

La *Mare de Déu dels Àngels* de Tortosa i el seu pas per l'àmbit privat

CÈSAR FAVÀ

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Resum:

Les línies que segueixen no tenen altre propòsit que el d'intentar reconstruir un dels episodis més desconeguts de la història recent de l'emblemàtica taula de la *Mare de Déu dels Àngels* de Tortosa: el seu pas per l'àmbit privat anterior a l'adquisició per part de la Generalitat i l'Ajuntament de Barcelona, el 1932. Amb aquesta intenció es donarà a conèixer, per primer cop, el contingut de les cartes que intercanviaren dos dels qui en foren propietaris, Jaume Perepons i Lluís Plandiura, les quals fins ara es conservaven inèdites a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

Paraules clau

Pintura gòtica catalana; Pere Serra; Mare de Déu dels Àngels; Tortosa; Jaume Perepons; Lluís Plandiura

Abstract:

This article aims to reconstruct one of the most unknown episodes in the recent history of the *Virgin of the Angels* panel from Tortosa: when it belonged to private collectors until 1932, date in which it was acquired by the Generalitat and the Barcelona Town Hall. With this intention, and for the first time, it will be unveiled the content of the letters that were exchanged between two owners of the panel –Jaume Perepons and Lluís Plandiura– which, for the time being, were unreleased in the Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

Keywords

Catalan Gothic Painting; Pere Serra; Virgin of the Angels; Tortosa; Jaume Perepons; Lluís Plandiura

De resultes de l'adquisició de la col·lecció Plandiura, l'any 1932, el Museu Nacional d'Art de Catalunya custodia la taula central (FIG. 1) i les dues seccions de la predel·la (FIG. 2 i FIG. 3) d'un retaule procedent de Tortosa (MNAC 3950, 3948 i 3949). Malgrat que no es coneixen altres compartiments d'aquest conjunt, la crítica acostuma, amb raó, a assenyalar-lo com una de les produccions més rellevants de la pintura gòtica catalana per la seva qualitat tècnica i estètica. I és que deixant de banda els dos cossos del bancal, que en l'actualitat presenten un estat de conservació força deficient, no hi ha dubte de què la Mare de Déu del compartiment central, coneguda com la *Mare de Déu dels Àngels*, es compta entre les obres més reeixides de l'italianisme català.

Aquesta magnífica figura de la Mare de Déu centra una composició atemporal, únicament contextualitzada per un terra marbrejat i un fons d'or decorat amb cercles tetralobulats fets a punxó. Està serenament asseguda sobre un setial de respatller vermell i sosté l'Infant sobre la seva falda. Duu la corona d'estrelles de clares connotacions apocalíptiques i vesteix un mantell blau ornat amb el monograma marià (M), el qual es forma a partir dels motius florals que surten del bec d'un ocell. La Verge, embadalida, manté la solemnitat trescentista i no intercanvia cap mirada amb el seu fill. L'única complicitat entre tots dos es produeix perquè ella subjecta el cordill que amarra la cadenera que porta l'Infant entre les mans. Aquest grup central apareix rodejat de sis àngels músics de cos afuat en suspensió, els quals toquen diversos instruments musicals: flauta, llaüt i orgue portàtil, a la dreta, i saltiri, llaüt guitarrenc i arpa, a l'esquerra. Les vestidures i les ales d'aquests personatges provenen de la voluntat del pintor quant a equilibri cromàtic i, a la vegada, la seva representació esglaonada incideix tímidament cap a la recerca de la profunditat.

La predel·la és de tipus hagiogràfic i, com a tal, s'hi han disposat vuit sants –sis sants i dues santes– a manera de fris continu, tot seguint una tipologia de bancal que és prou freqüent en la pintura catalana del tres-cents i que els Serra van cultivar en més d'una ocasió¹. Sant Pere i Sant Pau tancaven la composició als extrems. Els sants Joans, en canvi, tal vegada flanquejaven el sagrari central que dividia la predel·la en dos cossos. Entre aquests personatges, a la dreta s'hi representà Santa Clara i Sant Jaume, i a l'esquerra, Santa Maria Magdalena i Sant Jaume el Menor.

Tot i la manca de documentació, des d'antic, la crítica va convenir a atribuir les taules conegudes d'aquest retaule a Pere Serra per motius d'estil. Es pot dir que des de la dècada de 1910 s'han mantingut majoritàriament adscrites al catàleg d'aquest pintor, el qual, com és prou conegut, fou un dels membres d'una notable nissaga de pintors i un dels representants més notables de la pintura gòtica catalana, el qual, des dels inicis de la dècada de 1390 i fins a la seva mort, esdevinguda en algun moment entre 1405 i 1408, va liderar en solitari el taller familiar barceloní.

El grau de certesa quant a l'autoria de les taules, tanmateix, no és indicatiu de l'estat actual dels nostres coneixements respecte a altres qüestions que envolten l'obra, sinó que a redós seu perduren tot un seguit d'incògnites que pràcticament afecten totes les seves vessants: des del patronatge o la ubicació original, a la temàtica del retaule o la cronologia, entre d'altres. En aquesta ocasió, però, m'interessa abordar una altra qüestió no menys desconeguda. Em

¹ Sobre aquesta i altres tipologies de predel·la a Catalunya, veure C. RESSORT, "La prédelle catalane au Trecento: documents, morphologie et comparaisons" a R. ALCOY (ed.), *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Barcelona, 2009, pp. 91-103, especialment p. 94 i ss.

refereixo al seu pas per l'àmbit privat durant almenys la segona i tercera dècades del segle passat, tot partint de la documentació personal de Lluís Plandiura, conservada a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB).

Aquest fons inclou quarantatre cartes que el propietari Jaume Perepons, com a posseïdor de les taules de Tortosa, envià a l'industrial barceloní entre el 6 d'octubre de 1921 i el 16 de juny de 1922 per tal de negociar-ne el traspàs. A més, conté també l'esborrany de les bases d'un préstec que involucra la *Mare de Déu dels Àngels* i la còpia del conveni que, anys abans, Perepons havia signat amb el tortosí Joaquim Alemany, que com veurem era el representant d'un grup de gestors, amb la finalitat que aquest cursés la venda de les taules, amb mires a col·locar-les al mercat nord-americà².

Gràcies a aquest fons, fins avui inèdit, podem treure l'entrellat d'algunes de les circumstàncies que envoltaren les negociacions entaulades entre Jaume Perepons i Lluís Plandiura o, si més no, com a mínim, embastar alguns dels aspectes de la seva història recent, tot esperant que en un futur noves troballes vinguin a perfilar aquest interessant episodi.

Malauradament, el gruix documental presenta algunes limitacions que, almenys per ara, ens priven de tenir una visió completa de l'assumpte. Un dels principals inconvenients deriva del fet de no haver localitzat el contracte establert entre Lluís Plandiura i Jaume Perepons, a partir del qual es va posar punt i final al traspàs de les taules. Ara bé, segurament la limitació més important que hem hagut de capejar és la de no haver disposat de les cartes que Plandiura envià a Perepons durant els set mesos que durà la seva complexa relació epistolar, de manera que hem d'admetre, d'entrada, que el nostre coneixement de l'afer, més o menys profund, és purament parcial.



FIG.1 PERE SERRA, MARE DE DÉU DELS ÀNGELS, MNAC, 1395. © MNAC – MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA. FOTÒGRAFS: CALVERAS/MÉRIDA/SAGRISTÀ

² Sobre la documentació personal de Lluís Plandiura, E. CENDRA, *Catàleg del fons Lluís Plandiura de l'Arxiu Històric de la Ciutat*, Barcelona, 1995. Quant a la correspondència mantinguda entre Jaume Perepons i Lluís Plandiura veure AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-212-227 i AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 12, LP53-170-199.



FIG. 2 PERE SERRA, COMPARTIMENT ESQUERRE DE PREDEL·LA AMB SANT PERE, SANTA CLARA, SANT JAUME I SANT JOAN EVANGELISTA, MNAC, 3948. © MNAC – MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA. FOTÒGRAFS: CALVERAS/MÉRIDA/SAGRISTÀ



FIG. 3 PERE SERRA, COMPARTIMENT DRET DE PREDEL·LA AMB SANT JOAN BAPTISTA, SANTA MARIA MAGDALENA, SANT JAUME EL MENOR I SANT PAU, MNAC, 3949. © MNAC – MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA. FOTÒGRAFS: CALVERAS/MÉRIDA/SAGRISTÀ

UNA OBRA MAGISTRAL DE PERE SERRA A TORTOSA

El dia 29 de juliol de 1916 aparegué un article de Josep Matamoros a la premsa local tortosina dedicat a la *Mare de Déu dels Àngels*³. Malgrat haver passat inadvertit per la crítica fins avui, aquest breu escrit tenia la virtut de registrar, per primer cop, la presència a Tortosa

³ J. MATAMOROS, “Tabla notabilísima”, *El Restaurador*, 2368 (Tortosa, 29-7-1916), p. 2. Un parell de mesos més tard, el mateix article apareix integrat, ara amb una fotografia de la *Mare de Déu dels Àngels*, a J. MATAMOROS, “Arqueología indígena”, *La Zuda. Boletín del Ateneo de Tortosa*, 43 (30-9-1916), pp. 163-166.

d'aquesta taula i dels dos cossos de predel·la que en origen havien format part del mateix conjunt. I és que en paraules del canonge canareu, havia arribat l'hora de cridar l'atenció dels crítics barcelonins respecte a la seva existència. Per aquesta raó, en les darreres línies del text, amb la sensació del deure acomplert, l'autor afirmava: *creemos cumplir un alto deber de patriotismo, llamando la atención sobre esta tabla, que no es exageración calificar de uno de los mayores ornamentos de nuestra ciudad*. Ara bé, més enllà de les intencions de Matamoros, avui sabem que almenys una part dels especialistes del país ja tenien constància de la pervivència d'aquesta obra, entre altres coses perquè, com veurem més endavant, anys enrere la peça (o peces) havia estat oferta a compra a diverses entitats museístiques catalanes.

