

Un retaule cinccentista inèdit al Museu Marítim de Barcelona

Adrià Vázquez Vives

Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICRPC-CERCA)
avazquez@icrpc.cat

 0000-0002-1134-121X

Recepció: 17/11/2024, Acceptació: 30/6/2025, Publicació: 18/12/2025

Citació recomanada: A. VÁZQUEZ VIVES (2025), «Un retaule cinccentista inèdit al Museu Marítim de Barcelona», *Locus Amoenus*, 23, p. 75-94, <<https://doi.org/10.5565/rev/locus.537>>.

RESUM

El present estudi se centra en l'anàlisi del llenguatge dels pintors Antoni Peitavi i Miquel Verdàguer a partir de l'atribució del retaule cinccentista conservat a les reserves del Museu Marítim de Barcelona i localitzat a partir d'una fotografia de l'any 1937. Les taules pintades que formen part de l'obra permeten reconstruir aspectes importants de la seva plàstica i del context artesanal en el qual s'inscriu la trajectòria d'aquests artistes. La recerca aprofundeix, a més, en la iconografia de l'obra, inèdita en el cas català: la representació de sant Nazari i sant Cels. Finalment, s'hi posa de relleu la formació del Museu Marítim de Barcelona durant la Guerra Civil espanyola, fent un èmfasi especial en el procés d'incorporació del retaule a les seves col·leccions.

Paraules clau:

pintura; segle XVI; Catalunya; iconografia; museus; Guerra Civil; Museu Marítim de Barcelona

ABSTRACT

An unseen 16th-century altarpiece in the Maritime Museum of Barcelona

This study analyses the pictorial language of the painters Antoni Peitavi and Miquel Verdàguer, to whom a 16th-century altarpiece in the collection of the Maritime Museum of Barcelona has been attributed, having been identified thanks to a photograph from 1937. The painted panels that are part of the altarpiece enable significant aspects of the altarpiece's artistic style to be established, as well as the artistic background of its creators. This study also examines the iconography of the work, which is not found elsewhere in Catalonia: the depiction of Saint Nazarius and Saint Celsus. Finally, the study discusses the foundation of the Maritime Museum of Barcelona during the Spanish Civil War, with special emphasis on how the altarpiece was acquired by the collection.

Keywords:

painting; 16th-century; Catalonia; iconography; museums; Civil War; Maritime Museum of Barcelona



© de l'autor

Una fotografia i un retaule

El retaule que s'analitza en el present article no és del tot desconegut. De fet, és conegut per la majoria dels especialistes com a element característic d'un moment molt representatiu de la salvaguarda del patrimoni artístic durant la Guerra Civil espanyola, immortalitzat per una fotografia en blanc i negre l'any 1937 (figura 1).

En aquesta fotografia, d'autoria desconeguda¹, s'hi observa dues persones davant del retaule; una d'elles —la dona, situada a l'esquerra de la imatge— enregistra en un bloc de notes el que deuen ser les dades objectives de l'obra, mentre l'home subjecta el retaule. L'espai que els acull és el de les Drassanes Reials de Barcelona, malgrat que l'aspecte és diferent del de l'edifici actual, ja que els personatges es troben damunt d'un fals sostre provisional que dividia les galeries al nivell de la imposta. Sabem que la dona que enregistra el retaule és Montserrat Wangüemert Blanch, la primera treballadora del Museu Marítim de Barcelona, i l'acompanya un mosso que aguanta el retaule mentre sembla que comenti alguna particularitat d'aquella obra².

El que fins ara ha restat en l'anonimat més absolut és l'objecte en si, completament desconegut per a la majoria d'historiadors de l'art i conservat a les reserves del Museu Marítim de Barcelona —en endavant, MMB— amb el número d'inventari 942, com també n'ha estat la iconografia i l'autoria. Val la pena avançar-ho sense més dilació: el retaule, de petites dimensions, està dedicat a sant Nazari i sant Cels i se n'ha d'atribuir l'autoria als pintors Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer (c. 1569-1585).

L'obra mesura poc més d'un metre i setanta centímetres d'alçada per gairebé un i mig d'amplada (171,5 cm x 140,7 cm). Presenta una estruc-



Figura 1.
Funcionària (Montserrat Wangüemert Blanch) anotant dades sobre un retaule en una sala del museu de les Drassanes, a Barcelona. Autor desconegut (c. 1937). Arxiu Nacional de Catalunya. Fons: Generalitat de Catalunya: Segona República.

tura composta per un cos central que s'organitza en dos nivells i tres carrers, amb el carrer central sobrealçat —els plafons també són més alts— i acompanyat d'una predel·la tripartida a la part inferior. L'estructura, de fusta i amb rematades i ornaments d'influència tardogòtica, es caracteritza per presentar divisions verticals formades per fines columnes culminades amb pinacles d'extrems punxeguts, així com per l'ornamentació de

les divisions horitzontals que presenten traceries calades, tant als compartiments superiors com a la predel·la. Una ullada al contorn de l'obra, així com el seu revers, alerta que el retaule fou objecte de restauració en una data indeterminada, segurament cap a finals del segle XIX o principis del xx. La fusta que serveix per emmarcar-lo és molt més moderna, com també ho és la que s'utilitza per als travessers de la part del darrere³.

No en coneixem l'origen ni tampoc el podem relacionar amb cap document que ens confirmi l'autoria que en aquest article suggereixo per deducció formal i estilística. Tanmateix, l'anàlisi de la seva iconografia, així com l'estudi del llenguatge pictòric, ens ajudarà a conèixer l'obra d'una manera més precisa.

Un retaule dedicat a sant Nazari i a sant Cels?

La hipòtesi que presento a continuació, fins ara mai contemplada, no es troba exempta d'interrogants. Normalment, per identificar sants n'hi ha prou amb els elements i els atributs mitjançant els quals se'ls representa, que sovint són relacionats amb les seves virtuts, alguns dels seus miracles o, com sol ser més habitual, l'instrument amb què van ser martiritzats. En molts casos, però, aquests atributs es reiteren en la prefiguració d'altres sants, com ara la palma del martiri, una espasa o un llibre, i en fa més complicada la identificació. Aquesta casuística sol ser recurrent amb les obres descontextualitzades i allunyades del seu emplaçament original, ja que la majoria es trobaven en edificis o capelles dedicades als mateixos sants. En aquests casos, doncs, és la narració que acompanya el titular del retaule la que sovint ajuda a fer-ne possible la identificació.

