

# PRÒLEG ARTÍSTIC

## De marededéus, sants i quixots

L'art religiós de la primera meitat del segle XX a les terres de Lleida va viure un particular –tot i que no excepcional– trencament entre el principal grup d'artistes i el conreu d'aquesta temàtica artística. Així, els artistes més representatius van apartar-se gairebé dràsticament del fet artístic religiós i van deixar via lliure a un altre grup que, malgrat no destacar en exposicions internacionals ni haver estat pensionats a Roma, van trobar un terreny fèrtil per al desenvolupament de la seva tasca professional. Un cop finalitzada la Guerra Civil espanyola, els tallers d'aquests escultors bullien de feina. És el cas de la nissaga dels Borràs, o de Jaume Gort (1919-1966), que van ser artistes capdavanters i amb un bon control del mercat durant la postguerra. És també el moment en què cal situar els darrers treballs del ja ancià Joan Magrinyà, un consumat especialista en el treball de l'escultura en pedra, o Raimundo Cortijo (1896-1953), deixeble avantatjat de Ramon Borràs Vilaplana i que va ser un dels pocs que va fer un sojorn formatiu a París (1926 i 1929). Aquest èxit professional, naturalment, també va arribar a l'obrador de Joan Robles i Mateo, el protagonista de la història que el lector té a les mans.

Aquest llibre de Joan Yeguas i Sebastià Garralón, a banda de suposar la primera aproximació completa a la producció de Joan Robles, esdevé un pas ferm dins un àmbit d'estudi força inexplorat, el de l'art religiós lleidatà posterior a l'ensulsiada bèl·lica de 1936-1939. Les dràstiques i funestes conseqüències que la Guerra Civil espanyola va tenir en el conjunt del patrimoni artístic català és un tema que s'ha abordat des de múltiples vessants, però manquen per realitzar-se estudis que aportin noves informacions sobre aquelles generacions d'escultors, tallistes, pintors i dauradors que durant la postguerra van contribuir a l'embelliment dels nostres temples religiosos, els quals havien estat llastimosa i durament castigats pels efectes de la guerra. La nova conjuntura rehabilitadora que es va encetar a Ponent de la mà de *Regiones Devastadas* va afavorir la tasca d'aquests professionals, que van rendibilitzar les possibilitats que els oferia aquest panorama de necessària reconstrucció del mobiliari litúrgic de les nostres esglésies i capelles.

L'estudi que el lector té a les mans se centra en l'anàlisi d'un cas concret, el de l'escultor Joan Robles i Mateo (1899-1984), oriünd de Cartagena, criat a Barcelona i establert, finalment,

al Palau d'Anglesola, d'on era originària la família de la seva muller, Assumpció Pastó i Martí. Robles es va formar en la tradició de la imatgeria religiosa artesanal, de gran arrelament a Catalunya, tot i que paga la pena destacar que, a banda, va rebre una sòlida formació artística a l'Escola de Llotja, un aspecte que el singularitza d'aquells companys de professió que van aprendre l'ofici únicament a partir de l'experiència professional o en tallers familiars. Malgrat aquesta bona base d'aprenentatge, la trajectòria posterior d'en Robles fa que l'incloquem dins aquell grup d'artesans que explotaven el seu bon ofici manual, emparant-se en una experiència apresada, en la majoria dels casos, fora de les aules acadèmiques. Eren mestres que treballaven amb soltesa i bon ofici la talla de fusta, el modelat en fang o guix, el treball en pasta fusta o el daurat i el policromat. Pel que fa a la imatgeria, es movien dins uns paràmetres absolutament fidels a la tradició barroca, però en relació amb l'estructura del retaules en què s'encabien les escultures, podem dir que els models principals van ser els del Neoclassicisme, el qual va tenir solucions de continuïtat i revivals fins ben entrat el segle XX, tot i que despallats de l'esperit arqueologista i d'estudi del món clàssic que va caracteritzar el corrent original.