A més de donar a conèixer les taules de Tortosa, convé subratllar que, en el susdit article, Matamoros les va adscriure per primera vegada al pintor barceloní Pere Serra atenent a raons d'estil⁴. L'autor va fonamentar dita atribució en les similituds incontestables existents entre les taules tortosines i el *Retaule de Tots els Sants* del monestir de Sant Cugat del Vallès, el qual, per aquell temps, ja es comptava entre les obres adscrites de manera estable al catàleg del pintor. De fet, va ser precisament l'aparició d'un article divulgatiu dedicat íntegrament al retaule santcugatenc amb motiu del seu trasllat a l'incipient Museu Episcopal de Barcelona, el juny de 1916⁵, el que esperonà el canonge a publicar el seu text només un mes després. En efecte, les fotografies difoses del retaule de Sant Cugat van emmenar Matamoros a afirmar que les taules tortosines en origen devien haver format part d'un retaule bessó del vallesà. A parer de l'autor, però, les majors dimensions de la seva taula central, la factura més acabada, la major correcció en el dibuix i el millor colorit, revelaven que calia considerar el retaule perdut de Tortosa com el germà gran del de Sant Cugat; en definitiva, l'obra magistral de Pere Serra.

Bé fos gràcies a l'article de Matamoros, bé fos pels intents de venda de les taules, el cert és que els propòsits del canonge de donar a conèixer aquestes pintures s'acompliren amb escreix i, ràpidament, passaren a engrandir sense reserves el catàleg del pintor Pere Serra, on s'han mantingut fins a la data⁶. L'encarregat d'incorporar-les al discurs generat entorn dels germans Serra fou Alexandre Soler i March, que ja d'entrada va apuntar que tant el retaule de Tortosa, com el de Sant Cugat del Vallès, havien de ser entesos com a dues rèpliques del desaparegut i més antic *Retaule de Tots els Sants* de Santa Maria de Manresa, una obra que, com tot seguit veurem, havia estat contractada de manera solidària entre Pere Serra i el seu germà Jaume, el 1363⁷.

Per comprendre en la seva justa mesura l'aportació de Matamoros i la subsegüent incorporació del retaule de Tortosa al catàleg del mestre, hem de tenir present que, a finals de la segona dècada del segle XX, feia relativament pocs anys que s'havia començat a

⁴ No deixa de ser curiós, per aquest fet, que en una publicació posterior el mateix autor adscriu la peça a un inexistent Pere Borrassà. J. MATAMOROS, *La Catedral de Tortosa. Trabajos monográficos acerca de su construcción y de su contenido artístico y religioso*, Tortosa, 1932, p. 130.

⁵ "El famoso retablo de todos los Santos en el Museo Episcopal de Barcelona", *Barcelona-Atracción*, 65 (6-1916), s.p. En línies generals, aquest article glossa les aportacions anteriors publicades a J. GUDIOL CUNILL, "San Cucufate del Vallés", *Museum. Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, II (1912), pp. 437-478, especialment pp. 447-459.

⁶ Els estudis més recents, que remetent a la bibliografia anterior: F. RUIZ, "Pere Serra" a R. ALCOY (coord.), *L'art gòtic a Catalunya, Pintura: De l'inici a l'italianisme*, vol. I, Barcelona, 2005, pp. 284-296 i C. FAVÀ, "El retaule de la Mare de Déu dels Àngels" a J. VIDAL, J. A. CARBONELL (coord.), *Història de les Terres de l'Ebre: Art i Cultura*, vol. V, Tortosa, 2010, pp. 96-98.

⁷ A. SOLER I MARCH, "Pintura catalana trescentista. De la escuela italiana al estilo propio", *Museum. Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, vol. VI, nº 8 (1918-1920), pp. 265-282.

desentrellar la personalitat artística de Pere Serra i que encara havien d'arribar el que podem considerar els primers estudis monogràfics dedicats al pintor⁸. Ben mirat, feia escassament un parell de dècades que se sabia de la seva existència i de la de son germà Jaume, i encara caldria esperar a les publicacions de Rubió i Lluch, primer, i a les de Madurell, després, per tenir constància dels altres dos germans⁹. Òbviament em refereixo a Joan, que avui per avui pràcticament continua sent un desconegut per a la crítica, i a Francesc, el major i presumible fundador del taller familiar, de qui recentment s'ha intentat definir un corpus d'obra¹⁰.

Com en tants altres casos, correspon a Josep Puiggarí el mèrit d'haver publicat, a les acaballes del segle XIX, les primeres notes documentals al·lusives a Pere Serra. Malauradament, però, cap d'aquestes notícies no proporcionava el més mínim indici de la seva activitat professional, més enllà de qualificar-lo com pintor de la ciutat de Barcelona¹¹. De moment, doncs, res no feia presagiar que al cap de poc temps aquest personatge esdevindria una de les figures principals del panorama artístic català de la baixa edat mitjana i un dels integrants del taller familiar més conspicu de la segona meitat del segle XIV.

Es pot afirmar que el perfil pictòric de Pere Serra començà a experimentar un salt qualitatiu quan el 1897 Sor Eulàlia Anzizu va fer conèixer la primera notícia que vinculava el nostre artífex amb un conjunt artístic concret i de marcada rellevància. En aquest sentit, la historiadora domèstica del monestir de Pedralbes va publicar part del contracte que els germans Jaume i Pere Serra van signar el 24 de novembre de 1368 amb el procurador de l'esmentat cenobi, el prevere Jaume Despujol, per a la realització del retaule major de les menorettes, en temps de l'abadessa Sor Sibil·la de Caixans (1364-1375)¹². La rellevància de l'indret i, en particular, del retaule perdut, valorat en vuit mil sous barcelonesos, evidentment deixaven intuir que aquests germans pintors devien ser dues personalitats destacades del seu temps.

Tanmateix, no fou sinó a partir de la publicació de les recerques de Joaquim Sarret i Arbós que es va produir un veritable avenç en el coneixement de la personalitat artística de Pere Serra. Corria l'any 1907 quan aparegué l'estudi clàssic de l'arxiver manresà sobre la capella i el *Retaule del Sant Esperit* de Santa Maria de Manresa¹³, mitjançant el qual es va revelar per primera volta la paternitat de Pere Serra sobre dit conjunt. Això fou possible gràcies a la troballa d'una àpoca atorgada pel pintor el 9 de juny de 1394, en la qual reconeixia haver rebut mil sous de moneda barcelonesa corresponents al darrer termini de l'obra, ja acabada i col·locada a la capella de la poderosa confraria dels cuireters de la ciutat. El pintor, alhora,

⁸ M'estic referint, sobretot, als capítols dedicats a Pere Serra continguts a J. GUDIOL CUNILL, *Els trescentistes. Segona part*, Barcelona, c. 1924, pp. 22-68 i a CH. R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Massachusetts, 1930, vol. II, pp. 252-314. També a S. SANPERE I MIQUEL, *Els trescentistes. Primera part*, Barcelona, c. 1924, pp. 305-342.

⁹ Remeto a J. GUDIOL, S. ALCOLEA, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, pp. 53 i 59.

¹⁰ C. FAVÀ, R. CORNUDELLA, "Els retaules de Tobed i la primera etapa dels Serra", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 11 (2010), pp. 63-89.

¹¹ J. PUIGGARÍ, "Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento. Parte segunda", *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 3 (1880), pp. 265-306, p. 270 i 273. Les notícies exhumades per Puiggarí al cap de poc van ser incorporades a CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez*, Madrid, 1889, vol. I, pp. 134-135.

¹² SOR EULÀLIA ANZIZU, *Fulles històriques de Santa Maria de Pedralbes*, Barcelona, 2007 (1897), pp. 89-91. D'immediat la notícia va ser recollida a J. GUDIOL, *Nocions de Arqueología Sagrada catalana*, Vic, 1902, p. 400.

¹³ J. SARRET I ARBÓS, "Capella y retaule del Sant Esperit en la Seu de Manresa", *Butlletí del Centre Excursionista de la Comarca del Bages*, 7 (15-2-1907), pp. 129-135.

admetia haver rebut sis lliures i setze sous extra pels treballs i els colors emprats en pintar uns cortinatges als laterals del retaule. Mentre que aquesta notícia va proporcionar un *terminus ante quem* per a l'obra, un document del 19 de febrer de 1393, també publicat per Sarret, en què la confraria facultava dos procuradors per anar a Barcelona a comprar o a encarregar el retaule, en marcava el *terminus post quem*¹⁴.

Un altre dels mèrits d'aquest article sintètic va consistir a publicar dues notes documentals més referides a uns altres dos conjunts manresans realitzats per Pere Serra. Em refereixo, per una banda, al ja esmentat retaule no conservat de Tots els Sants de Santa Maria de Manresa, capitulat el 5 de febrer de 1363 entre la confraria homònima i els germans Jaume i Pere Serra, i que fou enllestit al cap de tres anys i escaig¹⁵. I, per l'altra, al *Retaule de sant Bartomeu i sant Bernat* de l'església del convent dels predicadors de la mateixa ciutat, pactat el 9 de juny de 1395 entre el mercader manresà Bernat de Gamisans i el pintor Pere Serra, ara en solitari¹⁶. Per bé que un primer moment aquesta obra es va creure perduda, ràpidament es va proposar d'identificar la taula central d'aquest desaparegut conjunt amb una dedicada als dos sants en qüestió, custodiada al Museu Episcopal de Vic (inv. 1784)¹⁷.

Joaquim Sarret no només va donar a conèixer la pedra angular a partir de la qual bastir el catàleg del mestre sinó que, a més, va assentar les bases que en un futur proper servirien per desballestar una teoria errònia precedent de Sanpere i Miquel, la qual atorgava algunes obres a Lluís Borrassà que, en realitat, havien estat realitzades per Pere Serra. En efecte, en el seu primer volum dels quatrecentistes catalans, publicat el 1906, Sanpere havia forjat un extens i heterogeni catàleg d'obra de Lluís Borrassà, principalment a partir de dos documents¹⁸. El primer d'ells havia estat trobat per mossèn Gudiol i era una àpoca efectuada per Borrassà, el 27 de juliol de 1415, pel retaule major del convent de Santa Clara de Vic (MEV 12, 13, 51, 714-719), el veritable punt de partida per reconstruir el catàleg d'aquest artista. I el segon, l'origen de l'error, el justificant de cobrament del segon termini d'un retaule, emès per Lluís Borrassà a favor dels cònsols i prohoms de Vilafranca de Sant Llorenç de Morunys, el 18 de desembre de 1419. Sanpere va creure que aquest document feia referència al *Retaule de la Pentecosta* de l'església parroquial de Sant Llorenç de Morunys, el qual, en realitat, malgrat ser una obra no documentada, ha de ser una obra diferent a la del susdit document i, per tant, convé creure-la encarregada a Pere Serra, tal i com s'accepta en l'actualitat.

