrant s’emplacés al davant de l’altar motivava l’ocultació parcial del frontal que el presidia, i d’aquí que el mobiliari litúrgic s’hagués d’adaptar a la nova situació. És per això que els frontals van començar a perdre protagonisme en benefici d’altres mobles que se situaran a sobre de l’altar, de vegades a sobre de grades per tal que els fidels poguessin observar-los durant la celebració, juntament

amb reliquiàries, creus d’altar o talles. A mesura que va anar avançant el segle xiii, aquests mobles traslladats a sobre de l’altar van anar guanyant notorietat i dimensions, fins al punt que van deixar de ser simples complements d’aquesta escenografia litúrgica. La seva pròpia evolució va fer que durant el segle xiv creixessin al llarg de la superfície del mur principal de l’absis per acabar convertint-se en retaules. Paral·lelament, el protagonisme de la pintura mural en la decoració d’aquest mur cada cop va ser menor.

Malgrat que el pas d’un format a l’altre va ser lent i gradual, a la primera meitat del segle xiv ja trobem retaules que responen al tipus estructural característic de la baixa edat mitjana, és a dir, el de moble que es desenvolupa per la superfície del mur. Això sí, conservem algunes obres del pas del segle xiii al xiv amb estructures que, si bé en essència són romàniques, ja mostren algunes solucions que avancen el que serà normatiu durant el tres-cents. Ens referim, per exemple, a la taula de Sant Jaume de Frontanyà (Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, inv. 13). En tot cas, la producció de frontals d’altar resta ben viva a les nostres contrades durant tota l’edat mitjana, i fins i tot en l’època moderna, atesa la gran tradició que aquest tipus de mobles tenien.

A diferència del frontal, el retaule propiciava unes majors possibilitats discursives, atès que el primer es trobava limitat per les seves dimensions, similars a les del suport petri sobre el qual se sustentava, mentre que el segon, gràcies al gran nombre de compartiments que l'integraven, facilitava la plasmació de cicles iconogràfics molt desenvolupats. Els segles del gòtic, en aquest sentit, van esdevenir el moment d'apogeu dels grans conjunts narratius que explicaven als fidels la vida de Crist, Maria i els sants, i els retaules es convertiren en el suport per excel·lència d'aquesta narrativitat.

Tot plegat va suposar un arraconament progressiu de la pintura mural com a tècnica preferida a l'hora de plasmar les històries dels Evangelis i dels cicles hagiogràfics. A Catalunya, com en altres àrees de l'Europa del moment, el pas del romànic al gòtic va dur implícit aquest canvi en la preferència del suport que havia de servir per mostrar als fidels aquestes històries de contingut exemplar. És sabut que el romànic és el moment de màxima esplendor de la pintura mural. A casa nostra és al segle XII quan la tècnica assoleix fites de qualitat més elevades, amb conjunts com el de Sant Climent de Taüll o el de Santa Maria d'Àneu. Amb tot, a partir de la següent centúria sembla que els cicles pictòrics es van anar traslladant dels murs a suports sobre fusta ubicats a l'entorn de l'altar, la qual cosa no vol dir que durant el tres-cents i el quatre-cents no es continuïn realitzant murals, com per exemple els descoberts recentment a l'absidiola sud de Sant Vicenç d'Estamariu (Alt Urgell), de temàtica decorativa i datats al segle XIV; o els de l'església aranesa d'Unha, completament narratius, que cal considerar excepcionals en el context pirinenc del darrer gòtic.

En el cas de les esglésies pirinenques, un altre aspecte que condiciona el desenvolupament del retaule durant la baixa edat mitjana el trobem en la modèstia de la majoria d'aquestes parròquies, petites i amb escassos recursos econòmics, la qual cosa impedia que poguessin abordar-se grans operacions de re-

forma quan, per exemple, les vetustes pintures romàniques dels murs esdevenien desfasades. Això va fer que els conjunts murals fossin especialment rendibilitzats, i que molts cops no s'executessin retaules per un simple canvi de gust o per un desig d'actualització del mobiliari litúrgic als nous paradigmes estètics. En tot cas, s'ha de remarcar que, a la llarga, totes les parròquies van acabar amagant les velles pintures romàniques darrere de nous retaules que van esdevenir el nou eix vertebrador dels seus escenaris litúrgics.

La forma com s'estructurà la plasmació dels continguts narratius dels retaules, sovint extrets de fonts textuais com la Bíblia, els evangelis apòcrifs o reculls hagiogràfics com la Llegenda Daurada de Iacopo da Varazze (ca. 1230-1298), va seguir criteris procedents de la tradició, i després evolucionà vers determinades solucions o convencions que, gairebé, es van normativitzar. En aquest sentit, els retaules eren normalment presidits per la imatge del patró de torn, al voltant de la qual se situaven un o dos carrers amb diferents escenes o compartiments dedicats a la seva vida i passió. La part inferior del moble es denominava predel·la o bancal, i també es trobava dividida en diferents compartiments en què es plasmaven, sovint, episodis de la Passió de Crist, que funcionaven com a complement del Calvari que s'acostumava a representar per sobre del compartiment principal. Una altra opció per a aquesta part baixa del moble, sobretot al segle XV, fou la representació de parelles de sants, cosa que s'ha de relacionar amb les preferències devocionals dels clients o mentors, ja fos un particular o una comunitat parroquial. El bancal dels retaules catalans, a més, a partir de mitjan segle XIV, s'organitzarà al voltant del receptacle del cos de Crist, el sagrari, que sempre es decorarà amb imatges amb connotacions eucarístiques que, indefectiblement, complementaran el missatge ofert pel sacrifici de Crist al Calvari de la part superior.