Aquest col·lectiu de professionals de l'art religiós combinaven els encàrrecs arribats d'esglésies i parròquies amb la comercialització d'imatges de reduïdes dimensions destinades a la pietat i devoció particulars. Eren imatges destinades a una pietat intimista i privada, aquella que duen a terme els fidels en la soledat de la seva cambra, un tipus de pràctica devocional pròpia d'un país en reconstrucció i atemorit per unes autoritats polítiques i religioses que veien en la fe un instrument de control social i d'apaivagament de les possibles ràtzies reivindicatives de la població. Tallistes i escultors com Robles van recollir el testimoni dels santers decimonònics que efectuaven imatges "de vestir". De retop, el seu art esdevé un ressò tardà de certes pràctiques comercials ja vigents a la baixa edat mitjana. En aquest sentit, és sabut que els artistes dels segles XIV i XV executaven retaules i grans obres per a esglésies i monestirs, però també obtenien una important font d'ingressos a partir de l'execució d'imatges o pintures destinades a clients particulars que les ubicaven a les seves llars i les empraven per a la devoció privada. Aquest tipus de producció va mantenir-se durant l'època moderna i va arribar incòlume fins al segle XX. Altrament, artesans com en Robles van finançar l'economia familiar amb altres tipus de treballs, com podien ser els vinculats a l'ebenisteria, la decoració d'interiors i, àdhuc, la restauració d'obres d'art o el comerç amb antiguitats. Es tracta d'un perfil professional que té nexes d'unió amb determinats personatges de generacions anteriors, com per exemple, Tomàs Moragas, un dels companys de Maria Fortuny a Roma i mestre de grans artistes com Santiago Rusiñol.

Joan Robles és un d'aquests artistes que a estones esdevenen artesans, i a la inversa. És un dels millors exponents de l'ambivalència professional que caracteritzà el grup d'imatgers lleidatans d'abans i després de la Guerra Civil espanyola. Sigui com sigui, insistim de nou en un aspecte que posen de relleu els autors del present llibre, i que no és cap altre que la seva

sòlida formació rebuda a l'escola de Llotja, un tret diferencial en relació amb altres companys d'ofici en terres lleidatanes. No van ser gaires els lleidatans que es van formar a les aules de l'acadèmia barcelonina i que van acabar dedicant-se a la imatgeria religiosa. El procés natural de l'especialització professional era, majoritàriament, el de la pintura de cavallet o l'escultura en les seves vessants més tradicionals. Les circumstàncies vitals van fer, en canvi, que Robles dirigís la seva activitat vers un àmbit potser menys prestigiat, però que coneixia bé atès que hi treballava des de ben jove.

No sabem quins van ser els professors de Llotja que Robles admirava o que més van influir en la seva obra. No conservem olis sobre tela ni aquarel·les sorgides dels seus pinzells, bàsicament, perquè no va conrear aquestes tècniques. Tampoc conservem els seus dibuixos o esbossos, però la tradició familiar que ens ha pervingut a través de la seva filla Anita, a banda d'algunes informacions plenament documentades, demostren que Joan Robles s'interessà especialment pel dibuix anatòmic. Aquest aspecte segurament va atorgar solidesa al seu art i cal vincular-lo, com no pot ser de cap altra manera, a la formació acadèmica rebuda.

Sabem relativament poc del seu sistema de treball habitual, a l'igual com passa amb altres companys de generació i amb mestres un xic anteriors en els temps. En relació amb els grans encàrrecs de tipus eclesiàstic, no ens han pervingut els llibres de models que de ben segur tenia Robles al seu taller, tot i que es conserva el seu record a la valuosa memòria de la seva filla Anita. No sabem si copiava, interpretava i analitzava l'obra dels seus col·legues i companys de professió per tal de millorar les seves produccions, un aspecte que sí apareix al taller dels Borràs, dels quals hem conservat un interessant arxiu fotogràfic –avui custodiat a l'Arxiu de Fotografia Històrica de la Universitat de Lleida– d'obres d'altres autors que empraven com a repertori i per copiar elements. És evident que la manca d'estudis monogràfics motiva aquestes llacunes de coneixement, però les obres conservades o conegudes fotogràficament demostren que tallers com el dels Borràs, o el del propi Robles, empraven fórmules comercials ben consolidades a l'edat mitjana: no tocar el que funciona i repetir determinats models o prototips que agradaven als clients.