Just per aquesta raó Sanpere i Miquel havia situat un grup d'obres de Pere Serra en el corpus d'obra de Lluís Borrassà. M'estic referint al *Retaule del Sant Esperit* de Manresa, a la taula de la *Pentecosta* de la col·legiata de Santa Anna de Barcelona, que era el compartiment central i únic supervivent d'un retaule i que fou destruït a la guerra civil de 1936, malgrat que se'n conserven fotografies, i al *Retaule de Tots els Sants* de Sant Cugat del Vallès. Finalment, l'encarregat de reconduir la situació i treure aquestes obres del catàleg Borrassà fou Émile Bertaux. Aquest les va adscriure correctament a Pere Serra, bo i basant-se en les seves

¹⁴ Sarret també feu públic que el 22 de setembre de 1412 el pintor manresà Francesc Feliu fou fet menester per tal de realitzar unes reparacions al *Retaule del Sant Esperit*. Veure J. SARRET I ARBÓS, "Capella y retaule...", 1907, pp. 134-135.

¹⁵ Per a la publicació del contracte del *Retaule de Tots Sants* de Santa Maria de Manresa cal esperar a J. SARRET I ARBÓS, "Les pintures d'en Serra. Sigle XIV", *Butlletí del Centre Excursionista de Bages*, 39 (2-1910), pp. 13-15.

¹⁶ Es transcriu el contracte de l'obra a J. SARRET I ARBÓS, *Art i Artistes Manresans*, Manresa, 1916, pp. 18-21. Entre d'altres qüestions, s'especifica que el pintor s'ha d'ocupar també de policromar la clau de volta de la capella i altres elements de la coberta.

¹⁷ J. GUDIOL CUNILL, "San Cucufate...", 1912, p. 456.

¹⁸ S. SANPERE I MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, Barcelona, 1906, vol. I, p. 123 i ss.

afinitats estilístiques amb l'única obra documentada i conservada d'aquest darrer pintor, això és, el *Retaule del Sant Esperit* de Manresa¹⁹.

LLUMS I OMBRES

A finals del segle XIV, el taller barceloní dels germans Serra era, ja des de feia uns quants anys, un dels obradors més conspicus i reputats de Catalunya, de manera que aplegava nombrosos encàrrecs procedents dels llocs més dispars, tant del Principat, sobretot, com dels altres territoris de la corona catalano-aragonesa. És de creure que la comanda d'un retaule a la capital catalana, i en especial al taller dels Serra, a banda de suplir les mancances de certs indrets en matèria retaulística, garantia uns resultats òptims i proporcionava un cert prestigi sobreafegit, absolutament irresistible per als comitents. A pesar que el coneixement actual de la pintura gòtica a les terres de l'Ebre és força migrat, si deixem de banda el pes específic que lògicament jugaren els tallers locals, hom pot imaginar que quan del que es tractava era de bastir una obra de certa rellevància, eventualment s'acudia a Barcelona, primer, i més tard també a València.

En diverses ocasions, el taller dels germans Serra va treballar per a alguns centres de la diòcesi de Tortosa, tal i com ha estat remarcat recentment²⁰. Així, certes notícies ens informen de què el 1386 Jaume Serra, amb Antoni Despou i Gabriel Barata, havien viatjat a Tortosa per pintar una cambra del castell reial de la ciutat²¹. És possible que, entre d'altres factors, la promoció règia d'aquest encàrrec tingués alguna repercussió sobre l'activitat posterior del taller dels Serra en aquest territori. Sigui com sigui, no massa més tard, mort Jaume, ara fou Pere Serra qui s'ocupà de realitzar el retaule major de Sant Jaume de l'església de Tivissa. Ho sabem gràcies a l'època que el pintor atorgà, el 17 de novembre de 1392, en concepte de 29 lliures barceloneses de les 110 que havien estat estipulades pel preu del conjunt²².

En aquest context, la comanda del retaule de la *Mare de Déu dels Àngels* i els dos cossos de predel·la cobra un sentit especial. Malgrat que no disposem de documentació que ho recolzi, des d'antic existeix un ampli consens en la crítica respecte a què aquestes taules degueren ser realitzades per Pere Serra a les acaballes del segle XIV. Hem vist que així es va proposar ben aviat, i la veritat és que no estranya gens si tenim en compte els arguments estilístics que hi van servir de fonament.

La Mare de Déu voltada d'àngels músics de Tortosa és un dels diversos exemples supervivents d'aquesta iconografia que, procedent d'Itàlia, arrelà a Catalunya a la primera meitat del segle XIV. Pere Serra l'explotà en diverses ocasions, tal i com ho demostren els

¹⁹ E. BERTAUX, "La peinture et la sculpture espagnoles au XIVE et au XVE siècle jusqu'au temps dels rois catholiques" a A. MICHEL (dir.), *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, París, 1908, pp. 743-809, p. 750. L'adscripció del retaule de Sant Cugat del Vallès a Pere Serra també fou defensada lacònicament a R. CASELLAS, "La ornamentalidad dorada en los retablos catalanes", Barcelona, 1909, p. 17, nota 1 i a J. GUDIOL CUNILL, "San Cucufate...", 1912, p. 456. Aquest autor alhora dóna a conèixer la notícia de què l'any 1399 Pere Serra estava acabant un retaule per a la confraria de Sant Gabriel de la catedral de Vic.

²⁰ R. ALCOY, "Aproximació a la pintura gòtica" a J. A. CARBONELL, J. VIDAL (eds.), *Història de les Terres...*, 2010, pp. 85-95, p. 89.

²¹ J. M. MADURELL, "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras (III)", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X (1952), pp. 85-86, núm. 482-484.

²² J. M. MADURELL, "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras (II)", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII (1950), pp. 42-43, núm. 36.

retaules conservats de Sant Cugat del Vallès i d'Abella de la Conca (Museu Diocesà d'Urgell) o el retaule documentat i no conservat que li encarregà Pere de Mont-ros cap a l'any 1400²³.

Quan es publica per primer cop l'existència de les tres taules supervivents d'aquest conjunt, aquestes ja es trobaven fora de la seva ubicació original i pertanyien –més endavant en parlarem– a un propietari particular de Tortosa, on havien anat a parar procedents del convent de Santa Clara de la ciutat²⁴. Segons se'ns diu, les menorettes tortosines havien alienat les parts del retaule a canvi d'un import que els permetés reparar part del seu convent, que amenaçava ruïna²⁵.

Ara bé, aviat un sector de la crítica s'inclinà a creure que aquestes taules en origen no procedien del convent de Santa Clara sinó que la seva ubicació original hauria estat la catedral de Tortosa²⁶. La proposta va quallar en la historiografia des que el canonge Matamoros va remarcar que les pintures quatrecentistes de les capelles absidals de la seu –aquelles que ell mateix considerava com la pintura *clàssica* catedralícia– havien estat disseminades per altres esglésies de la diòcesi a finals del segle XVI, de resultes d'una disposició del bisbe Gaspar Punter. En aquest sentit, el manament episcopal hauria provocat que les taules de Pere Serra anessin a parar al convent de Santa Clara de Tortosa, de la mateixa manera que un retaule *menys notable* hauria estat traslladat a l'ermita del barranc de Sant Antoni²⁷. Dit això, però, convé tenir present que en els darrers anys s'ha pogut saber que el susdit trasllat dels retaules de la catedral no s'hauria produït a finals del segle XVI com es pensava, sinó un segle més tard, a finals del XVII, i com a conseqüència d'una disposició del bisbe Sever Tomàs Auter²⁸.

Va ser Jesús Massip qui, replant el clau, a finals de la dècada de 1990 va donar a conèixer el nom d'un possible promotor del retaule, a la vegada que va proposar-ne la ubicació original en una capella concreta de la catedral de Tortosa. En primer lloc, l'estudiós va vincular l'encàrrec del moble a la figura de Bernat Macip, atès que en el testament d'aquest notari tortosí consta que havia construït una capella catedralícia sota l'advocació de la Mare de Déu dels Àngels²⁹. Certament, en les últimes voluntats de Macip, contingudes en el *Liber Beneficiorum* de la catedral (Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre), hi ha almenys dues al·lusions a l'esmentada capella. En la primera el notari elegeix de ser-hi enterrat en una sepultura plana situada als peus de l'altar:

[...] *eligo sepulturam meam intus capellam iam quasi in opere novo Sedis Dertuse semis constructam et per me dotatam in pede altaris dicte capelle videlicet sepulturam planam. Item volo et mando quod de bonis meis fiant expense mee sepulture et missarum tercii diei et capitis anni bene et complete ad noticiam meorum manumissorum [...]*

²³ J. M. MADURELL, "El pintor...", 1950, p. 62, núm. 57.

²⁴ J. MATAMOROS, "Tabla...", 1916, p. 2. Se'n fa ressò J. GUDIOL CUNILL, *Els trescentistes...*, c. 1924, p. 47.

²⁵ J. MATAMOROS, *La Catedral de Tortosa...*, 1932, p. 130. Efectivament, l'estat del convent de Santa Clara de Tortosa a inicis del segle passat era d'una gravetat extrema, tal i com es desprèn d'algunes notícies aparegudes a la premsa local. El 1922, per exemple, es feu una crida pública per tal que els tortosins contribuïssin al finançament de les obres que s'havien emprès al cenobi. Veure "Llamamiento a la piedad tortosina", *Correo de Tortosa*, 124 (2-11-1922), p. 1.

²⁶ A. SOLER I MARCH, "Pintura catalana...", 1918-1920, p. 266.

²⁷ J. MATAMOROS, *La Catedral de Tortosa...*, 1932, pp. 130-131 i 143.

²⁸ J. VIDAL, "La predel·la del retaule de la Magdalena: una possible obra del pintor Vicent Desi", *Recerca*, 8 (2004), pp. 325-329, nota. 13.

²⁹ J. MASSIP, "Introducción" a A. M. PASCUAL, *Historia del Arte: Gótico*, vol. 5, Barcelona, 1997, pp. 770-779, p. 778.