El perímetre exterior del conjunt, sobretot al segle XV, era recorregut pel guardapols, una mena de marc que, com el seu nom

indica, servia per protegir el moble i que podia decorar-se de manera ben diversa. Es tractava d'un complement més de l'obra de fusteria del retaule, el conjunt de la qual esdevenia un dels punts clau per assolir l'efectivitat final del conjunt. Així, els compartiments pintats s'envoltaven d'un interessant repertori de motius de traceries calades que derivaven d'elements propis de l'arquitectura, amb florons, dossers, cresteries, pinacles i arquets. La riquesa d'aquesta ornamentació obrada en fusta, hàbilment entallada per mestres especialitzats, augmentava en ser daurada amb pa d'or, cosa que atorgava als retaules unes connotacions de riquesa i exuberància de les quals els promotors eren ben conscients. Interessava que el moble lluís, lògicament, per impressionar la comunitat. A això hi contribuïen els fons daurats sobre pastillatge de guix —seguint la tècnica de l'estufat i el gofrat— que se situaven al fons de les escenes, als vestits i als nimbes dels personatges representats. Tot plegat donava lloc a solucions molt efectives que delectaven al gran públic, i d'aquí que els promotors catalans les reclamessin amb insistència.

Els retaules estaven íntimament lligats al món de la devoció. S'hi projectaven, fins i tot, anhels i esperances per al més enllà, com veurem en ocupar-nos d'un dels retaules de l'església d'Escalarre. La comissió d'una obra, això sí, podia estar lligada a les voluntats d'un capítol catedralici, d'una parròquia, d'una confraria, una corporació municipal o d'un benefactor particular. En aquest darrer cas, els retaules sovint s'encarregaven en el marc de projectes més ambiciosos que giraven al voltant de la construcció d'una capella privativa, la majoria de cops, vinculada a usos funeraris. Fins i tot, els qui pagaven el retaule exigien ésser retratats de manera ben visible al compartiment principal, als peus de la Mare de Déu o del sant patró, a més de sol·licitar la inclusió dels seus emblemes heràldics per aconseguir així una identificació plena del conjunt amb la seva persona. Es tractava, en definitiva, que tothom advertís qui havia costejat aquella magna empresa i que aquesta associació a la seva persona perdurés amb el pas del temps.

Quant al procés d'execució, el més habitual era que els promotors i el pintor signessin davant notari una capitulació o contracte que obligava ambdues parts a garantir l'acompliment d'unes determinades clàusules. Un cop se signaven els acords entre promotor i pintor, s'iniciava el procés d'execució de l'encàrrec, que podia allargar-se més o menys en el temps, depenent de la magnitud de l'empresa. El pintor acostumava a rebre els pagaments de manera fraccionada: una primera en signar-se el contracte, una segona en arribar a l'equador del seu treball, i una darrera en enllestir-lo. Aquests artesans —recordem que en aquell moment els pintors i escultors eren considerats simples artesans de bon ofici— podien treballar al seu taller; desplaçar-se amb animals de càrrega al lloc de destí per assetjar —col·locar, segons la terminologia de l'època— l'obra; o també podien residir temporalment a l'indret on se'ls havia contractat, d'aquí que molts cops se'ls facilités un habitatge. A Catalunya són molts els contractes d'aquest tipus que ens han pervingut, però en canvi, a les terres de Lleida, la sistemàtica destrucció d'arxius notariais, sobretot arran de la Guerra Civil Espanyola, ha provocat que el nombre de conservats sigui exigü.

El patrimoni artístic de les Valls d'Àneu, història i vicissituds

Tal com es veurà al llarg d'aquest llibre, alguns dels retaules aneuencs que embellien els altars i projectaven les devocions del poble, avui no es conserven a les parròquies per a les quals van ser concebuts. Aquest és un dels grans problemes del patrimoni català, que s'ha vist afectat per esdeveniments de naturalesa diversa al llarg dels segles. Un dels moments més traumàtics es va viure arran de la desamortització de Mendizábal de 1835, que va suposar l'expropiació aprovada per l'Estat, i mitjançant subhasta pública, de béns i terres de l'Església i dels ordes religiosos. Aquest procés va implicar pèrdues irreparables en matèria patrimonial, ja que les institucions

civils no van fer un recull sistemàtic dels béns amb rellevància historicoartística. En conseqüència, moltes obres es van dispersar en l'encara incipient mercat d'art.