Aquest conservadorisme es detecta i s'accentua dins l'esfera més comercial de la seva producció, és a dir, en relació amb les petites imatges destinades a la devoció particular. La seriació resultant d'aquest procediment resta artísticitat al seu procés creatiu i suposa, clarament, una concessió a la vessant més crematística del seu art. Ho veiem, per exemple, en les seves imatges de Jesús-Nen al llit o en els seus *souvenirs* amb el perfil de la Seu Vella de Lleida, dos productes d'èxit del seu taller i que eren fàcilment comercialitzables. En qualsevol cas, els pintors de cavallet no van ser escàpols a aquest fenomen, especialment aquells que van conrear motius religiosos vinculats a una determinada contrada geogràfica. És el cas del balaguerí Francesc Borràs i Farràs (1891-1968), que durant bona part de la seva trajectòria va

executar incomputables imatges del Sant Crist de Balaguer per satisfer l'àmplia demanda dels seus convilatans. Tanmateix, aquest treball seriat propi d'un artesà que explota hàbilment els seus recursos tècnics, Robles i els seus companys de generació el van compensar amb encàrrecs que requerien de la seva creativitat i inventiva, com podien ser les comandes d'imatges *ex professo* per a capelles particulars, o l'execució d'imatges per a retaules d'esglésies parroquials.

El fenomen de la imatgeria religiosa d'ús particular té a Catalunya un dels seus baluards creatius i comercials a la ciutat d'Olot. La capital de la Garrotxa es va convertir al darrer terç del segle XIX en un dels epicentres de la producció de sants catalana i hispana, amb diferents tècniques i materials, des de la fusta, passant pel guix, o la pasta fusta. A partir de 1880, Olot va esdevenir punt neuràlgic d'una indústria ben planificada i de gran èxit comercial promoguda per Joaquim Vayreda (1843-1894), que després del seu sojorn a París, va importar el model creatiu vigent als tallers d'imatgers del barri de Saint Sulpice, on hi havia establert un nodrit grup d'artesans dedicats a satisfer les necessitats pietoses de gent procedent de diferents estrats socials, amb preferència pels més populars. Eren imatges econòmicament accessibles, i la seva possessió es va democratitzar enormement. Vayreda va veure les possibilitats d'aquest tipus de producció i la va importar a Olot, on va fundar, juntament amb Josep Berga Boix i Valentí Carrera, una empresa dedicada a la producció d'imatgeria religiosa, la celebèrrima *El Arte Cristiano*. Amb la fundació, de retruc, donaven una sortida professional als alumnes de l'Escola Pública de Dibuix de la capital garrotxina. Curiosament, la denominació de l'empresa va ser copiada a Saragossa uns anys després pels germans Albareda, que van fundar una empresa del mateix sector amb gran èxit a l'Aragó.

Olot es va convertir en tot un referent productiu d'imatgeria religiosa destinada a satisfer, a baix preu, la pietat i devoció popular. No hi havia llar catalana que no tingués una imatge creada als tallers olotins, i això va obrir els ulls a una sèrie d'artistes i artesans d'arreu de Catalunya que van fer particulars interpretacions comercials del model comercial gestat a Olot. Com veiem en el cas de Joan Robles, s'imitava, fins i tot, l'elaboració de les imatges en cartró fusta, una tècnica gestada als anys 80 del segle XIX. Es tractava d'un procediment que abaratia la producció, descarregava les imatges de pes i, a més, que donava resultats extraordinaris per la seva mal·leabilitat i efectisme. Anys després, la producció d'imatges a Olot es decantà, parcialment, per l'ús del guix, tot i que escultors com Robles van preferir mantenir-se fidels a la tècnica del cartró o pasta fusta, tot adaptant-la i modificant-la a partir de receptes personals.