D'altra banda, en la segona, s'indica clarament la dedicació de la capella:

[...] *Dare sive tradere capelle sive capellania per me constructe in Sede Dertuse in opere novo sub invocatione Beate Virginis Marie et Angelorum Dei omnis fiant distributioni? heredum meorum infrascriptorum et quod non teneantur a reddere comptum de dictis quinquaginta solidos censualibus nulle persone [...]*³⁰.

Bernat Macip va exercir el càrrec de clavari del municipi de Tortosa entre els anys 1389-1390. Per aquest motiu, en el llibre de clavaria número 26³¹ s'hi representen les seves armes, de gules i una copa d'or amb sobrecopa, les quals, obeint a qüestions documentals, recentment han estat adscrites a la mà del pintor Domingo Valls³². Sigui com sigui, el cert és que l'escut heràldic del notari Macip que apareix en la documentació municipal es retroba, tal i com va assenyalar Jesús Massip, en els diversos blasons que poblen la capella de Santa Anna o de la Concepció de la catedral de Tortosa, que és la que flanqueja la capella central de la girola pel cantó de l'epistola.

De totes aquestes dades, doncs, es desprèn que el notari Bernat Macip fou el promotor de la capella catedralícia que en l'actualitat alberga el retaule barroc dels sants Josep i Joaquim. Un extrem, aquest, que encara ve recolzat per un document del 21 de març de 1550, publicat en dates recents. Es tracta de la confirmació que l'Audiència fa a Cristòfor Despuig, l'autor egregi dels *Col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa*, com a patró del benifet de la capella de la Immaculada Concepció de la Seu tortosina, el qual, segons s'explicita, fou fundat per Bernat Macip³³.

En canvi, hem de constatar que la vinculació concreta de l'esmentada capella i el seu promotor, Bernat Macip, amb les taules del retaule de la *Mare de Déu dels Àngels* no deixa de ser, en rigor, una conjectura. Una hipòtesi factible però al cap i a la fi una hipòtesi, almenys de moment. Respecte a això, no s'ha de passar per alt que en reiterades ocasions s'han adduït diversos arguments que posarien en tela de judici aquesta presumpta procedència original de les taules del MNAC o, si més no, n'accentuarien el seu caràcter hipotètic. La primera reserva es plantejaria en funció de l'antiga advocació de la capella a Santa Anna o la Concepció de la Verge, la qual, no s'adiria plenament a la representació central del retaule, on figura la Mare de Déu voltada d'àngels músics. En un altre ordre de coses, la segona té a veure amb la cronologia de construcció de la capella, que en els últims estudis es considera acabada a la primera dècada del segle XV o més tard, però sempre dins del primer quart de la centúria³⁴.

³⁰ Agraeixo al professor Antoni Iglesias la revisió de la transcripció documental d'aquests fragments. Cfr. F. RUIZ, "Madonna degli Angeli", *Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*, [S.l.] (1999), pp. 102-105, p. 102.

³¹ AHCTE, *Clavari 26. 1389-1390. Bernat Macip*.

³² J. VIDAL, *El pintor de la ciutat (Tortosa, segles XIV-XV)*, Valls, 2011, p. 24.

³³ ACA, Cancelleria, reg. 4202, f. XLVII-XLVIII. Ho publica E. QUEROL, "Cristòfol Despuig, *Pugna pro patria*. Noves dades biogràfiques sobre l'autor dels Col·loquis", *Llengua & Literatura*, 16 (2005), pp. 247-288, nota 46.

³⁴ La construcció de les capelles radials de la Seu de Tortosa es tracta a V. ALMUNI, "La catedral de Tortosa" a J. BRACONS, P. FREIXAS (coord.), *L'art gòtic a Catalunya: Arquitectura: Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos I*, vol. I, Barcelona, 2002, pp. 325-345, especialment p. 328 i ss. També a V. ALMUNI, "La construcció medieval de la catedral de Tortosa según los libros de fábrica. La obra del presbiterio (1346-1441)" a E. MIRA, A. ZARAGOZÁ (dir.), *Una arquitectura gòtica mediterránea*, València, 2003, vol. II, pp. 85-98 i V. ALMUNI, "La capçalera de la catedral de Tortosa (1375-1440)" a M. R. MANOTE, M. R. TERÉS (coord.), *L'art gòtic a Catalunya: Escultura: De la plenitud a les darreres influències foranes*, vol. II, Barcelona, 2007, pp. 224-232. Especialment també a V. ALMUNI, *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*, Benicarló, 2007, vol. I, p. 123 i ss.

Aquest fet podria, doncs, topar amb la suposada cronologia del retaule que, per raons d'estil, darrerament se sol situar cap a 1385³⁵; i fins i tot podria entrar en contradicció amb l'autoria de l'obra per part de Pere Serra, atès que aquest morí en algun moment entre 1405 i 1408³⁶.

Així les coses, és evident que mentre manqui una dada concloent convé mantenir la cautela necessària respecte a la procedència del retaule de la *Mare de Déu dels Àngels* de la capella de Santa Anna, si bé cap de les dades conegudes fins ara tampoc no permet refutar-la. En aquest sentit, la dedicació de la capella a Santa Anna o a la Concepció de la Mare de Déu no suposaria, al meu entendre, un argument suficient a l'hora de descartar dita procedència. I menys encara si tenim present que el testament de Macip al·ludeix clarament a una capella sota la invocació de la Mare de Déu dels Àngels i que aquesta ha de ser la que té a Sant Joaquim i a Santa Anna representats a la clau de volta. Convé recordar que no sempre la dedicació del retaule coincideix amb la representació de les claus de volta i també que a vegades una mateixa capella aplegava una o varies advocacions. D'altra banda, en relació amb això, hi ha encara una altra peça del trencaclosques que ens manca, les taules laterals del retaule, de manera que no sabem quina era la iconografia que s'hi desenrotllava. La producció retaulística dels germans Serra demostra que la presència de la *Madonna angelicata* a la taula central es podia combinar amb temàtiques diferents. Així, mentre retaules com el d'Abella de la Conca despleguen un cicle marià, d'altres com el retaule de Sant Cugat del Vallès foren dedicats a Tots els Sants.

Però tampoc la cronologia de la capella no serveix per descartar categòricament la procedència originària del retaule. És cert que, malgrat les poques notícies que es conserven de les capelles radials de la capçalera de la catedral, les del cantó de l'epístola, a grans trets semblen situar el seu procés constructiu al primer quart del segle XV. Ara bé: també ho és que la capella central del deambulatori, dedicada al Sant Esperit, consta recentment acabada durant l'exercici 1396-1397³⁷, i que la següent en erigir-se, almenys si es manté la tònica seguida en les capelles de l'evangeli, seria la del canonge Macip, la qual és oportú de recordar que, en el seu testament de 1408, consta com a *semis constructam*. Fet i fet, el benefici fundat per aquest va poder servir, com succeeix en tants altres casos, per sufragar la construcció de la capella³⁸, de manera que tampoc no em sembla forassenyat vincular-li la promoció del retaule que centra la nostra atenció.

De la documentació preservada es desprèn que, a inicis del segle XV, el taller de Pere Serra encara funcionava a ple rendiment i, per tant, bé que podria haver assumit la realització del retaule de Tortosa. Aquest fet, però, alhora faria necessària una revisió de la cronologia que darrerament s'atorga a les taules conservades i que com hem dit les situa cap a 1385. Dit d'una altra manera, la procedència del retaule de la capella de la Mare de Déu dels Àngels requeriria avançar-ne la cronologia fins als volts de 1400, cosa que de moment tampoc no em sembla del tot refutable si atenem almenys a dos factors. En primer lloc, cal tenir en compte

³⁵ Es contempla una cronologia entre 1375 i 1390, és a dir, anterior a la dels retaules documentats i conservats de Pere Serra, a R. ALCOY, "Retaule de Nostra Senyora dels Àngels de Tortosa", *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, pp. 244-248; R. ALCOY, "Nuestra Señora de los Ángeles de Tortosa", *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, pp. 122-126 i R. ALCOY, M. MIRET, *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*, Barcelona, 1998, p. 32. De manera més precisa, s'aposta per una cronologia pròxima a 1385 a F. RUIZ, "Madonna...", 1999, pp. 102-105; M. R. MANOTE, *et al.*, *Guia art gòtic*, Barcelona, 2002 (1998) i F. RUIZ, "Pere...", 2005, p. 286.

³⁶ Recentment, aquestes reserves han quedat perfectament definides a R. ALCOY, "Aproximació a la pintura...", 2010, pp. 85-95, p. 88.

³⁷ V. ALMUNI, *La catedral...*, 2002, p. 136.

³⁸ Així s'indica en una breu nota de 1434 de l'Arxiu Capitular de Tortosa, segons V. ALMUNI, *La catedral...*, 2002, pp. 172-173, nota. 89.

que el retaule de Tortosa ha pervingut fins avui sense cap de les escenes narratives que devien figurar en els seus carrers laterals. Només en resten la Mare de Déu del carrer central i els sants, molt retocats, que, a manera de fris continu, es representen a la predel·la. O el que és el mateix, només es conserven unes imatges tan estandarditzades a l'època que esdevenen més o menys refractàries a l'hora de deduir-ne una forquilla cronològica molt acotada. En segon lloc, tampoc no hem de passar per alt que l'evolució estilística de Pere Serra encara està lluny d'estar totalment ben aclarida. Entre d'altres motius perquè únicament descansa sobre dues obres documentades, els retaules manresans del Sant Esperit i de Sant Bernat i Sant Domènec, ambdós realitzats en dates molt pròximes, contractats respectivament entre 1393-94 i 1395, i estilísticament molt propers a les taules de Tortosa.

DE L'ÀMBIT SAGRAT A L'ÀMBIT PRIVAT

Un dels episodis més inexplorats de la història recent de la *Mare de Déu dels Àngels* i els dos cossos de predel·la pervivents del mateix conjunt és, certament, el que concerneix al seu pas per l'àmbit privat. Fins fa ben poc, les úniques referències de la crítica a aquest capítol es limitaven a assenyalar que, des que traspasaren els murs del convent tortosí de Santa Clara i fins que ingressaren a l'aleshores Museu d'Art de Catalunya, germen de l'actual MNAC, les tres taules havien transitat successivament per les mans d'un propietari particular de Tortosa i per l'opulenta col·lecció d'art de Lluís Plandiura, on entraren en algun moment de la dècada de 1920.