Ens trobem davant d'un retaule dedicat a dues figures masculines, vestides amb túniques i mantells «a la romana», amb una espasa i un llibre a cada mà (figura 2). Ara com ara, l'hagiografia que s'ajusta millor al desplegament escenogràfic vinculat als dos sants representats és la de sant Nazari i sant Cels, dos màrtirs executats en temps de Neró (54-68 dC)⁴. Es tracta, per tant, de la primera representació d'aquests dos sants present a Catalunya, si bé conservem algunes capelles o ermites dedicades a algun d'ells: les capelles de sant Nazari de Milà a les Olives de Peralada (Alt Empordà), a Sant Martí de Llénena (Gironès) i a Sant Pere de Torelló (Osona); les ermites de la Garriga (Lluçanès) i Sant Miquel de Campmajor (Pla de l'Estany), o bé les ermites i les esglésies dedicades a un dels sants o a tots dos situades a la Catalunya Nord, com les rosselloneses de Sant Nazari de Solsa (o de Rosselló), de Barbadell (Buladerna) o de Torderes. També conservem goigs



Figura 2.

Retaule de sant Abdó i sant Senén. Obra atribuïda a Antoni Peitavi i Miquel Verdaguier (1573-1577). Fotografia del MMB.

dedicats a sant Nazari de Milà, com el d'Oristà (Lluçanès), o els dedicats a sant Nazari i sant Cels, patrons de Serra de Daró (Baix Empordà), o els que es cantaven a Sant Andreu de la Vola de Sant Pere de Torelló (Osona)⁵.

Val la pena deturar-nos en la seva hagiografia per deduir amb claredat les escenes relatades als plafons del retaule. La seva història, segons explica la *Llegenda àuria* de Jaume de la Voràgine, narra com aquests dos personatges foren màrtirs en temps de Neró⁶. Nazari era fill d'un jueu que es deia Africà i d'una dona cristiana, de nom Perpètua, batejada pel mateix sant Pere. Cria en la cruïlla de dues religions, optà per seguir la de la seva mare, i fou batejat pel papa Sant Lli, abans que aquest obtingués la mitra papal. La dedicació de Nazari a la divulgació fervent dels Evangelis va motivar els seus pares a aconsellar-lo perquè abandonés Roma, on seria probablement perseguit i condemnat a mort. Així, Nazari marxà de Roma per traslladar-se a Milà. Allà es trobà amb Gervasi i Protasi, dos germans milanesos que també foren màrtirs de la fe cristiana. En veure que es trobaven encarcerats, Nazari els va encoratjar a aguantar i a no renunciar al sacrifici de la

predicació. Això va delatar Nazari, que fou conduït davant el prefecte de Milà. Aquest l'obligà a abjurar contra la fe cristiana, però, en negar-s'hi, el prefecte manà torturar-lo i expulsar-lo de Milà.

Després de l'expulsió de Milà, Nazari recorregué alguns territoris del nord d'Itàlia —que la llegenda no especifica—, fins que la seva mare, que va morir al cap de poc, li aconsellà que marxés cap a la Gàl·lia, actual França. Allí, a la ciutat de Ginebra, una dona se li presentà amb el seu fill en braços pregant-li que el bategés i que l'adoptés com a deixeble.

En el moment que Nazari adoptà aquell nen prosseguí el seu viatge, i ben aviat tant l'un com l'altre foren presos i escarmentats mitjançant diversos turments. Probablement, se'ls devia condemnar a mort, però la intercessió de la muller de l'emperador va impedir-ho. A Tréveris, ciutat alemanya de Renània-Palatinat, Nazari va continuar la seva tasca de predicador, fet que en provocà l'empresonament de nou. Aquest cop, tots dos foren condemnats i, per indicació de l'emperador, llançats al mar.

L'episodi del llançament de Nazari i Cels al mar és un dels més representatius de la seva hagiografia. És la primera de les condemnes de Neró, de la qual tant Nazari com Cels en sortiren il·lesos i vencedors. Quan l'emperador es va assabentar que predicaven la paraula de Déu, manà apresar-los tots dos i que fossin conduïts a alta mar per ser llançats per la borda. En caure-hi es desencadenà una gran tempesta i les aigües del mar van esbravar-se de cop, menys en el lloc on havien anat a parar els dos personatges, que en sortiren caminant per damunt de l'aigua. Els mateixos mariners, perplexos pel miracle que acabaven de presenciar, van mostrar el seu penediment als màrtirs i, tot orant, es van convertir a la fe cristiana. Els goigs dedicats a sant Nazari i sant Cels, de Fortià (Alt Empordà), devoció especialment venerada en aquell indret, recorden com els dos sants van sobreviure a aquesta condemna: «Hisquereu los dos del Mar, / sens ningua lesió, / y anareu a Milà, / à sembrar lo Blât del Senyôr [...]»⁷.

Al cap de poc, Nazari i Cels tornaren a Milà, i després d'una breu estada a Roma, on el primer visità el seu pare convertit al cristianisme, tant ell com Cels foren denunciats al pretor de la ciutat, que els condemnà a ser decapitats.

La narració de la vida dels dos sants representats al centre del retaule sembla que s'inicia al plafó superior esquerre —des del punt de vista de l'espectador—, i continuaria avall, per reprendre el fil a la part superior del carrer dret i culminar amb la taula inferior dreta —com si resseguís una N invertida. Al centre inferior del carrer central s'hi troben els dos sants titulars, mentre que a la part superior, en un format més gran que la resta de les taules, hi ha representada la Crucifixió o el

Calvari, una escena habitual en l'encapçalament o les cimeres dels retaules de l'època. I a la predel·la, s'hi representen les figures de la Dolorosa (a l'esquerra), el Crist del Dolor (al centre) i sant Joan Evangelista (a la dreta).