Fins i tot, es van organitzar subhastes públiques amb determinats elements patrimonials procedents de convents i monestirs, com la celebrada a Lleida el 30 de juny de 1841. Se'n va publicar un interessant anunci al Boletín Oficial de la Provincia de Lérida, on es llegeix el següent: "Aviso al público.- En virtud de orden de la Dirección general del ramo de 27 de abril último, que ha sido comunicada por este Señor Intendente en 17 del actual, se señala el día 30 de junio próximo viniente para la venta en pública subasta de todas las maderas doradas que existen procedentes de los monasterios y conventos suprimidos de esta provincia; cuya subasta se celebrará en dicho día y hora de las 11 horas de su mañana, en las salas consistoriales (...)."¹

Entre els successos més recents i tràgics, la Guerra Civil Espanyola va motivar que l'àrea de Lleida fos una de les més castigades per les destruccions patrimonials. Moltes ciutats i vil·les van veure com desapareixia bona part del patrimoni custodiat durant segles a les seves esglésies, però, sortosament, les Valls d'Àneu no van patir el nivell de destrucció d'altres regions properes. Són per tots recordades les pires i els munts d'obres d'art apilades i disposades per ser cremades a les portes de les esglésies i a les places dels pobles, les quals han esdevingut la imatge més trista del conflicte en matèria patrimonial. Les pèrdues derivades de l'ensulsiada no tenen parió amb cap altre esdeveniment destructiu viscut al país. Així, en bisbats com el de la Seu d'Urgell arriben al 90 per cent del patrimoni servat a les parròquies i edificis religiosos en general.

Malgrat que no va implicar la destrucció de les obres, un altre dels fenòmens que ha causat pèrdues irreparables arreu del territori català, i d'una forma especial al Pirineu, han

estat les vendes patrimonials efectuades des de finals del segle XIX i durant tot el primer terç del segle XX. Aquestes operacions no van implicar la destrucció, però sí la fragmentació de retaules, la dispersió generalitzada i, de retruc, que encara avui dia n'ignorem el parador d'alguns. Es donen casos, per exemple, en què d'un retaule determinat coneixem la localització d'alguns compartiments, mentre que d'altres se n'ha perdut completament el rastre. Fins i tot, el mercat d'art dona de tant en tant alguna sorpresa sobre obres de les quals s'havia perdut la pista des dels primers anys del segle XX i que, ara, tornen a sortir a la llum.

El més interessant per a nosaltres, i tal com passa a la resta de bisbats catalans, és que al bisbat d'Urgell les vendes d'objectes artístics efectuades durant el primer terç del segle XX han deixat un important rastre documental. És gràcies a aquests documents que avui tenim accés a un conjunt de valuoses informacions que permeten conèixer els detalls d'aquestes operacions de compravenda. Aquests documents es conserven a l'Arxiu de la Cúria del Bisbat i l'Arxiu Diocesà d'Urgell, i la majoria, encara avui dia, romanen inèdits perquè ningú els ha estudiat en conjunt i en profunditat. Alguns d'aquests documents al·ludeixen a operacions que tenen a veure amb parròquies de les Valls d'Àneu i se'n poden extreure valuoses informacions sobre conjunts pictòrics que actualment es troben en museus i col·leccions particulars d'arreu del món.

Aquesta documentació és necessari acarar-la amb la conservada a l'Arxiu de la Junta de Museus de Barcelona —avui custodiada a l'Arxiu Nacional de Catalunya—, una institució que a partir de 1906 va engegar una política d'adquisicions molt agressiva que tenia entre els seus objectius nodrir les col·leccions públiques barcelonines d'obres d'art medievals. Els membres de la Junta, encapçalats per Raimon Casellas (1855-1910) i Josep Pijoan (1881-1963), eren conscients que els antiquaris estaven adquirint importants obres romàniques i gòtiques a rectors de parròquies pirinenques, i van posar en marxa un pla amb l'objectiu de no esperar que els arribessin les

1. Boletín Oficial de la Provincia de Lérida, 1 de juny de 1841, p. 3.

ofertes dels comerciants, sinó de desplaçar-se personalment al Pirineu a la recerca d'aquestes obres per aconseguir-les a un preu més convenient. Així es va fer, i tot s'inicià amb el viatge que Pijoan va efectuar al Pirineu el 1906, el qual seria repetit uns anys després per Joaquim Folch i Torres (1918 i 1920). Aquests sojorns van motivar que la Junta establís unes fructíferes relacions comercials amb els representants del bisbat d'Urgell, que era qui concedia el permís definitiu per a l'alienació de les obres d'art conservades a les parròquies. Aquestes relacions van ser les que han motivat que als arxius respectius es conservin nombrosos expedients farcits de documents on se'ns revelen els detalls de les operacions i els seus protagonistes.