Arribar a abastar les vicissituds de l'objecte (o objectes) durant aquest breu lapse de temps implica capbussar-se de ple en la història del col·leccionisme d'art a la Tortosa d'inicis del segle XX, bo i assumint totes les limitacions que d'això se'n deriven, i que no són poques. No disposem d'una visió de conjunt del col·leccionisme artístic a la capital de l'Ebre. Per ara, només en tenim notícies esparses, les quals, això sí, evidencien l'existència d'un cert nombre de particulars que posseïren o col·leccionaren objectes artístics i arqueològics. Bona prova d'això dona, per exemple, el catàleg de la *Exposición de arte antiguo* celebrada a Barcelona l'any 1902, el qual recull el nom de mitja dotzena de col·leccions tortosines i hi descriu les peces aportades³⁹. Deixant de banda el préstec de l'Ajuntament de Tortosa, consistent en la bandera de la ciutat i la coneguda *Verge dels Procuradors* (Col·lecció del Museu de Tortosa), certes personalitats destacades de la societat tortosina de l'època hi cediren obres de la seva propietat. Així, el catàleg de la mostra reconeix les contribucions d'Alfredo Grego, de José Franquet, baró de Purroy, de Francesc Mestre Noé o de l'arquitecte municipal i director del Museu Municipal de Tortosa, Joan Abril, qui consta que hi prestà el motlle d'orfebrec que avui es conserva al MNAC (inv. 46300). L'aportació més voluminosa, tanmateix, la feu Diego de León Núñez-Robres, el qual cedí gairebé una desena d'obres entre pintures sobre taula i llenços.

La col·lecció que aquest pròcer valencià tenia al número 10 de l'emblemàtic carrer tortosí Taules Velles va tornar a ser motiu de comentari, al cap dels anys, ara per part d'Elías Tormo⁴⁰. Aquest autor ens informa que, a inicis de la dècada de 1920, León posseïa, entre altres peces, un *retablo de arte local o valenciano, por 1420, de una ermita de Tortosa*. Gràcies a les recerques de Leandro de Saralegui, avui sabem que aquest conjunt és el que, dedicat als Goigs de la Mare de Déu, es custodia avui al Museo de Bellas Artes de Bilbao

³⁹ C. DE BOFARULL, *Catálogo general de la Exposición de arte antiguo*, Barcelona, 1902, *pàssim*.

⁴⁰ E. TORMO, *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*, Madrid, 1923, pp. 8 i 18.

(núm. inv. 69/182). Saralegui, tot i haver passat per alt la notícia de Tormo, fou el primer a recordar, després d'haver-se enterbolit l'origen de la peça, tant la seva suposada procedència tortosina i la seva pertinença a la col·lecció León⁴¹, com la seva compra per part d'un conegut antiquari de Barcelona, el seu pas successiu per la col·lecció basca de Ramon Aras Jáuregui i el seu posterior ingrés al museu de Bilbao, l'any 1934⁴². Tradicionalment, aquest magnífic conjunt ha estat adscrit al corpus pictòric de l'igualadí Pere Nicolau, documentat a València entre 1390 i 1408, el qual l'agost de 1401 rebé la comanda de Bernat Carsí, canonge de la seu de València, per elaborar un retaule marià per a l'església ebreca de Santa Maria d'Horta de Sant Joan⁴³.

Tanmateix, alguns historiadors creuen que les obres usualment atribuïdes a Pere Nicolau –inclòs el retaule de què parlem– s'haurien d'afegir més aviat al catàleg del valencià Gonçal Peris (doc. 1404-1451)⁴⁴. Sigui com vulgui, de confirmar-se l'origen tortosí d'aquesta peça, la pintura gòtica de la diòcesi de Tortosa no només recobriria un conjunt de primer nivell, sinó també un element preciós a l'hora de ponderar-ne l'ascendent valencià i, en definitiva, a l'hora d'intentar recompondre un panorama presumiblement divers, però que avui per avui se'ns mostra desdibuixat i esquerp.

La col·lecció de Diego de León, tanmateix, no fou l'única que cridà l'atenció d'Elías Tormo. En la seva obra també es ressenyen altres col·leccions tortosines com la de numismàtica de Miguel Bau i la de ceràmica i *ferros* de Francesc Mestre Noé, la qual, a la vegada, comptava amb alguns dibuixos i pintures sobre tela. Ara bé, per damunt de totes aquestes dades, en aquesta ocasió ens interessa destacar una breu però valuosa nota en virtut



FIG. 4 JOSEP SALVANY, RETAULE CONSERVAT A L'INTERIOR D'UNA CASA. BIBLIOTECA DE CATALUNYA, BARCELONA. FONTS FOTOGRÀFIC SALVANY, SAP_685_07

⁴¹ Una fitxa del Repertorio Iconográfico de España (MNAC), vinculada a la frustrada exposició d'art espanyol de 1918 a Barcelona, conté una imatge d'aquest retaule realitzada pel fotògraf tortosí Ramon Borrell i n'indica la seva pertinença a la Marquesa de la Roca, la qual era parenta –depenent de les dates, cosina o neboda– de Diego de León Núñez-Robres. Agraïxo a l'Alicia Cornet, del Departament de Gestió i Tractament de la Imatge de l'Àrea Editorial del MNAC, el suport documental que m'ha prestat al llarg del temps d'elaboració d'aquest treball.

⁴² Veure L. DE SARALEGUI, "Para el estudio de algunas tablas valencianas", *Archivo de Arte Valenciano*, XX (1934), pp. 3-50, especialment pp. 12 i 15-16 i, sobretot, L. DE SARALEGUI, "Pedro Nicolau", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLVI (1942), pp. 98-152, especialment pp. 101 i ss. Entre els estudis més recents que centren la seva atenció en aquesta peça, veure C. RODRIGO, "Aproximación al Retablo de Pere Nicolau «Los Gozos de la Virgen María» en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Anuario. Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 1988 (1988), pp. 9-24 i A. GALILEA, *La pintura gòtica espanyola en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Catálogo*, Bilbao, 1995, pp. 88-103.

⁴³ La documentació coneguda d'aquest retaule, recentment revisada, a LL. TOLOSA, X. COMPANYY, J. ALIAGA (dirs.), *Documentis de la pintura valenciana medieval i moderna III (1401-1425)*, València, 2011, pp. 32-33 i 48.

⁴⁴ Formula la proposta A. JOSÉ, "Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques", *Història de l'art al País Valencià*, València, 1986, pp. 165-239, especialment pp. 221-223. Recentment, R. CORNUDELLA, *El retaule de Santa Bàrbara de Gonçal Peris*, [en premsa].



FIG. 5 JOSEP SALVANY, NOVA VISTA D'UN RETAULE CONSERVAT A L'INTERIOR D'UNA CASA. BIBLIOTECA DE CATALUNYA, BARCELONA. FONTS FOTOGRÀFIC SALVANY, SAP_685_08

de la qual el crític valencià ens assabenta de què, a inicis de la dècada de 1920, a casa de Jaume Perepons, veí de Tortosa, hi havia les taules d'un *retablo admirable de Pedro Serra o de Luis Borrás, principios del siglo XV, procedente de Sta. Clara*⁴⁵. No hi ha dubte, doncs, de què es tracta de la taula de la *Mare de Déu dels Àngels* i dels dos cossos de predel·la que ara centren la nostra atenció.

Val a dir, a més, que aquesta no és l'única referència que per aquells anys situa les taules a casa d'aquest particular, sinó que, com és sabut des de fa ja un temps, també n'existeixen testimonis gràfics⁴⁶. I tot mercès a Josep Salvany que va fotografiar-les en una de les seves visites a la

capital de l'Ebre, l'any 1923 (FIG. 4 i FIG. 5). En una de les seves agendes, a més, anotà de manera lacònica que les instantànies foren capturades a casa de la senyora Lamote⁴⁷, és a dir, al domicili de Clara Lamote de Grignon i Bocquet. Aquesta, a més de la germana del conegut músic Joan Lamote de Grignon, fou l'esposa de Jaume Perepons⁴⁸. Ara per ara desconec si aquestes tres taules foren les úniques obres que passaren per les mans d'aquest personatge. Tanmateix, la seva família política tingué en propietat diversos materials arqueològics, entre ells la coneguda làpida trilingüe de Tortosa⁴⁹.

El propietari Jaume Perepons i Brunet, que era fill de qui havia estat l'alcalde homònim de Tortosa i d'Elvira Brunet i Illa, tenia les tres taules en el seu poder almenys des de 1916⁵⁰. A ell, doncs, es devia referir el canonge Matamoros en l'articlet que publicà aquell mateix any –i que ja hem comentat a l'inici– quan deia que llavors les posseïa un veí de la ciutat, ostentant la taula central *como la más preciada y espléndida presea de los salones de su casa*⁵¹. Per boca del mateix Perepons sabem que les havia adquirit per 12.500 pessetes i que, més tard, les havia liquidat amb Lleixà, el seu soci, per 22.500. I no només això. També que per primer cop foren taxades en 3.000 pessetes per l'antiquari Comabella de Barcelona i al cap de vuit dies ja

⁴⁵ E. TORMO, *Levante...*, 1923, p. 18.

⁴⁶ A. CURTO, "La diàspora del patrimoni", a J. VIDAL, A. CURTO (coord.), *Patrimoni al rebost (II)*, Tarragona, 2004, pp. 43-44.

⁴⁷ Veure les anotacions contingudes en les agendes de Salvany, conservades a la Biblioteca de Catalunya, corresponents als números SaP_685_07 i SaP_685_08.

⁴⁸ Clara Lamote de Grignon era filla de Lluís Grignon Lebiaj, el qual canvià el cognom a Lluís Lamote de Grignon com a condició per rebre l'herència del seu cunyat, Joan Lamote Vergès. Sobre l'ascendència dels Lamote, veure E. FABREGAT, "Els comerciants Joan i Pere Lamote Vergès" a *Vides aixorejades*, Tortosa, 2007, pp. 39-41. La vinculació de Perepons amb els Lamote s'assenyala de manera succinta a C. FAVÀ, "El retaule de la Mare de Déu...", 2010, p. 97.

⁴⁹ Per aquesta qüestió, veure J. CASANOVAS, "El Canonge Cortès i el descobriment de la Trilingüe de Tortosa", *Recerca*, 3 (1999), pp. 93-112, nota 18, que remet a la bibliografia anterior sobre el tema.

⁵⁰ Es desprèn que Perepons tenia les taules en propietat almenys des de 1916 de AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-225 (20-12-1921).