En el primer plafó s'hi representa l'episodi *Nazari és conduït davant el pretor de Milà*, un cop denunciat per haver esperonat Gervasi i Protasi a seguir predicant la fe cristiana. S'hi pot veure com Nazari, que es troba acompanyat d'un soldat i d'un grup nombrós de persones darrere seu, es presenta davant d'un personatge amb turbant, túnica fins als peus i barba prominent, que podria identificar-se amb el prefecte de la ciutat de Milà. La segona imatge, situada a sota, podria tractar-se del *Turment de Nazari abans de ser expulsat de Milà*. El moment exacte de l'episodi no és clar, ja que a l'escena Nazari sembla que sigui assotat, però en cap dels moments narrats de la seva vida —ja sigui del *Flos sanctorum*, de la *Llegenda àuria* o de les *Vides de sants rosselloneses*— s'expressa així. En el *Flos sanctorum* reproduït per Pedro de Ribadeneyra, Nazari va rebre «muchas bofetadas» abans de ser expulsat de la ciutat. Més endavant, en canvi, sí que es fa referència a un episodi d'assotament, concretament a Cels, quan aquest i Nazari són agafats durant el seu trajecte per terres franceses: «En la misma Francia fueron presos por un Presidente, llamado Dinovau, y el niño azotado cruelmente, y sufriendo con animo de varon los azotes, con palabras balbucientes dixo al Juez; Dios, à quien yo sirvo, te juzgarà»⁸. En el *Flos sanctorum romançat*, de Joan Rosenbach, publicat el 1494 i que també recull aquests mateixos episodis, hi diu que, en el moment previ a ser expulsat de Milà i després de ser empresonat, Nazari fou «batut ab bastons» per ordre del pretor⁹, mentre que en les *Vides de sants rosselloneses*, en canvi, s'hi explica que Nazari «fo amenat al pretor, e, estan en la fe de Crist, é fo batut ab fusts»¹⁰. L'aspecte del sant a l'escena i el fet de ser representat tot sol dins el cicle narratiu sembla que mostri aquest moment. I, finalment, la representació del seu martiri, l'acte de decapitació de Nazari i Cels.

L'episodi següent és el que succeeix en l'entorn marítim i és el que permet identificar els sants representats amb Nazari i Cels (figura 3). L'escena «d'aspecte marítim» es divideix en dos plans, que serveixen per explicar dos fets que succeeixen en un espai de temps prou ampli, en el qual Nazari i Cels són condemnats a morir ofegats. En el pla allunyat, situat al fons de l'escena, s'hi veu una embarcació marítima —sembla que intenti reproduir una caravel·la de dos pals, una nau molt habitual a l'època—, en la qual hi ha dos mariners que es disposen a llançar dos personatges per la borda —dos sants— lligats de mans a l'esquena. La nau no sembla que es trobi en un entorn hostil, tot i



Figura 3.
Escena del llançament de Nazari i Cels al mar. Fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 4.
Saint Nazaire et saint Celse marchant sur les eaux: Bréviaire romain, posterior a 1482. Clermont-Ferrand, Bibliothèque du Patrimoine, 0069 (72.-A. 6). Fotografia de l'Institut de recherche et d'histoire des textes – CNRS.

que l'autor s'esforçà a reproduir un ambient de maregassa amb pinzellades fines, recreant l'onatge i l'aspecte translúcid de l'aigua, probablement per mirar de fer evident la «gran tempestat se moc en la mar»¹¹ que es desencadenà en caure els dos sants a l'aigua.

En el primer pla apareixen els dos sants en un costat, presumiblement els mateixos que una estona abans havien estat llençats per la borda del vaixell. Es troben alçats caminant damunt d'aigües tranquil·les, i davant seu hi apareixen dos mariners —per la vestimenta han de ser relacionats amb els dos mariners que van en l'embarcació anterior— que es troben agenollats i en posició de res vers els dos sants, en actitud de penediment.

El conjunt de l'escena narrada concorda fil per randa amb l'episodi de sant Nazari i sant Cels, ja sigui en la *Llegenda àuria*, de Jaume de la Voràgine; en el *Flos sanctorum romançat*, de 1494, o en les *Vides de sants rosselloneses*. Es tracta, a més, de l'escena clau per desxifrar una iconografia molt poc habitual, i de la qual almenys avui dia no es conserven altres testimonis visuals al país. Només podem evocar alguna referència documental que testimonii la presència —val a dir que anecdòtica— de retaules dedicats a aquests sants, com el que realitzava Rafael Andreu per a l'església de Sant Feliu de Rodors (Moianès) l'any 1586¹². I sabem de l'existència d'alguns retaules dedicats

als sants, com el del retaule barroc d'una capella de l'església parroquial de Sant Miquel de Campmajor, que coneixem a partir d'una fotografia de mitjan segle XX¹³, o el retaule barroc que presideix l'altar major de l'església de Sant Nazari de Torderes (restaurat el 2008-2009 pel Centre de Conservation et Restauration du Patrimoine, de Perpinyà), enllestit cap a mitjan segle i policromat al voltant del 1749 pel daurador perpinyanès Josep Babores¹⁴.

Sobta, en realitat, que a totes les representacions dels sants en el retaule conservat al Museu Marítim s'optés per dotar-los de la mateixa imatge, és a dir, com si es tractés de dues persones pràcticament de la mateixa edat i condició, quan, normalment, a Nazari se'l representava amb barba i aspecte d'adult, mentre que a Cels se'l mostrava amb una fesomia més jove, gairebé d'adolescent i imberbe. Així apareixen en obres com ara la pintura de la *Mare de Déu amb el Nen, sant Nazari i sant Cels*, de 1527 i atribuïda a Giulio Campi, que pintà per a l'església de San Abbondio de Florència; en la representació del miracle de Nazari i Cels del breuari il·luminat conservat a la Biblioteca de Patrimoni de Clermont-Ferrand, de finals del segle XV (figura 4); en la taula central del petit retaule de principis del segle XVII dedicat als sants de l'església de Sant Jaume d'Asquins (Bourgogne-Franche-Comté), o en la pintura set-

centista de la catedral de Sant Nazari i Sant Cels, de Béziers, a la regió d'Occitània. N'hi ha d'altres, però, més semblants a la tipologia escollida pels creadors del retaule del Museu Marítim, com ara la pintura de Paolo Camillo Landriani, realitzada el 1603 i conservada a l'Oratori de Sant Nazari i Sant Cels de Novate Milanese (Llombardia).

No sorprèn, però, que el pintor —o els pintors— del nostre retaule decidís fer-ho a la seva manera, atès que tampoc devien circular gaires models que reproduïssin obres destacades del seu cicle iconogràfic, ni tampoc devia ser tan recurrent la representació dels dos sants. En el retaule del Museu Marítim tots dos personatges van vestits a la manera «romana», amb túniques i mantells, i duen l'espasa del seu martiri i un llibre¹⁵.