Les Valls d'Àneu no van restar al marge d'una complexa situació que fou fruit d'una conjuntura legislativa i institucional poc favorable, així com de les necessitats econòmiques d'unes parròquies extremadament modestes que es van veure obligades a vendre's part del seu patrimoni, ja fos simplement per poder subsistir, o bé per emprendre reformes arquitectòniques en uns temples vetustos que amenaçaven ruïna imminent. El procediment era sempre el mateix, i la documentació conservada als arxius diocesans d'arreu així ho revela. La majoria de cops els rectors s'adreçaven al bisbe sol·licitant permís per vendre una obra d'art argumentant que havien d'efectuar-se obres a les parròquies, i que la comunitat no tenia recursos. Ho veurem, per exemple, quan analitzem la venda de l'antic retaule major i d'una marededéu gòtica de l'església de Cerbi, una operació que s'inicià el 1920, i que no es tancà fins quatre anys després. La majoria de vegades el bisbe accedia a la venda, de conformitat amb el Capítol catedralici i l'administració de la Cúria diocesana, segons indicava el codi de dret canònic de 1917. Entre altres raons, s'hi accedia perquè en bisbats com el d'Urgell la Cúria no podia assumir el total de les despeses generades pels múltiples projectes de reforma que era necessari dur a terme a les esglésies de la diòcesi.

Un bon exemple del que comentem el trobarem en la venda de les pintures romàniques del santuari de Santa Maria d'Àneu, avui conservades al MNAC (inv. 15874), les quals varen ser traslladades a Barcelona amb motiu de la campanya d'arrencaments generalitzats promoguda per la Junta de Museus entre els anys 1919 i 1923. Tres cartes conservades a l'Arxiu Diocesà d'Urgell (apèndix documental, docs. 6-8), redactades per mossèn Francesc Solans, rector d'Escalarre i responsable del santuari, demostren que el capellà tenia necessitat econòmica urgent a conseqüència d'una reforma que havia efectuat a la parròquia i per a la qual el bisbat no havia pogut concedir-li cap subvenció. La situació era límit, ja que el mestre d'obres amenaçava de dur-lo als tribunals. Era per això que Solans reclamava al bisbat una compensació econòmica per la venda de les pintures o permís per sol·licitar "una prima" als compradors. Al mateix temps proposava que l'import total que s'ingressés per la venda es destinés a les importants reformes que s'havien d'efectuar al santuari de Santa Maria d'Àneu, atès que hi havia importants problemes d'humitat. El rector comenta en una de les cartes que coneixia l'import que s'havia pagat per les pintures de Taüll i Boí, amb la qual cosa, d'una forma velada i àdhuc amb una certa elegància, demostrava que era conscient que la suma que el bisbat ingressaria per la venda seria important, i d'aquí la seva petició. No hem tingut accés a les cartes de resposta que li enviaren des del bisbat, però de les missives de Solans es dedueix que la Cúria no va estar d'acord amb les seves propostes.

Com veiem, les penúries econòmiques eren importants i l'estat de conservació dels temples del Pirineu era terriblement precari. A tot això, l'entrada en escena de múltiples compradors esdevingué la solució parcial a alguns dels problemes. Una nota de l'any 1920 conservada a l'Arxiu Diocesà d'Urgell és aclaridora sobre les motivacions que portaven el bisbat a acceptar els oferiments de compra, a banda del lucre econòmic tradicionalment adduït: "Se impone la enajenación de dichos objetos porque muchos de ellos, en

especial las pinturas murales y aun algunos retablos, se están deteriorando notablemente, y algunos en breve tiempo se perderán por completo; y en general, porque las respectivas iglesias están necesitadas de recursos para efectuar reparaciones indispensables en la fábrica y utensilios del culto.² Actualment, la invocació a qüestions de conservació podria sonar a excusa, però del que no hi ha dubte és que les parròquies dels bisbats lleidatans es trobaven en situació de necessitat, tal com ha demostrat, per exemple, la tesi doctoral de C. Berlabé en el cas del bisbat de Lleida.

L'opció més senzilla per aconseguir finançament era desprendre's d'unes obres d'art que gairebé sempre romanien fora del culte, un detall que molts cops es posa de manifest pel rector de torn a l'hora de sol·licitar al bisbe el corresponent permís de venda. Ho advertim en un expedient dels anys 1925-1927 relacionat amb la parròquia d'Alós d'Isil, on el rector proposa vendre tota una sèrie d'objectes litúrgics "puestos ya fuera del culto, y que con el tiempo más bien pierden que ganan" (apèndix documental, doc. 26). Es tractava, doncs, d'aprofitar l'oferiment d'un antiquari i obtenir un rendiment econòmic d'aquells objectes que romanien arraconats a les sagristies. En el cas d'Alós d'Àneu, el 3 de juliol de 1925 mossèn Josep Sanmartí informava al vicari general que havia rebut una oferta de 3.000 pessetes de l'antiquari Josep Bardolet en relació amb un lot d'objectes, on s'inclouïen diverses bacines petitòries del segle XVI, de procedència germànica; una naveta (lipsanoteca?) de fusta; una miniatura retallada d'un llibre litúrgic amb la representació del Baptisme de Crist; dues talles romàniques en fusta de la Mare de Déu i un sant, del segle XIII, segons el criteri de Bardolet; un altre sant, aquest trescentista; a més d'uns relleus escultòrics, entre altres. Una carta de 18 de desembre de 1926 adreçada per l'antiquari ens mostra una relació d'objectes diferent, la