Estèticament, ja hem apuntat que l'obra de Joan Robles s'emmarca en un *revival* mal entès de l'estètica barroca i neoclassicista, dins un academicisme mal entès i buidat del contingut arqueologista que caracteritzava el fenomen original. Aquesta reinterpretació formal sense una base teòrica que li doni suport, va aparèixer pocs anys després de l'extinció del propi Neoclassicisme, i es va mantenir ben viva fins ben entrat el segle XX. Alguns dels escultors

i tallistes actius a Catalunya des de finals del XIX fins a mitjans de la centúria següent la van adoptar com a via estètica prioritària a l'hora de donar forma als encàrrecs que els arribaven d'esglésies i parròquies. Molts cops duien a terme creacions innovadores a partir del repertori tradicional barroc i neoclàssic, però altres vegades, especialment després de la Guerra Civil espanyola, es van veure obligats a deixar de banda la vessant creativa i prioritzar la (re)creació imatges o retaules cremats durant l'ensulsiada bèl·lica, per desig exprés dels promotors. Així ho va fer Joan Robles el 1943 amb la imatge de l'altar major de l'església de Sant Magí de Cervera. És evident que aquest tipus d'intervencions s'inscriuen dins una vessant més artesanal que no pas artística en el desenvolupament de l'ofici, i responien a la voluntat d'una determinada comunitat de feligresos per recuperar físicament i de forma fidedigna aquelles imatges destruïdes poc abans de la Guerra Civil espanyola.

Aquest fenomen estètic de llarg recorregut té una perfecta traçabilitat en el cas lleidatà, tot i la manca d'estudis que impedeix asseveracions contundents i positives. A les Terres de Lleida el pont amb les generacions de tallistes i retaulers afins –respectivament– al tardobarroc i el neoclassicisme l'estableixen, primer, Ermengol Jou (1830-1915), i sobretot, els Corcelles. Bonaventura Corcelles és un escultor d'origen francès que al darrer terç del segle XVIII es va establir a Lleida, on va col·laborar amb mestres com Salvador Gurri i Juan Adán en la construcció de retaules per a la Seu Nova. Va tenir un fill anomenat Ramon (1789-1849), que es va formar a l'Escola de Llotja, que va treballar abastament per a temples i parròquies de la demarcació de Lleida, i que el 1807 apareix vinculat amb l'escola de dibuix de Lleida. Continuà l'ofici familiar el seu fill Manuel Corcelles Saurí, que també va contribuir notablement a l'embelliment de nombrosos temples lleidatans, i que fou el mestre de l'esmentat Jou. El seu fill Manuel, des de 1859 va ostentar la càtedra de dibuix de l'Institut de Segona Ensenyança de la ciutat.

Els noms apuntats esdevenen el nexa d'unió intergeneracional amb la tradició anterior. El rol de frontissa amb les noves tendències el van jugar, en canvi, els diferents membres de la família dels Borràs, que han esdevingut el pilar fonamental d'aquesta imatgeria religiosa d'estètica neo-barroca que, a voltes, s'inscrivia en retaules d'arquitectura post-neoclassicista. Sembla que l'origen de la nissaga cal cercar-lo en Ramon Borràs Perelló (1858-1941), deixeble d'Hermenegild Jou i que va regentar un taller al carrer Cavallers des del 1877. Coneixem algunes de les seves realitzacions, que estèticament mantenen viva la flama classicista d'aquells que el van precedir. El va succeir el seu fill Ramon Borràs Vilaplana (1886-1967), autor de l'estructura del retaule major de l'església parroquial del Palau d'Anglesola, inaugurat el 1947, i per al qual Joan Robles va executar la imatge titular. En la decoració dels retaules de la parròquia també va col·laborar un altre dels noms propis de la imatgeria lleidatana del segle XX, Lluçia Oliva i Sala (1909-1985), especialment conegut pel seu ofici de daurador, tot i que també es va dedicar al comerç d'antiguitats i la restauració d'obres d'art. Oliva va regentar un comerç al carrer Sant Antoni de Lleida, on també oferia serveis d'emmarcament i venda d'imatges religioses.