En les escenes de la seva vida, en aquelles en les quals apareixen els dos sants amb el cos mig nu, tots dos es representen gairebé de la mateixa estatura i dotats d'un cos jove però fort. En l'escena del *Llançament de Nazari i Cels al mar*, però, fa la sensació que el pintor s'hauria preocupat una mica més per aquesta qüestió, tenint en compte que, en la història dels sants, Cels és un nen. Tots dos es troben dempeus sobre l'aigua en el primer pla. N'hi ha un que està més endavant que l'altre i aparenta ser més alt, mentre que el segon va darre-re seu, clarament és més baix i mostra un aspecte més jove que el primer.

L'atribució a Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer: Algunes reflexions a l'entorn del llenguatge pictòric de l'obra rossellonesa

L'obra fou completada l'any 1573. Així ho indica la data pintada als graons representats en el compartiment central, als peus dels dos sants màrtirs. Aquesta cronologia, juntament amb l'anàlisi de les derivades estilístiques del llenguatge pictòric que comentaré més endavant, permet suggerir l'autoria de l'obra als pintors Antoni Peitaví, d'origen tolosà i documentat entre 1560 i 1592, i Miquel Verdaguer, nascut a Lleida i actiu entre 1557 i 1586. La trajectòria d'Antoni Peitaví i el seu taller, protagonitzat principalment per la companyia i la col·laboració de Miquel Verdaguer, es desenvolupà al nord-est del Principat de Catalunya, i majoritàriament a l'àrea dels antics comtats del Rosselló i la Cerdanya, actualment Departament dels Pirineus Orientals i coneguda com a Catalunya del Nord. El pintor tolosà va liderar un obrador altament actiu i prolífic, que encapçalava la major part de les obres artístiques encarregades durant aquest període, aconseguint allò que Ainaud de Lasarte anomenà «primacia de la contractació»¹⁶. La seva producció inclou una

trentena de retaules pintats, i les característiques de la seva obra el converteixen en un gran testimoni de la transformació de la pintura religiosa a Catalunya al segle XVI, especialment en el context de la pràctica artesanal¹⁷.

Antoni Peitaví liderà un obrador que dominà la producció artística a la Catalunya del Nord durant gairebé tot el darrer terç del segle XVI. La documentació de l'època revela que era de Tolosa de Llenguadoc¹⁸. Va fer cap a Catalunya pels volts de 1559-1560, quan en trobem la primera notícia, relacionada amb un deute que, a més, involucrava diversos pintors, com ara Joan Perles, Nicolau Machon o Maurici Barber. Tots ells eren artífexs establerts a Perpinyà i protagonistes de la producció pictòrica durant la primera dècada de la segona meitat del segle XVI¹⁹. Tanmateix, el document esmentat situa Peitaví a Puigcerdà, igual que un altre document relatiu al cobrament dels treballs per un retaule fet per a l'església d'Err (Cerdanya). Molt aviat, però, el pintor apareix com a habitant de Perpinyà, de manera que la hipòtesi més versemblant és que aquesta fos la ciutat d'acollida del mestre uns anys abans.

Malgrat tot, la seva primera etapa professional a Catalunya el situa en els entorns de la vila de Puigcerdà, a la Cerdanya. Des d'un primer moment, Peitaví treballà sempre en col·laboració amb altres pintors, sobretot amb Joan Perles, i després també amb Josep Brell, qui entraria a l'obra com a aprenent l'any 1562. Durant un primer període, l'activitat del taller fou frenètica. N'han arribat als nostres dies obres com ara el retaule de Sant Hilari de Vallcebolera (Cerdanya) i un fragment de taula procedent d'un retaule d'Oceja, també a la Cerdanya. A més, participà, juntament amb Perles i Machon, en dos retaules per al monestir i per a l'església parroquial de Sant Joan de les Abadesses, i s'ocupà, com es dedueix d'un litigi amb el seu jove aprenent, de tasques més rudimentàries i poc clamoroses, però, tanmateix, habituals en la pràctica d'un pintor de l'època, com ara la pintura de màscares, rètols per a hostals i banderes, entre uns altres elements de caràcter civil²⁰.

Els primers anys documentats d'Antoni Peitaví se situen majoritàriament a la Cerdanya o en zones properes, però la seva trajectòria principal i des d'on gestionà bona part dels encàrrecs va ser des de Perpinyà. El seu obrador es trobava instal·lat a la plaça de la Llana, just al davant de la catedral de Sant Joan —aleshores basílica—, on es convertí, a més, en pintor de la ciutat. Allí es va beneficiar de *franqueses d'imposicions* que li facilitaren l'estada i la residència a la vila, es tractava d'un recurs fiscal que eximia l'artesà de certes obligacions econòmiques —d'un impost o altres càrregues obligatòries— a canvi que practiqués l'ofici en aquell territori. Antoni Peitaví en va re-



Figura 5.
Vista del presbiteri de l'església de Sant Martí d'Ur, abans de les restauracions recents, amb les pintures del retaule major, obra d'Antoni Peitavi (1575). Fotografia: Adrià Vázquez Vives.

bre els anys 1565, 1575 i una darrera entorn del 1586, tot i que sabem que n'hi podrien haver concedit alguna més²¹. No fou l'únic pintor que en va rebre, ja que als llibres de Totis del comú de Perpinyà també hi apareixen franqueses atorgades a Joan Vesia (1541), Josep Brell (1562), Maurici Barber (1562) o Honorat Rigau (1592)²².

A partir de 1569 entrà en escena el pintor Miquel Verdager, d'origen lleidatà i actiu fins aleshores a la Garrotxa²³. En sabem que es formà sota la tutela del portuguès Pere Nunyes, un dels artífexs més destacats del segon quart del cinc-cents a Catalunya, quan aquest es trobava a Castelló d'Empúries²⁴. Uns quants anys més tard apareixia al Rosselló involucrat en el contracte per un retaule de Sant Miquel per a l'església de Rivesaltes, que els pintors signaven el 9 d'abril de 1569. Des d'aleshores, tots dos artífexs treballarien conjuntament en la major part dels encàrrecs almenys fins al 1584, ja que, juntament amb un fuster anomenat Pere Barrufet, s'ocuparien de la realització d'un tabernacle i d'una imatge de la Mare de Déu de la Concepció per a l'església de Sant Joan de Perpinyà. Moriria cap al 1586, any del seu darrer testament.