2. ADU, carpeta "Enajenación de objetos artísticos a favor del Museo Municipal de Barcelona", expedient sense lletra.

qual cosa segurament indica que, o bé el tracte es va modificar pel que fa als objectes que s'havien d'alienar, o bé que es tracta d'una nova proposta de compra. L'adjudicació final de les obres a Bardolet es va produir el 17 de gener de 1927, amb autorització del bisbe, el Capítol i el Consell Diocesà d'Administració, tal com era preceptiu (apèndix documental, docs. 26-31).

Com ja hem apuntat, no era habitual que el bisbat accedís a vendre obres que es trobaven al culte a les parròquies, un detall que també s'ha pogut observar en altres bisbats catalans, com el de Lleida. Aquest fet va motivar que es frustessin algunes operacions, com és el cas de la venda del retaule d'All (Isòvol, Cerdanya), que era de l'interès de la Junta de Museus de Barcelona, segons revela una carta del 2 de juny de 1920 signada per J. Folch i Torres.³ Folch havia efectuat dos viatges al Pirineu —el 1918, i el mateix 1920— per recórrer esglésies i parròquies a la recerca d'obres amb les quals enriquir el fons d'art medieval dels museus de Barcelona, en el decurs dels quals devia descobrir el retaule en qüestió. La correspondència enviada al bisbat d'Urgell palesa el seu interès per adquirir-lo, però la venda no va reeixir pel fet que l'obra es trobava al culte. Malauradament, el retaule d'All acabaria sent pastura de les flames durant la Guerra Civil Espanyola, a diferència de quatre escultures medievals procedents d'aquesta parròquia que sí que foren adquirides per la Junta de Museus, les quals consten a la carta de Folch esmentada i en una altra del 6 de juny, signada per ell mateix aquest cop com a director de la secció d'Art Medieval dels museus de Barcelona.⁴

Malgrat que pot afirmar-se que, en general, el patrimoni artístic no tenia la consideració social necessària per evitar vendes

3. ADU, carpeta "Enajenación de objetos artísticos a favor del Museo Municipal de Barcelona", ref. 112-1, expedient G.

4. ADU, carpeta "Enajenación de objetos artísticos a favor del Museo Municipal de Barcelona", ref. 112-1, expedient G.

com les que comentem, és evident que el poble projectava sobre determinades imatges i retaules, especialment aquells que es trobaven al culte, una sèrie de valors i aspectes devocionals que en alguns casos van evitar la seva venda. En aquest sentit, al bisbat d'Urgell no van mancar ocasions —això sí, puntuals— en què una comunitat es va revoltar en produir-se una d'aquestes alienacions patrimonials, en senyal de protesta per la venda d'un símbol religiós sobre el qual els veïns d'una parròquia i els seus avantpassats havien projectat la seva devoció. Són diversos els casos que s'han pogut documentar al mateix bisbat de la Seu d'Urgell, i també als de Lleida i Tarragona, i que fins i tot van acabar generant una interessant literatura popular de caire satíric que ha restat ben viva en la memòria d'algunes comunitats, ja sigui per la via oral o fins i tot per escrit.

En la línia del que comentem, és força interessant un article aparegut el 1931 a la revista *Ceretania*, el valor del qual ha estat reivindicat en data recent per J. Campillo a la seva tesi doctoral. L'article fou publicat en una revista editada a la Cerdanya, és a dir dins els límits del bisbat d'Urgell, i el signà J. M. Xandri, que parla dels pocs escrúpols de tots aquells que mercadejaven amb patrimoni, a la vegada que il·lustra sobre el sentiment dels fidels i habitants del territori vers un fenomen que ja havia fet estralls a la regió: "(...) comissionats que s'han venut l'ànima al diable per tal de fer el seu negoci; autoritats d'un determinat ordre quelcom desaprensives en ço que pugui fer referència a cabals que són patrimoni del poble, i que bé voldrien justificar-se a sí mateixes amb sofisticades argücies fetes a redós d'unes lleis estranyes, absurdes i de menys vàlua que les raons que dimanen del bon sentit i fins del Dret natural." S'intueix, doncs, que el descontentament en determinats sectors era important.

A Àneu, tenim una petita mostra amb l'esmentada venda d'Alós, on veiem que el rector, mossèn Josep Sanmartí, l'any 1925 o 1926, es va mostrar reaci a desprendre's d'una aranya de vidre amb la qual s'il·luminava la nau del temple, perquè "el pueblo se pondría

indispuesto" (apèndix documental, doc. 27). D'altra banda, el rector de Cerbi es va mostrar especialment recelós amb relació a l'actitud que podrien adoptar els veïns si s'assabentaven de la venda que pretenia efectuar de l'antic retaule major, tot i que ja no es trobés al culte. És per això que en formular la petició de venda al bisbat esmenta que ha trobat els fragments del retaule "en lugar oculto, y sin que el pueblo lo sepa", en preveure el que podria passar (apèndix documental, doc. 9).