Prèviament, Oliva va establir societat amb Robles a Mollerussa, on van regentar l'establiment *El Arte Celeste*, una denominació que clarament evoca l'empresa fundada per Joaquim Vayreda a Olot. Tal com recullen els autors del present llibre, Robles s'encarregava de l'execució de les imatges i Oliva les decorava. Aquesta societat fins ara gairebé només restava viva en el record de l'Anita, la filla d'en Robles, però ara, amb el catàleg raonat d'obres que publiquen Yeguas i Garralón s'han recuperat evidències físiques a través d'algunes de les imatges que els autors inventarien, ja que duen etiquetes que demostren que van ser adquirides en aquest establiment mollerussenc. No cal insistir en el gran interès que presenta la reconstrucció de la història d'aquestes aliances professionals, ja que aporten valuosa informació no només sobre la col·laboració entre mestres d'un mateix ofici en un mateix territori, sino també sobre el sistema de treball i la distribució de tasques dins l'obrador i, de retop, sobre els interessos i la projecció comercial que atorgaren a les seves produccions.

A la llum del que hem anat apuntant, el lector no especialista podria pensar que no va existir un art religiós afí a l'estètica de l'avantguarda, o que si va existir, va restar subordinat a l'opció estètica conservadora i tradicional en la qual cal encabir l'obra de Joan Robles. Res més lluny de la realitat. El Modernisme i el Noucentisme van generar interessants propostes en aquest àmbit, que van tenir solució de continuat en el moment d'irrupció de les avantguardes no figuratives. La cruel i repressora postguerra va du implícit, fins i tot, un acostament a l'art religiós d'alguns dels principals representants de l'avantguarda lleidatana. És el cas de Leandre Cristòfol (1908-1998), a Lleida estant, i d'Antoni Garcia Lamolla (1910-1981), que ho va fer des del seu exili francès. El procés de tancament interior d'aquests artistes represaliats va fer reviure sentiments i angoixes que van canalitzar, parcialment, a través del fet religiós i de la producció d'imatges amb les quals establir diàlegs entre la figuració i l'abstracció. Cristòfol va abandonar temporalment l'experimentació abstracta i va endinsar-se en la producció de majestats de Crist neoromàniques de petit format destinades al gran públic, i ho va fer gràcies als seus coneixements com a ebenista i tallista. L'artista, doncs, va deixar sortir l'artesà que duia a dins i es va acostar a les pràctiques crematístiques d'imatgers tradicionals com Joan Robles. Aquestes produccions dels anys cinquanta, encarades cap al mateix mercat particular que abastia el darrer, van permetre a Cristòfol preparar-se per a l'execució d'alguns encàrrecs de grans dimensions per a parròquies lleidatanes, com les imatges executades per a Santa Maria Magdalena de Lleida, per a l'església de Bell-lloc, o per al col·legi de l'Ensenyança de Lleida.