Des d'aquella primavera de 1569, com deia, la major part dels encàrrecs els signarien conjuntament, a excepció d'alguns contractes on només apareix Antoni Peitavi, com ho són els retaules de Sant Martí d'Ur (1575) (figura 5) o el retaule de la Mare de Déu del Loreto de Salses (1585)²⁵. Això no vol dir pas que no hi treballés Miquel Verdager, ja que l'estil derivat de tot el conjunt d'obres documentades i atribuïdes revela la participació alternada dels dos pintors.

L'activitat d'aquell obrador s'estengué per tots els antics comtats del Rosselló i la Cerdanya. Comptant els retaules documentats i atribuïts²⁶, en són representatius els conservats de Sant Fructuós d'Irvals (1572), la taula procedent de Sant Esteve de la Tor de Querol (1572-1576), el de Sant Martí d'Ur (1575), el de Sant Lli d'Orellà (1570-1580), el de la Mare de Déu de Tresserra (1575-1577), el de la Mare de Déu del Roser d'Èvol (1578), el de Sant Vicenç de Saneja (1576-1585) o el de la Mare de Déu de Palau del Vidre (1580-1585). A banda, protagonitzaren un dels moments més destacats de la pràctica de la policromia i la dauradura sobre fusta del cinc-cents —sobretot perquè s'ha conservat l'obra així com el testimoni documental

d'encàrrec—, com és el dels treballs al retaule de la Mare de Déu de la Pietat i al conjunt de la Dormició de la Verge de la Seu d'Urgell, duts a terme entre el 1573 i el 1575.

Antoni Peitaví morí el 1592, probablement a causa de l'epidèmia de la pesta que afectava la ciutat en aquells anys. Se sap que alguna de les seves filles contractà matrimoni amb artífexs vinculats al món de la producció d'imatgeria religiosa, com Anna Peitaví amb el fuster Onogre Bach (1589), Rafaela Peitaví amb l'imaginaire olotí Esteve Bosch (1590) o Mariana Peitaví amb Pere Roquer, un pintor de Calaceit que es trobava a Perpinyà el gener de 1608²⁷. Després de la mort de l'artista de Tolosa, la continuïtat de la producció pictòrica al Rosselló la reprendria Honorat Rigau, que treballà junt amb el seu fill —Jacint Rigau— almenys fins al 1631²⁸.

La posició de Peitaví dins el context social era significativa, i tenia relació amb preveres, abats, cònsols i notaris. Es convertí en un mestre experimentat i de bon fer, i devia generar confiança entre els promotors de les obres. Consegüentment, esdevingué el candidat excel·lent a qui proveir confort per exercir el seu ofici. D'aquesta manera es convertí en el pintor de Perpinyà durant gairebé trenta anys. Durant aquest període només es coneix un contracte signat per un altre pintor que no fos el tolosà, concretament el d'un encàrrec a Josep Brell per la pintura d'un retaule dedicat a sant Esteve i sant Vicenç per a l'església d'Estagell el 1587. Això demostra, per tant, l'eficàcia d'un taller que coneixia perfectament les condicions del mercat, sabia gestionar-ne els encàrrecs i era competent a l'hora de treballar. Tant és així que els beneficiats de la catedral de la Seu d'Urgell se'n feren ressò de com era un «home consumat en son art», motiu pel qual el 1573 el cridaren per fer-li una prova per tal que s'encarregués de la policromia i la dauradura del retaule major de la capella de la Pietat.

L'obra que es conserva avui a les reserves del Museu Marítim de Barcelona, realitzada el 1573, s'inscriu plenament en el llenguatge pictòric que emergí de la societat que van formar Antoni Peitaví i Miquel Verdager. La confrontació del retaule del museu amb l'obra conservada d'aquests pintors és força clara, encara que resulta difícil destriar la participació i el llenguatge individual de cadascun. El treball mecànic i artesanal d'aquest obrador, supeditat a contractes amb preus tancats, a uns terminis molt concrets i a desplegaments iconogràfics estipulats pels mateixos promotors de les obres, condicionava el desenvolupament de la feina, i el resultat final podia variar molt en funció de les exigències de cada encàrrec²⁹.

El treball dels pintors a Catalunya durant l'època del Renaixement es caracteritzava en bona part per l'associacionisme professional, una

forma de treball cooperatiu que permetia que diversos artistes col·laboressin conjuntament per satisfer les demandes del mercat amb més eficàcia, així com rendibilitzar el treball i l'especialització de cadascun. L'empresa d'un retaule consistia en el desenvolupament de diverses tasques, i demanava, per tant, la col·laboració de diversos artífexs especialitzats. Així, i en el camp de la pintura, era molt habitual la participació d'un pintor d'històries i un altre dedicat a l'aplicació del pa d'or i la policromia a la talla de fusta que conformava la resta del moble³⁰. Molt sovint, però, i en la documentació notarial, aquestes col·laboracions semblaven més igualitàries i podien participar conjuntament en les mateixes tasques, amb la qual cosa esdevé complicada la identificació de la seva intervenció, malgrat que se'n puguin intuir caràcters diferents³¹.

Aquest associacionisme, la naturalesa del qual variava segons les condicions mercantils que s'establien, esdevé encara més evident en la trajectòria d'Antoni Peitaví, que va treballar, primer, amb pintors com ara Joan Perles, Nicolau Machon i Maurici Barber (?-1562), amb Joan Perles i Josep Brell (1562-1565) i, finalment, amb Miquel Verdager (1569-1586). També se sap que tenia relació professional amb escultors o imaginaires, especialment amb Esteve Bosch, fill d'un escultor olotí que treballà a la Catalunya Nord cap a finals del segle XVI³².