Tanmateix, la documentació demostra que, altres cops, darrere una venda no hi havia cap motivació clara, i que aquesta simplement responia a l'interès d'un antiquari que havia fet una oferta econòmica. A les Valls d'Àneu ho veiem en el cas d'Alós, on veiem com el rector proposa efectuar la venda ateses les ofertes que ha rebut de diversos antiquaris, sense esmentar en cap moment que el mouen les necessitats econòmiques, tot i que puguem intuir-les. Alega que els objectes estan retirats del culte, i d'aquí que proposi la seva alienació (apèndix documental, docs. 26-31).

Un dels col·lectius que va assolir més protagonisme en la frenètica cursa per les vendes patrimonials al Pirineu va ser el dels antiquaris. Aquests, sobretot al primer terç del segle xx van recórrer el territori a la recerca d'obres amb les quals poder mercadejar. És necessari recordar que la llei no penalitzava aquestes operacions, i per tant, avui en dia és difícil parlar d'espoli, un terme del qual s'ha fet ús i abús. Espoliar és desposseir a algú de quelcom que li pertany, i això no va ser el que va passar en aquest tipus d'operacions de compravenda. Bisbes i rectors estaven en el seu dret de vendre, i els antiquaris en el de comprar, ja que la llei vigent els emparava. El problema rau en el fet que avui tendim a analitzar aquestes transaccions d'acord a la legislació actual i segons els nostres criteris de valoració del patrimoni. Amb tot, del que no hi ha dubte és que les operacions complien la legalitat vigent, tot i que avui les puguem considerar moralment reprovables.

Tot plegat ha generat una situació que avui dia encara és incòmoda, i més quan s'ha

d'escriure la història relacionada amb aquests objectes. Antiquaris i eclesiàstics han estat els grans perjudicats en les valoracions que s'han efectuat del procés que ens ocupa, la majoria de vegades sense tenir en compte tots els condicionants històrics i legals que van motivar el desenvolupament dels fets. Se'ls fa protagonistes principals d'un espoli que, com acabem de dir, en termes estrictes no va existir, atès que el propietari legal d'aquests béns, l'Església, va accedir a alienar-los. Tanmateix, rectors i bisbes han estat tradicionalment reprovats i han estat acusats de malvendre's els joiells atresorats durant segles a les seves parròquies.

En l'avaluació dels fets, dels protagonistes i les conseqüències posteriors cal tenir presents elements com els ja comentats, i en especial l'escassetat de recursos de les parròquies i del mateix bisbat, especialment durant el primer terç del segle xx. La situació era difícil abans de la promulgació de les lleis i decrets de protecció patrimonial de la Segona República, a la qual s'havia d'afegir la poca consciència patrimonial de la societat en general. Aquesta combinació, juntament amb la ineficàcia de la legislació en matèria de patrimoni, van donar com a resultat l'aparició d'un clima favorable a les vendes, que es va veure beneficiat per l'interès d'antiquaris i col·leccionistes d'arreu de Catalunya i, també, pel protagonisme assolit per la Junta de Museus arran dels importants canvis introduïts en la seva política d'adquisicions a partir de 1906. El resultat de tot plegat el coneixem perfectament.

Atès el que acabem d'exposar, i sense perdre de vista que el procés ha estat nefast per a la història del patrimoni català, tots els agents implicats tenen una certa disculpa. Els antiquaris, perquè es van limitar a desenvolupar el seu ofici, i perquè era absolutament lícit que es luressin amb la compravenda d'uns béns que la llei no protegia com realment calia. El mateix podem afirmar de bisbes i rectors, que van fer front a importants necessitats econòmiques mitjançant les vendes i a l'empara de la legalitat vigent. Podem argüir, fins i tot, que en molts casos les alienacions van ajudar a posar remei a situacions que la

documentació demostra que eren greus, com la ruïna que amenaçava l'església de Cerbi. I en aquells casos en què les vendes s'efectuessin sense tenir la necessitat com a teló de fons, és a dir, per un simple afany lucratiu o per l'obtenció de liquiditat més o menys immediata, hem de tornar a recordar que la legalitat canònica i civil ho permetien. Com a propietaris que eren d'aquells béns, estaven en disposició de vendre'ls.