Els treballs de Cristòfol –i d'altres artistes lleidatans– dins aquest àmbit, juntament amb la gran quantitat de pintures murals executades a partir dels anys cinquanta a les esglésies de les nostres contrades per artistes com Lluís Trepap, Víctor Pérez Pallarés o Jaume Minguell, demostren que l'opció estètica tradicionalista d'escultors com Borràs Vilaplana o Robles no va ser sempre la preferida per la feligresia i els seus representants. En aquest sentit, és simptomàtic que el concurs per les pintures del presbiteri de la Seu Nova de Lleida el guanyés

Josep Serrasanta (1916-1998), que va acabar executant uns frescos que recorden vivament l'estil de Josep Lluís Sert. Tanmateix, la polèmica que van generar els murals de Lluís Trepal per a l'església de la Magdalena de Lleida (1960), d'evident militància avantguardista i amb solucions més que agosarades demostren que l'Església i la feligresia lleidatana es movien dins una eclèctica ambivalència de gustos i contrastos.

Tornant a l'eix discursiu del llibre que el lector té a les mans, una de les seves aportacions més interessants és la recopilació que els autors efectuen dels noms dels deixebles i col·laboradors de Robles, alguns dels quals són encara vius. Yeguas i Garralón han rastrejat amb encert i sagacitat l'existència d'aquestes persones, i a més les han vinculat a projectes concrets, com és el cas de la col·laboració de Joan Robles i Josep Maria Gassol en el projecte del Racó d'en Pep (Vilanova de la Barca) i en la urbanització del Roc de Sant Gaietà (Roda de Barà). És igualment valuós el llistat de restauracions efectuades per l'artista del Palau d'Anglesola, i que connecta aquesta vessant de la seva trajectòria amb la d'altres companys d'ofici com els ja esmentats Borràs i Lluçà Oliva. Fou molt habitual entre els pintors i mestres imatgers del segle XX dedicar-se a aquest tipus d'activitats, i en el cas dels Borràs, veiem que fins i tot les van dur a terme també en institucions museístiques de la ciutat. Aquestes intervencions, relativament poc rellevants en matèria econòmica, suposaven un complement econòmic al seu treball dins el camp de la imatgeria religiosa.

Amb tot, i sense cap mena de dubte, la gran aportació dels autors d'aquesta monografia és el catàleg raonat de treballs escultòrics de Joan Robles, abastant totes les disciplines en què va mostrar-se actiu: escultura religiosa, escultura civil, retrats, imatges quixotesques, representacions del cèlebre pagès del català creat pel ninotaire Gaietà Cornet i popularitzat per la revista *Cu-Cut*, escultura decorativa o aplicada, maquetes de la Seu Vella, elements de mobiliari, reproduccions, etc. És especialment ressenyable la classificació iconogràfica que s'ofereix dels treballs en escultura religiosa, agrupant-los en funció del tema representat. Yeguas i Garralón han efectuat una tasca de recerca encomiable que ha comptat amb l'indestimable i preuada col·laboració dels propietaris de les obres, la majoria d'ells residents al Palau d'Anglesola, la qual cosa ens parla de la gran implicació dels palauanglesolins en el projecte d'aquest llibre. Cada obra s'acompanya d'una breu fitxa catalogràfica que inclou les dades referencials necessàries, la història de la peça, una breu descripció iconogràfica, les restauracions de les quals ha estat objecte, i tot un seguit d'informacions que ajuden a la seva lectura i comprensió contextual. El conjunt d'obres catalogades pels autors posa damunt la taula la realitat quotidiana del treball d'en Robles en les seves diferents vessants i casuístiques concretes. En aquest sentit, trobem obres destinades a centres religiosos de la comarca, com poden ser diferents esglésies parroquials, entre elles la del Palau d'Anglesola, la capella del cementiri de Mollerussa, l'església de Sant Magí de Cervera, o l'ermita de Camp Real (Massoteres, Segarra). Al Palau també va intervenir en espais a l'aire lliure, amb la seva escultura de la deessa Ceres a la plaça de l'església, o amb

l'àngel anunciador del cementiri, que troba el seu èmul al cementiri de Bellpuig.