La hipòtesi d'atribuir el retaule conservat al MMB a Antoni Peitaví i Miquel Verdager és clara: la «cal·ligrafia» de les escenes pictòriques parteix dels mateixos models i repeteix elements o configuracions d'espai d'altres retaules atribuïts a l'obrador rossellonès. A més, es pot definir el llenguatge pictòric en els mateixos termes que les obres documentades i atribuïdes a aquells artífexs: hàbils en l'ús de models gràfics, però amb poca inventiva, esquemàtics en la forma de representació on el dibuix preval sobre el color, poc destres en la construcció de l'espai o de l'anatomia dels personatges, però convincents en la concepció general de la composició i especialment a l'hora de transmetre el missatge devot a través de les narracions pictòriques. Ara, a més, la comparativa és més fàcil amb les recents restauracions dutes a terme per Cati Aguer dels retaules de la Mare de Déu d'Èvol i de Sant Martí d'Ur (campanyes realitzades els anys 2020-2021 i 2022-2023), que permeten ser més precisos en referència a l'aspecte cromàtic. El segon és documentat del 1575, i el primer, d'atribució sòlida, és de 1578-1579. Però també és possible fer-la amb altres obres, com ara el retaule de Tresserra, la taula provenint de la Tor de Querol o el retallet d'Orellà dedicat a Sant Lli.

Són sorprenents les semblances entre els rostres de santa Eulàlia d'aquest darrer retaule i un

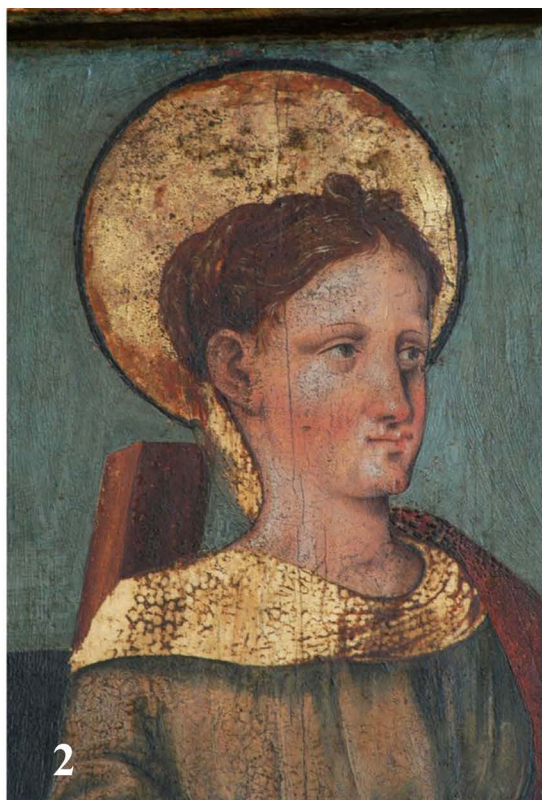


Figura 6.
Detalls de figures corresponents als retaules de Sant Nazari i Sant Cels del MMB (1), Sant Lli d'Orellà (2), Sant Fructuós d'Irivals (3) i la Mare de Déu del Roser d'Èvol (4). Muntatge fotogràfic: Adrià Vázquez Vives.

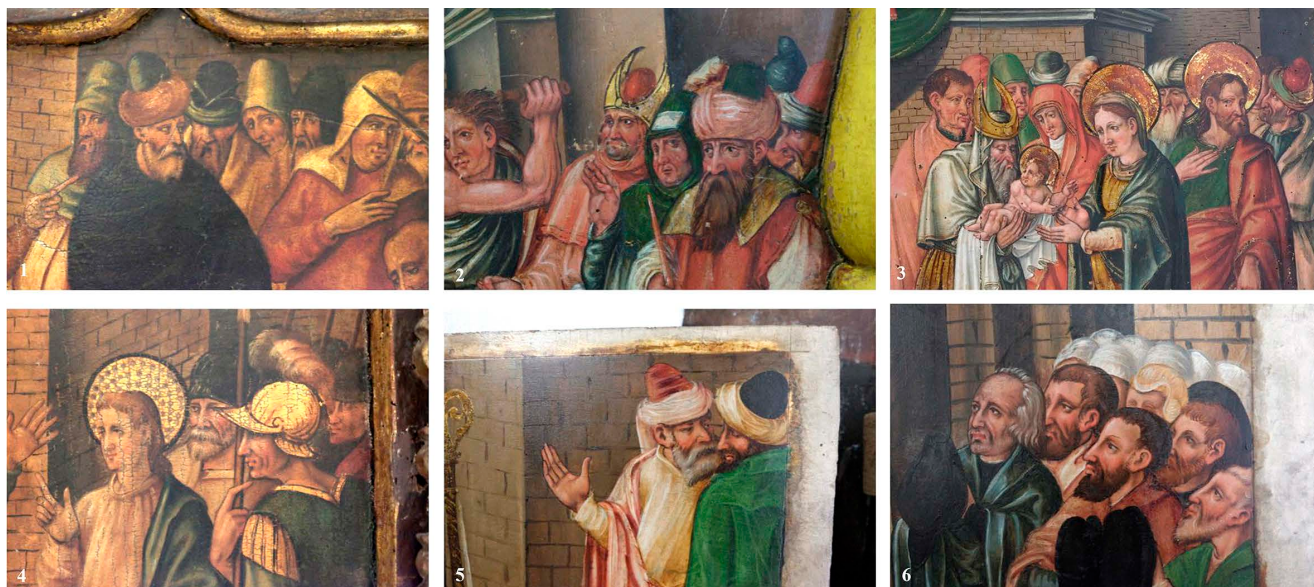


Figura 7.
Detalls de les taules de la *Decapitació de Sant Nazari*, del MMB (1); la *Flagel·lació*, d'Èvol (2); la *Presentació al Temple*, d'Èvol (3); *Sant Nazari és conduït davant el pretor*, del MMB (4); *Sant Martí davant l'Emperador*, d'Ur (5), i la *Missa del bisbe Martí*, d'Ur (6). Muntatge fotogràfic: Adrià Vázquez Vives.

dels dos sants representats en el del Museu Marítim de Barcelona. Els pintors segueixen exactament el mateix patró; no n'eludeixen gairebé cap detall, a excepció d'elements com ara el pentinat, condicionat potser pel tipus de figura que representa —a santa Eulàlia li recull els cabells per darrere, mentre que als sants Nazari i Cels els reproduceix una cabellera solta que cau cap enrere. En totes dues taules els autors usen els mateixos recursos pictòrics per ressaltar la lluminositat de les carnacions, la volumetria de la musculatura o la forma de cada protuberància característica del rostre. Tot plegat perquè esdevingui un acabat que traspasa també l'expressió i la mirada dels personatges. El mateix rostre és fàcilment reconeixible en diverses taules del retaule d'Èvol, com a l'*Adoració dels pastors* o en la *Disputa de Jesús davant dels doctors*, però també en els acòlits masculins que acompanyen el bisbe Fructuós al retaule d'Irivals i en la figura femenina de santa Eulàlia del retaule d'Orellà (figura 6).