⁵¹ J. MATAMOROS, "Tabla...", 1916, p. 2.

havien duplicat el seu valor de mercat; que després, en dues ocasions diferents, ell mateix les havia ofert a mossèn Gudiol, conservador del Museu Episcopal de Vic, per quatre i sis mil duros respectivament i que, més endavant, pels volts de 1919, el preu de les taules s'havia enfilat ja a 50.000 pessetes. D'altra banda, la primera de les diverses ofertes que Perepons li feu a Plandiura, l'any 1921, fou ja de 100.000 pessetes⁵². De les seves paraules, doncs, s'infereix amb claredat que, a la segona i tercera dècades del segle passat, les taules de Tortosa foren objecte d'especulació constant.

Xifres a banda, crec raonable identificar Lleixà, el soci amb el qual Perepons liquidà les taules, amb el Marià Lleixà que figura al cap de dol de l'enterrament d'Elvira Brunet, la mare de Jaume Perepons, el desembre de 1914. L'estreta relació que hi devia haver entre tots dos personatges justificaria la seva presència en un lloc tan destacat, al costat del propietari Salvador Brunet, que era nebot de la finada⁵³. En aquest sentit, però, hi ha una altra dada que encara em sembla més determinant. Sabem que aquell mateix 1914, *D. Mariano Lleixà de Tortosa* va trametre una carta a la Junta de Museus de Barcelona oferint en venda *un retablo gòtico existente en aquella localidad*.

Tal oferiment fou tractat a la reunió de la Junta que se celebrà el dia 18 d'abril de 1914, en la qual s'acordà comissionar Manuel Rodríguez Codolà per tal que informés de la rellevància de l'obra, així com de la seva conveniència per a les col·leccions barcelonines⁵⁴. La consulta de la documentació de la Junta de Museus no deixa cap marge de dubte: l'obra oferta per Lleixà és la *Mare de Déu dels Àngels* de Tortosa. Així, en la carta que el president de la Junta, Manuel Fuxà, envià al comissionat per a què n'emetés un dictamen, s'al·ludeix clarament a *una tabla atribuida al pintor Pedro Serra*⁵⁵. Les negociacions no tenen continuïtat en la documentació de l'esmentat organisme i, òbviament, del periple posterior de les taules, les quals a la dècada de 1920 estan en mans de Perepons, es dedueix que les negociacions no arribaren a bon port.

Tant l'enquadrament geogràfic i cronològic d'aquestes negociacions com l'assumpte tractat, a la vegada, em porten a pensar que, tal volta, aquest Marià Lleixà que l'any 1914 ja està vinculat a les taules de Pere Serra sigui el pintor Marià Lleixà i Subirats (1872-1957). Mentre no es demostrï el contrari, aquest pintor nascut al Mas de Barberans (Montsià) em sembla un bon candidat per un assumpte d'aquestes característiques, atès el paper destacat que desenvolupà en els ambients artístics tortosins de la primera meitat del segle XX, on fou un dels pintors recurrentment reclamats pels circuits oficials i les famílies acabalades. Com Ricard Cerveto, també jugà un paper destacat en la docència artística a Tortosa –primer amb l'estudi propi i després a l'Escuela local de Trabajo– i, amb els anys, participà activament en les societats artístiques de l'època –Amigos del Arte i Círculo Artístico⁵⁶.

⁵² Perepons dona aquest rosari de xifres a AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-227 (29-12-1921) i AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 12, LP53-183 (7-4-1922). És en aquesta darrera carta on assenyala Lleixà com el seu soci.

⁵³ *El Restaurador*, 1903 (Tortosa, 28-12-1914), p. 3.

⁵⁴ Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), Fons Junta de Museus de Catalunya, Sesión de 2ª convocatoria del día 18 de abril de 1914. He pogut localitzar i datar aquesta oferta a partir de la pista que publica M. J. BORONAT, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus. 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 422.

⁵⁵ ANC, Fons Junta de Museus de Catalunya, Unitat de Catalogació 2135, Sesión del día 18 de Abril de 1914, f. 37.

⁵⁶ A més dels rotatius tortosins, tracten alguns aspectes de la vessant professional del pintor Lleixà: A. SALCEDO, *L'art del segle XX a les comarques de Tarragona*, Tarragona, 2001, *pàssim*; I. FAVÀ, "Cultura emergent-cultura resistent (1959-1969)" a A. SALCEDO (dir.), *La represa cultural a Tortosa (1949-1969)*, Tarragona, 2003, pp. 65-90, *pàssim*, i A. SALCEDO, "La pintura des de finals de la Guerra Civil fins a l'actualitat" a J. VIDAL, J. A. CARBONELL (coord.), *Història de les Terres...*, 2010, pp. 341-346, *pàssim*.

Alhora, el fet que Jaume Perepons hagués liquidat les taules amb Marià Lleixà –sigui o no el pintor masover– per 22.500 pessetes, m'inclina a creure que tal vegada aquests dos personatges foren socis en la propietat de les taules i que, finalment, el primer va poder saldar la part que devia al segon per haver-li cedit una meitat de la propietat de les taules, a canvi d'alguna quantitat pecuniària. En aquest sentit, cal tenir present que, anys més tard, en diverses ocasions Perepons emprà les pintures per obtenir una injecció de liquiditat a canvi d'un contracte de coparticipació.

Efectivament, el dia 3 de març de 1919, Jaume Perepons, com a propietari absolut de la *Mare de Déu dels Àngels* i dels dos cossos de predel·la del mateix conjunt, va signar un conveni amb Joaquim Alemany, que era el representant d'un grup de diversos gestors, mitjançant el qual el primer transferia la gestió de la venda de les tres taules al segon en exclusiva, de cara a vendre-les a l'estranger, principalment als Estats Units⁵⁷. Atesos els contactes d'un dels membres del grup representat per Alemany amb un diplomàtic nord-americà, Perepons veié aquest acord com una oportunitat de col·locar-les en el que creia que era el millor mercat després de la Primera Guerra Mundial⁵⁸.

L'al·ludit compromís quedà estipulat en vuit bases, la primera de les quals obligava Perepons a dur les taules a Madrid, a càrrec seu, per tal que la Real Academia de San Fernando de Madrid dictaminés sobre el seu mèrit i el valor. En contrapartida, una segona disposició contemplava que les despeses originades des de l'emissió del dictamen a la posterior venda de les obres correrien a càrrec dels representats pel senyor Alemany. La gestió exclusiva de la venda per part del grup de gestors quedà fixada en un termini de cinc anys, això és, fins al 3 de març de 1924; passat aquest temps, ambdues parts tenien la possibilitat de rescindir el conveni, tot indemnitzant l'altra part amb una quantitat proporcional al suposat valor dels quadres. Fos quin fos el guany que s'extragués de la venda, Perepons rebria 50.000 pessetes més el 50 % del sobrepreu (l'altre 50 % seria per al grup de gestors). Ara bé, el preu s'havia de convenir de comú acord entre totes dues parts i, per aquest motiu, per evitar conflictes, es nomenà el prevere José Maria Escudé i el cirurgià José Maria Cartes com a componedors. Finalment, el conveni feia explícit que si la compra tenia lloc un cop transcorreguts els cinc anys, de tota manera el grup de gestors rebria un trenta per cent del producte líquid obtingut, en compensació per totes les seves gestions.

D'acord amb el convingut, en algun moment entre el març de 1919 i el febrer de l'any següent, Perepons va enviar les seves taules a Madrid amb la intenció que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando emetés un judici sobre el seu valor de mercat. Tanmateix, el dictamen d'aquesta institució, publicat el 27 de febrer de 1920⁵⁹, defugí de qualsevol al·lusió a una xifra concreta, bo i adduint la fluctuació constant de les taxes d'aquest tipus d'obres i, sobretot, la fretura d'una oferta del propietari, la qual consideraven com el punt de partida per a la taxació.

Tot i això, José Garnelo, en l'esmentat informe, no escatimà elogis a la *Mare de Déu dels Àngels*. Segons ell, aquesta podia qualificar-se com *una de las más gloriosas manifestaciones*

⁵⁷ Veure AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 12, LP53-199. El conveni signat entre Jaume Perepons i el grup representat per Alemany es conserva formant part de la documentació personal de Lluís Plandiura perquè el mateix Perepons n'hi va entregar una còpia. Així ho explica a AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 12, LP53-192 (28-5-1922).

⁵⁸ S'exposen aquestes qüestions a AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-222 (4-12-1921) i AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 12, LP53-191(1) (15-5-1922).

⁵⁹ J. GARNELO, "Informe sobre una pintura en tabla de las llamadas primitivas, propiedad de D. Jaime Perepons y Brunet", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 53 (31-3-1920).

de la pintura catalana de aquella època o com una de las joyas de la pintura nacional. L'acadèmic la classificà com una taula quatrecentista catalana estretament relacionada amb el compartiment principal del *Retaule de Sant Cugat del Vallès*. De fet, proposava una mateixa autoria per ambdues obres, i vinculava la taula tortosina a altres conjunts que, al seu entendre, hi presentaven similituds: el *Retaule de Sant Joan Baptista* del Musée des Arts Décoratifs de París, el del Sant Esperit de Manresa i el de Santa Clara de Vic, i el *Retaule dels sants Joans* de Santa Coloma de Queralt (MNAC 4351). Queda clar, doncs, que l'esmentat acadèmic fonamentava les seves opinions en els estudis que la crítica catalana havia anat publicant des de la primera dècada del segle passat i que hem analitzat en la primera part d'aquest escrit.

Perepons, doncs, havia acomplert la primera de les bases establertes al conveni. En canvi, sembla que el grup de gestors, los *senyores de Madrid*, com així els anomenava, passava el temps i no arribaven a resoldre la seva part del pacte⁶⁰. L'estancament de les gestions per part del grup representat per Alemany fou un dels motius principals que menaren Jaume Perepons a accelerar els tràmits per intentar vendre les seves taules al millor postor⁶¹. No fou l'únic. En diverses ocasions assegura que el rendiment obtingut per les taules havia de servir per fer realitat un *ideal espiritual patriótico y místico*. El cas és que abans de signar el conveni amb *els de Madrid*, Perepons havia adquirit el compromís de contribuir a la fundació d'una institució salesiana a Tortosa. Així li ho explica a Plandiura quan del que es tracta és de vendre-li les taules i, com a prova de la veracitat de l'assumpte, el remet al reverend Manuel B. Hermida, superior salesià resident al temple expiatori del Tibidabo, que estava al corrent d'aquesta prometença⁶².