Pel que fa al paper jugat per la Junta de Museus, la seva actuació resta plenament justificada perquè un dels objectius de la seva política d'adquisicions al Pirineu fou evitar que les obres d'art anessin a parar a mans privades o que emigressin a museus i col·leccions foranes. La Junta era conscient de la situació d'indefensió del nostre patrimoni artístic en l'àmbit legal, i els seus membres van saber intervenir quan tocava, tot i la important migradesa de recursos. Tampoc negarem que potser es va reaccionar amb un xic de retard, quan moltes obres ja s'havien venut. Sigui com sigui, gràcies a la intervenció de la Junta i a la seva política de compres al bisbat de la Seu d'Urgell, avui podem admirar al MNAC un bon grapat d'obres romàniques i gòtiques procedents del Pirineu, unes obres que sense la intervenció de personatges com Josep Pijoan o Joaquim Folch i Torres, avui romanrien en col·leccions particulars o en museus de l'estranger. Per molt estrany que sembli actualment, si volem efectuar una lectura objectiva dels esdeveniments i amb la necessària perspectiva i historicitat, hem de tenir presents els elements que acabem de mencionar. De no fer-ho, és possible que acabem sent injustos amb alguns dels protagonistes dels fets.

El panorama interpretatiu canvia si fem la mateixa anàlisi per al període de postguerra. Amb l'aprovació de la Constitució espanyola de 1931 i el seu famós article 45 dedicat al patrimoni historicoartístic, l'Estat va assolir un nivell de compromís sense precedents. Aquest article era una autèntica novetat dins el constitucionalisme espanyol i concedia a l'Estat atribucions per prohibir l'exportació i l'alienació de béns artístics, així com per

decretar expropiacions. I el més important. Dins el patrimoni de l'Estat s'incloïen els béns eclesiàstics. La situació va acabar derivant en la promulgació de diversos decrets en matèria patrimonial, entre altres, el de 22 de maig de 1931 que regulava l'alienació de béns immobles i objectes artístics, arqueològics o històrics. Aquest decret dictaminava que l'autorització a particulars per vendre béns mobles, és a dir, obres d'art, l'havia de concedir el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, i que l'exportació d'obres d'art també restava prohibida per a l'Església catòlica. Tot plegat va culminar amb la promulgació de la Llei de Patrimoni Artístic Nacional de 13 de maig de 1933. Igualment, no podem oblidar que la Generalitat de Catalunya tenia competències en matèria de patrimoni, monuments, museus, arxius i biblioteques, i també va promulgar lleis com la de Conservació del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de 1934.

Tot i la bona voluntat del Govern republicà i de la Generalitat, a la pràctica es feia difícil lluitar contra uns mals usos plenament consolidats en determinats sectors. Així, les vendes de patrimoni artístic fetes per l'Església van continuar, encara que en menor mesura. Amb tot, es va aconseguir una fiscalització important per a les exportacions, la qual cosa va contribuir enormement al fet que les obres emigrades a l'estranger fossin moltes menys que en el període precedent. La llei les prohibia, així que si en va sortir alguna, va ser de forma completament il·legal.

Un cop finalitzada l'ensulsiada bèl·lica de 1936-1939, podem dir que la conscienciació social envers el patrimoni artístic havia canviat substancialment, malgrat la situació derivada de la terrible postguerra. Ho havia facilitat la promulgació de lleis durant la Segona República i, no cal dir-ho, les importants destruccions produïdes durant la Guerra Civil Espanyola. Moltes ciutats i viles van veure destruïts molts dels seus símbols religiosos, i això va crear un estat d'opinió i una certa revalorització del patrimoni en l'àmbit social. Malgrat que el panorama legal i institucional no va variar durant el franquisme, sí que ho va

fer la consideració del patrimoni per part del poble. Les vendes d'obres d'art fetes per l'Església continuaven sent legals, però tal vegada no tan lícites. I més si tenim en compte que els condicionants econòmics i socials eren diferents amb relació a la situació viscuda durant el primer terç del segle xx.

A més, la documentació conservada a l'Arxiu Diocesà d'Urgell demostra que durant l'episcopat de Ramon Iglesias Navarri (1943-1969) no sempre es va seguir de forma estricta i rigorosa el procediment que dictaminava el dret canònic en matèria d'alienacions de béns artístics. Just el contrari, per tant, que durant l'època precedent del bisbe Justí Guitart (1920-1940), on els expedients de compravenda són bastant escrupolosos pel que fa al compliment del codi de Dret Canònic de 1917, el qual regulava perfectament les transaccions de béns patrimonials de l'Església tot indicant el procediment a seguir. Caldrà, doncs, escriure algun dia la història de les vendes patrimonials al bisbat d'Urgell en època del bisbe Iglesias, ja que es van produir una sèrie d'operacions amb punts foscos que sempre tenen uns mateixos protagonistes.