També són de parentiu proper els rostres masculins i barbuts, característics pels nassos llargs i de línia recta, les barbes espesses amb els bigotis que parteixen de les comissures i els pòmuls marcats. La majoria d'aquests trets són identificables en agrupacions de figures situades a la part anterior de l'escena, on funcionen de taló de fons alhora que d'espectadors del que succeeix en primer terme. Ho veiem en les dues escenes del martiri dels sants Nazari i Cels, i es repeteix en escenes com ara la *Missa de Sant Martí*, d'Ur, o els grups figuratius de la *Flagel·lació*, la *Coronació d'espines* o la *Presentació del Nen*

Jesús al Temple, del retaule del Roser d'Èvol, per posar-ne alguns (pocs) exemples.

En aquest sentit, és ben característica la composició de la majoria d'aquestes escenes. La disposició atapeïda de figures la veiem gairebé a totes les taules pintades per aquest obrador. Els artífexs aconsegueixen l'efecte de multitud amb la superposició de cossos fent-los sobresortir darrere dels personatges del primer pla; s'alcen lleugerament per la part posterior fent-ne emergir una mica els rostres, els barrets i els turbants (figura 7). Es tracta d'un procés molt habitual en la pintura catalana del segle XVI, especialment lligat a la tendència dels menestrals locals a la fragmentació d'espais i a la superposició d'elements de forma intuïtiva amb la voluntat d'aconseguir efectes de llunyania i tridimensionalitat³³.

El moment en què Nazari és portat davant el prefecte de Milà parteix del mateix model compositiu amb el qual es varen construir les escenes de Sant Vicenç de Saneja i de Sant Esteve de la Tor de Querol. Canvien la posició de molts personatges, i les fisonomies de Saneja manifesten un estil lleugerament diferent del de l'autor o dels autors de les altres dues, però, en general, destaca per la representació d'un grup de personatges nombrós a la dreta del quadre amb la figura al centre o lleugerament situat a la dreta, i la figura del prefecte a la banda oposada, igualment acompanyat per una o dues figures al seu darrere. L'aspecte oriental del prefecte, l'aparença romana dels soldats que apareixen a l'escena —a Saneja i al retaule del Museu Marítim— i el desplegament de gesticulacions que segueixen



Figura 8.
Escenes del *Calvari* dels retaules del MMB (1), Ur (2) i Cadaqués (3). Muntatge fotogràfic: Adrià Vázquez Vives.

tots i cadascun dels personatges en el conjunt de les taules són d'una analogia ben clara.

Un cop més, tal com s'explica a la tesi doctoral dedicada al taller rossellonès, el retaule de sant Nazari i sant Cels posa de manifest la complexitat de distingir les mans d'Antoni Peitavi i Miquel Verdager, a més de l'evidència clara de la convivència de dues personalitats diferents, per bé que en tots hi predomini el protagonisme de l'un o de l'altre³⁴. El retaule del Museu Marítim de Barcelona mostra un estil anàleg al dels retaules d'Èvol, Ur o Orellà. I no sembla tan proper, en canvi, als retaules de Saneja o Palau del Vidre. Això ens torna de nou a la problemàtica sobre les atribucions corresponents a Antoni Peitavi i Miquel Verdager, com també sobre el llenguatge artístic de cadascun dels dos.

El cas de les pintures de l'antic retaule major de Cadaqués —incloent-hi les pintures que coneixem a través de fotografies antigues—, també corresponen a una personalitat artística diferent de les que va pintar el retaule del Museu Marítim, o la que treballà en els retaules d'Èvol, Tresserra o Ur. En canvi, són més pròximes al retaule de Palau del Vidre o Saneja. Fixem-nos, per exemple, en la figura de Sant Pere de la predel·la del retaule de Cadaqués i en les figures d'aspecte semblant que apareixen a les escenes de la *Pentecosta* i de la *Dormició de la Mare de Déu*, de Palau del Vidre. No només hi trobem correlacions en el traç que perfilen barbes o detalls del rostre, sinó també en la insistència a crear l'efecte de voluminositat. Aquesta sensació volumètrica s'aconsegueix principalment per l'efecte de les veladures dels vestits,

els quals apareixen més inflats i menys arcaïtzants que els abillaments representats a les pintures d'Ur o del marítim. Tot i així, en general, aquestes figures segueixen caracteritzant-se perquè tenen plecs primis i arrapats al cos.

La comparativa de les taules amb la representació del *Calvari*, de Sant Martí d'Ur, del retaule del MMB i de Cadaqués posen de manifest la diferència entre la personalitat artística d'aquests pintors. La construcció anatòmica, tant pel que fa a la proporció de les parts del cos com de la configuració de la cara, canvia substancialment entre ells, especialment en el cas de Cadaqués. Aquí, el sant Joan hi apareix amb un aspecte més carnut, i es tendeix especialment a remarcar-ne l'ombreig i les protuberàncies fisonòmiques.

En general, però, i malgrat les diferències assenyalades, és clara la provenença de totes les obres d'un mateix taller. Un taller on devia confluïr, a més, el treball simultani de més d'un encàrrec. El model figuratiu dels sants Joans és el mateix. Es caracteritza per la forma de representar els rostres de perfils i conferir als personatges un nas llarguerut de pont recte, barbata sobresortida i amb el caient dels cabells de la mateixa manera. Alguns detalls són iguals, com ara el pavelló auditiu, a més de la gesticulació de les mans, particularment entre les del MMB i Cadaqués. Fins i tot repeteix el patró cromàtic: tenyeix de color blau clar la túnica i de color vermell el mantell que recobreix el sant (figura 8). I continua reproduint els plecs de la vestimenta de manera que pareguin trencats i poc naturals. L'expressivitat del personatge és la mateixa en les tres taules i el sant Joan Evangelista



Figura 9.
Detall de la taula procedent d'Oceja (Cerdanya). Fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 10.
Taula central del retaule del MMB. Fotografia: Adrià Vázquez Vives.

es mostra amb actitud de serenor, tot i que es vulgui contrarestar amb la gesticulació de les mans.