Cal tenir present, però, que al darrera d'aquest afany també s'amaga un mòbil econòmic. Perepons, de manera reiterada, nega tenir problemes greus de liquiditat. Diu que l'únic que busca és un alleujament momentani, que està a l'espera de rebre una herència que li aportarà nombrosos beneficis⁶³. Ara bé, el cert és que les dificultats hi devien ser i la prova és que en més d'una ocasió el tortosí, aprofitant les negociacions amb Plandiura, li demanà un préstec de 50.000 pessetes al 6 % anual⁶⁴.

Per tot plegat, el nostre protagonista va decidir entaular negociacions amb els possibles compradors potencials, entre els que es comptava, lògicament, Lluís Plandiura, un dels

⁶⁰ En diverses ocasions Perepons es queixa del baix rendiment extret del conveni amb els *senyores de Madrid*, el qual no havia donat els fruits desitjats. Vegi's, a tall d'exemple AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-224 (16-12-1921). Hi ha, però, diverses referències que al·ludeixen a un comprador suís buscat pel grup de gestors representats per Joaquim Alemany. Les trobem en algunes cartes, a partir de AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 12, LP53-182 (5-4-1922).

⁶¹ Veure, per exemple, AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-217 (1-11-1921) o AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 12, LP53-181 (3-4-1922). També AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 12, LP53-182 (5-4-1922).

⁶² Aquesta qüestió, entre d'altres, s'exposa amb més o menys deteniment a AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 12, LP53-191 (1) (15-5-1922).

⁶³ Pel que fa a les necessitats econòmiques de Perepons remeto, entre d'altres, a AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-222 (4-12-1921) o AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-224 (16-12-1921). Per la seva eloqüència, transcriu un fragment on el tortosí explica les motivacions que el porten a vendre's les taules: *En segundo lugar y en grado relativamente insignificante, está la parte financiera o económica; pues si bien tengo fincas (y en vísperas de adquirir por herencia más) a las que acudir para salir o hacer frente a mis apuros o necesidades momentáneas, éstas (las fincas) están tan depreciadas por ser agrícolas, que da lástima acudir a ellas. Por lo demás, mis apuros, si tal pueden llamarse, consisten, como ya creo le dije también en otra ocasión, en haberme metido en una operación combinada de francos y marcos; en la que, hoy, lo que gano en francos, dobladamente lo pierdo en marcos y no quisiera liquidarme.* AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 12, LP53-182 (5-4-1922).

⁶⁴ Vegi's, per exemple, AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-225 (20-12-1921).

principals col·leccionistes d'art del moment. La relació epistolar entre Jaume Perepons i Lluís Plandiura s'inicià el 6 d'octubre de 1921⁶⁵, després que l'ebrenc s'hagués personat a Barcelona per entrevistar-se amb l'industrial barceloní. El motiu de la visita no era altre que informar-lo en primera persona de la seva intenció de vendre les taules del retaule de la *Mare de Déu dels Àngels* de Tortosa, bo i temptejant si estaria interessat en l'operació. Tanmateix, l'absència d'aquest l'emmenà a deixar una fotografia de la seva taula central, la qual sembla ser que ja era coneguda per Plandiura⁶⁶, i un retall de diari amb l'al·ludit article que l'any 1916 Josep Matamoros havia escrit a la premsa local tortosina. En ell s'afirmava, recordem-ho, que la *Mare de Déu dels Àngels* era l'obra *magistral* de Pere Serra, de manera que les paraules del canonge foren emprades com a garantia del valor elevat de les pintures.

Curiosament, en aquella primera carta, Perepons exposa el seu parer sobre les seves pròpies taules. Tot i que és conscient, segons diu, que uns les atribueixen a Borrassà i altres a Jaume Serra [sic], ell només té clar que l'autor de les pintures ha de ser el mateix que realitzà un dels retaules que li mostrà el nebot de Plandiura durant la seva visita a Barcelona. Malgrat que no s'especifica en la carta, segurament està fent referència al *Retaule de sant Esteve* de Gualter (MNAC 3947). Alhora, el propietari tortosí opina que el seu conjunt compartiria autoria ni més ni menys que amb el *Retaule de Tots els Sants* de Sant Cugat del Vallès, el retaule de Sant Llorenç de Morunys, el *Retaule de Santa Clara* de Vic, el *Retaule del Sant Esperit* de Manresa, la taula de la *Pentecosta* de Santa Anna de Barcelona i, en especial, el *Retaule de Sant Joan Baptista* del Musée des Arts Décoratifs de París. No hi ha dubte, per tant, que Perepons assumia les opinions de Sanpere i Miquel, aleshores ja superades⁶⁷. Ara, cap dels retaules que ha vist *llega, ni de mucho, a igualarse con mi central. Tanto en tamaño, como en finura de líneas, en colorido, como en su conservación, ni le igualan, ni se le acercan*. Lògicament, les lloes de Perepons cap a la seva taula central seran constants en les seves cartes. No pretenc, ni molt menys, recollir-les totes. Basti només un altre exemple significatiu, en el qual el tortosí, com si es tractés d'un home del quatrecentes, intenta persuadir Plandiura, que no ha vist la taula en directe, que *los dorados, que están en gran profusión, se conservan en muy buen estado y abundan tanto que, cuasi todo lo que se presenta claro o de color claro en la fotografía, es dorado en la tabla [...]*⁶⁸.

Perepons va fixar el preu de sortida de la *Mare de Déu dels Àngels* en 100.000 pessetes, o en 150.000 pts. per les tres taules⁶⁹, si bé va advertir Plandiura que aquesta quantitat podia variar en funció de la ponència que estava esperant de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁷⁰ i de les ofertes rebudes per altres possibles compradors, com de fet així fou⁷¹. Tanmateix, Perepons informava Plandiura d'alguns dels tractes que mantenia en paral·lel, atès

⁶⁵ AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-212 (6-10-1921).

⁶⁶ AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-213 (17-10-1921).

⁶⁷ Veure nota 18.

⁶⁸ AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-213 (17-10-1921).

⁶⁹ AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-214 (19-10-1921).

⁷⁰ Aparentment Perepons no té constància de l'emissió d'aquesta ponència fins el 18 d'octubre de 1921, més d'un any i mig després de la seva expedició. AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-214 (19-10-1921).

⁷¹ El seu pla inicial preveia, en primer lloc, fer taxar i oferir les taules a l'Estat i, en segon lloc, informar a tots els *amateurs* del preu de venda d'un o els tres *quadres*, tot resolent la qüestió en favor de qui en donés més, *siendo preferidos los españoles a extranjeros, y los catalanes, al resto de España*. AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-212 (6-10-1921). Durant el temps que duraren les negociacions amb Plandiura, Perepons reconeix haver rebut altres ofertes. Així, de Barcelona diu que li han arribat propostes de compra per cinquanta, seixanta i seixanta-cinc mil pessetes, però totes elles eren a través d'un corredor. AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-213 (17-10-1921).

que ja des de bon principi s'havia compromès a donar-li un tracte de favor, tot mantenint-li la prioritat en la venda de les taules⁷².

Fossin quines fossin les demandes de Perepons, sembla que Plandiura va mantenir, impassible, la seva primera oferta de compra per 50.000 pessetes fins al final⁷³. A parer de l'industrial, el preu que l'ebrenc demanava era excessiu: *Para mí que estoy acostumbrado, en España y fuera de ella también, a comprar tablas de esta época y en consecuencia en tratos o contacto directo con el mercado de ellas, no puedo admitir bajo ningún aspecto la operación si sobrepasa su valoración de las cincuenta mil pesetas por mí indicadas*⁷⁴. Per això no deixa de ser curiós que en una ocasió que va arribar a les orelles de Plandiura que les taules ja havien estat venudes a la Junta de Museus, aquest s'afanyà a expressar a Perepons, com ell mateix li recorda, que *si la ha vendido, bien vendida está pero no le quepa la menor duda que si lo ha hecho en las cincuenta mil pesetas que me han dicho, se ha perjudicado de mucho no haberse entendido conmigo*⁷⁵.

Paral·lelament a les negociacions mantingudes amb Plandiura, Perepons, després d'haver rebut l'informe de Madrid, va entrar en tractes amb el Museo del Prado⁷⁶. Tenim constància també que, entre d'altres, mesos abans havia establert contacte amb Hugo Bully, antiquari establert al Passeig de Gràcia, a qui li havia cedit un 15 % per haver fet d'intermediari amb un comprador estranger⁷⁷. De fet, si hem de donar crèdit al que ens diu Perepons, un altre dels possibles compradors temptejats és un parent seu que està en molt bona posició. El propietari de la *Mare de Déu dels Àngels*, però, tenia certes reserves de formalitzar un contracte de copropietat amb aquest perquè, com que era catalanista, temia que li imposés una successiva venda a la Mancomunitat de Catalunya i no, com ell pretenia, a l'estat espanyol⁷⁸.

A finals de 1921 Perepons també s'havia adreçat a la Junta de Museus de Barcelona, organisme que, recordem-ho, ja havia rebut l'oferta de compra d'aquestes tres taules l'any 1914. L'acta de la sessió del 16 de desembre de 1921 indica que les gestions amb el propietari ja estaven en marxa i que ara es negociaven certes condicions a fi de què les pintures, considerades de gran conveniència per part de la Junta, viatgessin a Barcelona per ser

⁷² AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-213 (17-10-1921). El tracte preferent apareix remarcat en diverses ocasions al llarg de la correspondència entre tots dos personatges.