Com diem, el gruix més important de les obres destinades a la devoció privada els autors els han localitzat, preferentment, en llars del Palau d'Anglesola. És significatiu que algunes d'aquestes obres duguin la signatura de l'artista, la data i, a més, la persona a la qual anava destinada l'encàrrec, la qual cosa les singularitza i les atorga gairebé la qualitat de peça única, malgrat després trobem de similars en tractar-se de models iconogràfics que a l'artista li funcionaven bé a nivell comercial. És el cas dels seus celebrats Nen Jesús al llit, dels quals Yeguas i Garralón n'han pogut documentar una xifra considerable. Alguns d'ells veiem que s'adquirien a l'artista per ser regalats amb motiu de la comunió d'un nen, la qual cosa confereix a l'objecte un sentit utilitari que es va difondre entre els seus convilatans a partir de pràctiques atestades arreu.

Altrament, és força curiós el cas d'un Natzarè conservat a la sagristia de l'església de Linyola, per al qual els autors del llibre han documentat un nou ús que s'aparta de la seva funció pràctica original. Aquesta imatge segueix fidelment el model del celebèrrim Jesús del Gran Poder de l'escultor sevillà Francisco Ruiz Gijón, una imatge siscentista, barroca, de gran qualitat i fervent devoció entre la població sevillana. El de Linyola fou executat per satisfer la pietat d'una habitant de la vila, però el va acabar donant a la parròquia linyolenca per tal de contrarestar les destrosses causades als altars durant la Guerra Civil espanyola. Avui la imatge se serveix a la sagristia i durant la Setmana Santa es treu en processó. La imatge, doncs, ha agafat una nova dimensió pública que originalment no tenia.

Iconogràficament, el catàleg d'obres d'en Robles que ens presenten Yeguas i Garralón té diversos punts d'interès condicionats per les devocions més esteses pel Pla d'Urgell i part de la demarcació de Lleida. No hi falten representacions de la Mare de Déu de les Sogues venerada a Bellvís, o de Sant Ramon Nonat, amb un culte prou estès des de la Segarra cap a la plana de Lleida. Són moltes les imatges que Robles va executar de Santa Teresa de Lisieux, Santa Tereseta, la qual té un important santuari a la capital del Segre al que acudeixen fidels procedents de tota la cristiandat. Destaquen també les diferents imatges que va efectuar de la Mare de Déu dels Pobres, que tenia un fervent focus de devoció al convent de Carmelites de Mollerussa, i des d'on es va estendre per la comarca. Imatges amb aquesta advocació en va fer diverses, fins i tot una per a una parròquia de la ciutat de Lleida, la del barri de Pardinyes.

Finalment, ens agradaria remarcar que la vida i l'obra de Joan Robles es troba tremendament vinculada a la localitat que va acollir-lo amb els braços oberts, i d'aquí que tota aportació que es faci sobre la producció d'aquest il·lustre personatge, sigui un pas endavant en benefici de la història cultural de la vila. L'interès d'aquest tipus d'estudis, a més, ultrapassa el mer àmbit de la història local, atès que facilitarà la tasca a altres investigadors que, en el



futur, abordaran recerques similars. Cal felicitar efusivament als autors d'aquesta monografia per l'execució d'un treball tot hora valent i difícil, en tractar-se gairebé un erm historiogràfic i per la gran dispersió de les fonts d'informació. Té un mèrit especial el valuós i exhaustiu catàleg raonat de treballs que han aconseguit aplegar, una tasca que ha suposat recórrer el Palau d'Anglesola casa a casa, trucant gairebé porta per porta, i que ha comptat amb l'abnegada ajuda dels palauanglesolins i palauanglesolines, que no han defugit l'oportunitat d'aportar el seu granet de sorra a un projecte de gran interès per a la memòria col·lectiva del poble. Entre tots ells, permeteu-me que en destaqui a una persona, l'Anita, la filla del protagonista, que ha nodrit d'informacions als autors del llibre i que ha contribuït apassionadament a la recuperació de la memòria del seu estimat pare.

Alberto Velasco i González

Historiador de l'art. Conservador del Museu de Lleida: diocesà i comarcal