Pel que fa a les Valls d'Àneu, una de les vendes més lamentables produïdes durant el franquisme és la dels murals romànics de sant Llorenç d'Isavarre, un procés d'alienació que ha estat darrerament reconstruït per M. Pagès. Des del 1941 l'antiquari Josep Bardollet mirava de convèncer al bisbe d'Urgell per poder adquirir-les, però no va aconseguir el corresponent permís fins al 1953. Poc després es devia produir l'arrencament dels murals, operació que es va efectuar sota la supervisió de l'antiquari, que s'encarregà de comercialitzar-los. Ho va fer segurament en col·laboració amb l'historiador Josep Gudiol Ricart (1904-1985), que apareix implicat en l'assumepte fent unes estranyes donacions de fragments de pintures d'Isavarre a la Junta de Museus, i que anys enrere ja havia participat en l'arrencament, venda i exportació als Estats Units de les pintures de Santa Maria de Cap d'Aran. Gudiol segurament és el responsable que un dels fragments pictòrics d'Isavarre fos

adquirit el 1956 pel Toledo Museum of Art (Ohio, EUA), després de ser exportat sense el permís de la Direcció General de Bellas Artes, que protestà enèrgicament i demanà explicacions al bisbe. El prelat culpà Bardolet que, segons ell, havia promès vendre el conjunt d'Isavarre íntegrament al MNAC. Amb tot, Bardolet no tenia contactes als Estats Units, sinó que era Gudiol qui els tenia. Després d'una negociació on intervingué Joan Ainaud de Lasarte, director del museu barceloní, alguns dels fragments d'Isavarre retornaren a la Seu d'Urgell per instal·lar-los al futur museu diocesà. A Barcelona restà solament un fragment, però altres ja havien entrat al mercat d'art i antiguitats, com l'esmentat del museu americà, un altre que es conserva al Kunstmuseum de Basilea, i un darrer que actualment es troba en parador desconegut.

Les vendes de patrimoni artístic a les Valls d'Àneu van afectar altres conjunts de pintura romànica, i se'n coneixen força detalls, però pel que fa a la pintura gòtica, la informació que posseïm és molt més minsa. Manca fer un buidat sistemàtic de la documentació conservada a l'Arxiu Diocesà d'Urgell, una tasca que, si es realitza, possiblement aportarà noves dades sobre la forma en què determinats conjunts emigraren de terres aneuenques. És el cas dels dos retaules que hi havia a la parròquia de Sant Martí d'Escalarre, el major i un de lateral. Als capítols corresponents d'aquest llibre reconstruirem la història d'aquests conjunts, els quals segurament varen ser comercialitzats poc després del 1904, tot i que desconeixem els detalls concrets de la seva venda. Poc abans s'havia venut un altre dels retaules gòtics aneuenques més interessants, el de Santa Anna possiblement procedent de Sant Joan d'Isil, que el 1902 ja havia sortit d'Àneu i que participà a l'Exposició d'Art Antic organitzada aquell mateix any a Barcelona, on constà com a propietat de Pere Costa, de la Pobla de Segur.

Molt més interessant és el cas de la predel·la del retaule major de Son, la qual fou separada del conjunt coincidint amb el trasllat del moble a Lleida el 1936 per ser salvaguardat d'una possible destrucció. Anys enre-

re l'antiquari Bardolet havia intentat adquirir el retaule, però no se'n sortí. Amb tot, i com tindrem ocasió analitzar en l'apartat corresponent, els esdeveniments que es precipitaren arran de la revolta militar de 1936 provocaren una situació d'indefensió del nostre patrimoni que, a Son, suposà la venda de la predel·la i, a més, d'un segon retaule del segle XVI del qual avui dia encara s'ignora el parador de la majoria de compartiments. La desaparició d'ambdues obres és absolutament punible i menyspreable, ja que es va produir aprofitant una conjuntura bèl·lica i amb l'únic objectiu d'obtenir un benefici econòmic. Sortosament, tres dels compartiments de la predel·la del retaule major de Son avui es conserven entre el Museu Diocesà d'Urgell i el Museu Maricel de Sitges, mentre que un quart es trobava anys enrere en venda a Barcelona. El cinquè compartiment que la integrava ha aparegut darrerament al mercat a Madrid i ha estat adquirit pel Ministerio de Cultura que, de forma absolutament incoherent, sembla que no el retornarà ni a la seva parròquia d'origen ni a cap museu català.

L'única de les vendes de pintura gòtica a les Valls d'Àneu que coneixem amb detall és la de l'antic retaule major de la parròquia de Cerbi. Fins avui es desconeixia que en aquesta església hi hagués hagut una obra d'aquestes característiques, però la localització de l'expedient de venda a l'Arxiu Diocesà d'Urgell ens n'ha permès tenir coneixement de l'existència. Malauradament, no tenim notícia de la seva localització actual i, fins i tot, desconeixem com era, ja que en l'esmentat expedient no es conserva cap fotografia que contribueixi a la seva identificació. Sabem del cert que el retaule fou fotografiat abans de sortir de Cerbi, ja que així s'esmenta als documents de venda, però la imatge en qüestió encara no ha aparegut entre la documentació servada a l'arxiu diocesà. En tot cas, l'operació és una mostra més de la rellevància de l'antiquari Josep Bardolet en les vendes efectuades a Àneu i a tot el bisbat d'Urgell durant l'episcopat de Justí Guitart, que va dipositar-hi la màxima confiança, tal com faria posteriorment el seu successor al capdavant de la mitra, el bisbe Ramon Iglésias.