⁷³ Així es desprèn de les paraules de Perepons, en ocasions ben diverses. Un exemple significatiu del posicionament enrocant de Plandiura el trobem a AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-222 (4-12-1921): [...] *yo tiendo a hermanar, en cuanto sea posible, todos los intereses o compromisos creados, y aun y todo contando entre ellos los de pura simpatía, y hasta los de simple educación y cortesía, mientras Vd., sin justificarse siquiera en sus propósitos (sus razones tendrá y yo las acato y respeto) me contesta siempre lo mismo, esto es, que en cuanto a su contraproposición, tiene usted un criterio cerrado (Alabado sea Dios).*

⁷⁴ AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-223 (8-12-1921). Perepons replicava d'aquesta manera: *Que ¿de dónde saco, yo, que mi tabla vale cien mil pesetas? Dejando a parte que estas cosas no tienen más precio positivo, más que lo que se quiera dar por ellas, yo contestaré que ellas en sí, cada una por lo que es si se quema, se destruye o inutiliza, es insustituible [...] Y que mi tabla central es buena, basta verla y ser algo inteligente. Es de lo mejor que se conoce de su época y de primitivos españoles, aunque no estén apreciados en el extranjero. Si vd. quiere saber lo que es, venga y mírela. Si no le basta, pregúntese a su amigo Garnelo, y con él a toda la Real Academia, y a todos los inteligentes que las han visto; pregúntelo a D. Elías Tormo de Madrid; a Mossèn Gudiol, si quiere ser sincero [...].*

⁷⁵ AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 12, LP53-187 (30-4-1922).

⁷⁶ AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 12, LP53-174 (17-2-1922).

⁷⁷ AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-215 (24-10-1921); AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-225 (20-12-1921).

⁷⁸ AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 12, LP53-190 (10-5-1922) i AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 12, LP53-192 (28-3-1922).

examinades pels tècnics de l'esmentat organisme⁷⁹. Amb tot, les negociacions van fracassar de nou. Des de bon començament Perepons no va tenir mai gaire confiança en aquesta operació⁸⁰ i Plandiura, per la seva banda, sembla que actuà amb una deslleialtat absoluta vers la Junta de Museus. Entre d'altres argücies, per exemple, advertí a Perepons que era millor que les seves taules no viatgessin a Barcelona per ser examinades pels tècnics de Museus; que, entre d'altres, podien sofrir algun perjudici durant el viatge o, fins i tot, que podien arribar a ser-li expropiades de manera forçosa⁸¹.

Convé no passar per alt que quan Perepons contactà amb Plandiura per oferir-li les seves taules, seguia plenament vigent el conveni que havia subscrit amb el grup de Madrid, a partir del qual, entre d'altres requisits, qualsevol de les ofertes que aconseguís pel seu compte havien de passar per l'aprovació d'aquests. D'aquí que, com ja ha estat assenyalat, des d'un determinat moment una de les principals motivacions de Perepons sigui prescindir d'aquesta societat. Per fer-ho, intentarà convèncer a Plandiura de què, enlloc d'adquirir les taules, en compri una participació que li permeti substituir al grup representat per Joaquim Alemany⁸².

Després d'innombrables estira-i-arrotonsa entre totes dues parts, en una de les últimes cartes que Perepons envià al col·leccionista barceloní, el 14 de juny de 1922, sembla com si les negociacions haguessin arribat a un principi d'acord. De les paraules de Perepons es desprèn la voluntat de Plandiura d'accedir a una proposta de coparticipació valorada en 50.000 pessetes. Per contra, en la següent missiva, la darrera que envià Perepons, el 16 de juny de 1922, preval de nou la manca d'enteniment entre els negociadors. Els últims documents conservats a l'Arxiu Històric de la Ciutat contenen l'esborrany amb les bases d'un conveni establert entre Jaume Perepons i Lluís Plandiura.

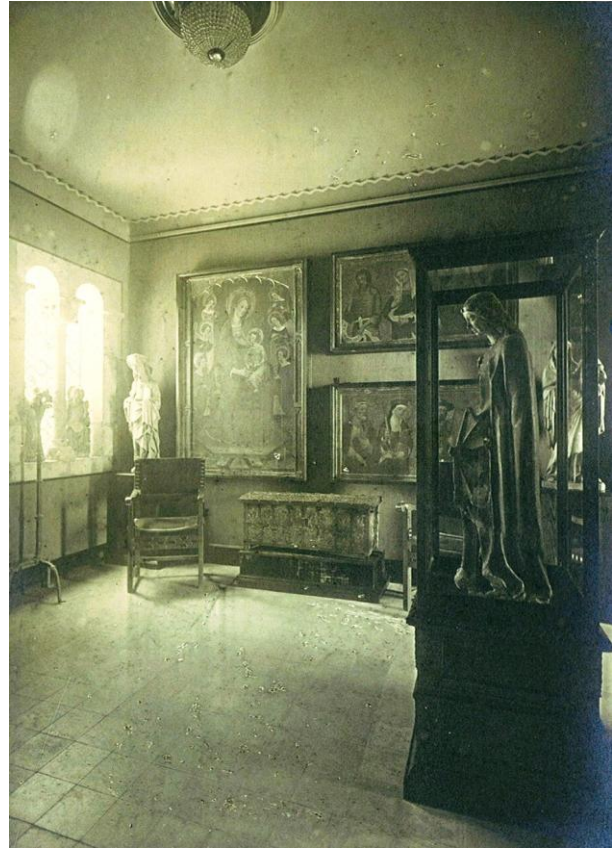


FIG. 6 VISTA DE LA MARE DE DÉU DELS ÀNGELS I ELS DOS COSSOS DE PREDEL·LA A CASA DE LLUÍS PLANDIURA. BARCELONA, MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

⁷⁹ ANC, Fons Junta de Museus de Catalunya, Sessió del dia 16 de desembre de 1921. Recull la notícia M. J. BORONAT, *La política...*, 1999, p. 422. En l'esborrany que serví per confeccionar l'acta hi consta l'acord d'oferir com a màxim 50.000 pessetes per aquestes taules que, al seu entendre, no es poden deixar perdre. La Junta decideix que les ha d'anar a buscar a Tortosa per veure-les, motiu pel qual accepta les condicions imposades per Perepons sobre aquest extrem: carregar amb les despeses del viatge i oferir una quantitat per assegurar-les durant el trasllat, la qual s'acorda que sigui de 35.000 pts. ANC, Fons Junta de Museus de Catalunya, Unitat de Catalogació 2333, Sessió del dia 16 de desembre de 1921, fol. 18.

⁸⁰ AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-224 (16-12-1921).

⁸¹ En relació a això, veure, per exemple, AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 7, LP36-220 (22-11-1921) o AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 12, LP53-170 (3-1-1922).

⁸² AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 12, LP53-184 (20-4-1922).

En virtut d'aquest acord, Plandiura accedia a entregar 50.000 pessetes a Perepons en qualitat de préstec i, a canvi, rebria a l'acte les tres taules de Tortosa. Al cap d'un any, Perepons havia de retornar la quantitat prestada al 6% d'interès. Durant aquest temps el tortosí podia ocupar-se lliurement de la venda de les pintures, per bé que Plandiura havia d'estar al corrent de totes les operacions, bo i mantenint el dret de prioritat en la compra. En el cas que Perepons vengués les taules abans que vencés el termini d'un any, el sobrepreu que ultrapassés les 50.000 pessetes es repartiria a parts iguals entre les parts contractants, i el prestatari s'alliberaria de pagar l'interès del préstec. Si el traspàs de les taules tenia lloc abans del termini marcat, Perepons, amb motiu d'agraïment, hauria de cedir a Plandiura un 5% de l'import de la venda, a més de retornar-li la quantitat prestada a l'interès pactat⁸³.

No sabem en quin moment s'arribà a formalitzar aquest acord. De fet, ni tan sols tenim la garantia de què s'hagués dut a terme. De tota manera, però, del que no hi ha dubte és que en algun moment entre aquell 1922 i el 1926 les taules de Tortosa passaren definitivament a mans de Plandiura (FIG. 6)⁸⁴. Més de cinc segles després del seu trasllat a Tortosa, la taula de la *Mare de Déu dels Àngels* i els dos cossos de predel·la del mateix conjunt emprengueren el viatge de retorn a Barcelona. Hi tornaven per acabar engrandint l'opulenta col·lecció particular de Lluís Plandiura⁸⁵, sens dubte una de les més notables de la Catalunya d'inicis del segle passat. Com és sabut, un seguit de circumstàncies, però, motivaren que al cap d'uns pocs anys les tres taules, amb la resta de la col·lecció, fessin cap al Museu Nacional d'Art de Catalunya⁸⁶, on encara avui es conserven.

⁸³ AHCB, *Documentació personal Lluís Plandiura*, Caixa 12, LP53-198 (1), (2) i (3).

⁸⁴ De la presència de la taula a la col·lecció Plandiura, J. SACS, "Les Collections Plandiura", *L'Amour de L'Art*, 7 (juliol 1926), pp. 221-240.

⁸⁵ Sobre la figura de Lluís Plandiura, veure F. FONTBONA, "Lluís Plandiura i Pou" a *Gran Enciclopèdia Catalana*, Barcelona, 1978, vol. 11, p. 667 i, sobretot, M. BERENGUER, "Lluís Plandiura: una vida entregada a l'art", *Revista de Catalunya*, 171 (març 2002), pp. 23-40 i M. VIDAL, "Joaquim Folch i Torres i Lluís Plandiura, dues personalitats apassionades pel nostre patrimoni artístic" a B. BASSEGODA (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Bellaterra, et al., 2007, pp. 191-221. Quant a la col·lecció, per exemple, veure J. SACS, "Les Collections...", 1926, pp. 221-240; J. GUDIOL, "La col·lecció Plandiura", *Gasetta de les Arts*, 2 (octubre 1928), pp. 2-14; A. ALEXANDRE, "La collection Plandiura au Musée de Barcelone", *La Renaissance*, 3 (març 1933), pp. 27-47 o, més recentment, M. LL. BORRÀS, *Coleccionistas de arte en Cataluña*, Barcelona, 1986, pp. 21-40.

⁸⁶ Sobre l'adquisició de la col·lecció Plandiura, veure J. BORRALLERAS, "L'adquisició de la col·lecció Plandiura", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 19 (desembre 1932), pp. 353-395 o J. F. RÀFOLS, "Adquisición de la colección Plandiura", *Barcelona Atracción*, XII (1932), pp. 259-264. També, més recentment, E. MARCH, "L'acció de la Junta de Museus des de la caiguda de la Dictadura de Primo de Rivera fins a l'esclat de la Guerra Civil (1930-1936)" a A. GARCIA, et al., *Cent anys de la Junta de Museus de Catalunya 1907-2007*, Barcelona, 2008, pp. 105-133, especialment p. 115 i ss. Sobre la seva repercussió a la premsa, M. BERENGUER, "La incidència de la venda de la col·lecció Plandiura a la premsa de l'època", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XVI (2002), pp. 11-25.