Aquest rostre de perfil sembla la signatura d'aquest taller pictòric i el veiem reproduït en altres taules pintades pel binomi Peitavi-Verdaguer, com ara la de sant Vicenç al *Martiri de Sant Vicenç sobre la graella*, de Saneja; la de Sant Joan Evangelista de la *Dormició de la Mare de Déu*, de Palau del Vidre, i la de l'*Assumpció de la Verge*, de Cadaqués; en el bisbe Martí i l'escolanet que l'acompanya la *Missa del bisbe Martí*, en el retaule de l'església d'Ur, o en l'apòstol del primer terme present a l'*Assumpció de la Verge*, del retaule d'Èvol. Amb tot, hi ha unes maneres concretes en els rostres d'Ur i del retaule del Museu Marítim i una altra de diferent en els de Saneja, Palau del Vidre i Cadaqués.

És habitual en l'obra de Peitavi i Verdaguer la reiteració de models i posicions dels personatges, fet que referma la concepció artesanal de l'ofici. En el cas de l'obra protagonista d'aquest estudi, els models es projecten en els prototips de moltes figures, que s'adapten segons la narració que els pertoca. Els pintors copien, per exemple, els mateixos models que usaren en l'elaboració dels sants Sebastià i Joan Baptista de la taula sobreviscuda del retaule d'Oceja, que en aquest cas hauria elaborat Antoni Peitavi en col·laboració amb

Joan Perles i Josep Brell cap als anys 1562-1565 (figures 9 i 10). En referència a totes les figures no seria estrany pensar que haurien pogut inspirar-se en els gravats de Raimondi sobre l'apostolat que Rafael va reproduir a la Sala dei Palafrenieri del Vaticà (c. 1517-1518)³⁵.

Aquests paral·lelismes es poden comprovar en altres taules i conjunts figuratius: en els soldats que apareixen en algunes escenes de Saneja i Irvalls, a qui destaquen amb *contrappostos* forçats i unes extremitats molt musculades; en els botxins de les flagel·lacions; en el cos nu i la musculatura que mostren les diverses representacions de Jesús a la creu o els sants en el moment de la tortura, o en la representació del sant flagel·lat del retaule del Museu Marítim, que simbolitzaria el turment que patí Nazari abans de marxar cap a França i que recorda la figura clàssica del Sant Sebastià de l'obra de Perugino, sobretot per la forma de reproduir el *contrapposto*, una posició que es repeteix en el sant Sebastià de la predel·la d'Irvalls i en el del retaule de Vallcebollera.

Per mantenir l'atribució als pinzells del binomi rossellonès sembla determinant la figura de la dreta del plafó central, que no podem identificar ni amb Nazari ni amb Cels, ja que s'optà per conferir als dos protagonistes una aparença gairebé idèntica. El rostre d'aquest personatge

manté una semblança molt estreta amb el sant metge de la predel·la del retaule de Vallcebol·lera (figures 16 i 17). Aquest fou executat per Peitaví com a cap de taller, aleshores amb l'ajuda de Joan Perles i el jove Josep Brell, que es trobava en període de formació. El denominador comú d'aquell retaule i el que es conserva al MMB és precisament el mestre tolosà, i les singularitats d'aquest tipus de personatges les veiem repetides —amb petites diferències, modificacions o adaptacions segons l'escena— en la majoria dels retaules nord-catalans.

Perquè l'argument d'atribució del retaule del Museu Marítim de Barcelona als pinzells d'Antoni Peitaví i Verdaguer sigui encara més sòlid, podem afegir-hi la cal·ligrafia de les inscripcions numèriques, que es llegeixen en racons diminuts d'alguns plafons pintats. Tots els nombres hi són reproduïts amb la mateixa lletra tipogràfica, i la coincidència formal, com el serpentejat, per exemple, del nombre cinc, o detalls com ara les astes d'alguns nombres, hi és més que evident.

Ja he fet al·lusió al cromatisme present a l'obra de Peitaví i Verdaguer, especialment en referència als patrons cromàtics de figures com ara el sant Joan Evangelista del Calvari. L'obra del Museu Marítim de Barcelona és recoberta per una capa de vernís molt espessa que altera clarament el cromatisme original de l'obra. Quan pugui ser restaurada en sortirà un cromatisme lluent basat en una paleta de colors vius i força estàndards, com ha passat en la restauració recent del retaule d'Èvol o d'Ur, i fàcilment prou evident si es comparen les taules del retaule del MMB amb l'obra de Vallcebol·lera, Ocea o Ur, incloses en aquest estudi.

Això condueix a definir la policromia usada en el retaule en la línia de les inèrcies de la pràctica pictòrica catalana del segle XVI, dominada per una paleta de colors força estàndard i l'ús del pa d'or per emfatitzar elements destacats de les escenes, habitualment les vores de robes lluent, armadures i, sobretot, els nimbes dels sants. Així ho establien els mateixos contractes que signaven els pintors, destacant especialment per damunt la resta dels pigments, l'«atzur» i l'«or fi»³⁶. I així ho veiem en tot el catàleg pictòric dels pintors nord-catalans, però podem resseguir-ho al llarg de l'obra de molts altres artífexs que treballaren al Principat durant aquest període. L'ús de més o menys daurat depenia, en bona mesura, de les exigències dels promotors de les obres i, per tant, de l'encàrrec.

En el retaule del Museu Marítim de Barcelona l'ús del daurat hi és molt present. I no només en les aurèoles dels sants o en algunes robes luxoses com ara la vestimenta del pretor, de l'emperador o en les armadures dels soldats, sinó que el pa d'or recobreix també el fons que emmarca els

dos sants representats en el plafó central, i ho fa, a més, en els fons de totes les taules de la predel·la, tal com varen procedir per decorar les predel·les del retaule d'Irivals o Tresserra.

També s'usa el punxonat, ocasionalment, per donar ornament i relleu en aquests espais recoberts de pa d'or, especialment en alguns nimbes o en el fons de les escenes de la taula central amb sant Nazari i sant Cels, així com dels plafons de la predel·la. Finalment, el cromatisme del retaule del Museu Marítim de Barcelona s'intueix de colors vius i lluent, semblant al d'Ur o Èvol. No tinc cap dubte que, si es restaurés el retaule de sant Nazari i sant Cels, obtindríem aquesta paleta de colors lluent característica de l'obra de Peitaví i Verdaguer que es repeteix en la majoria de les seves obres.

L'aspecte arcaic del retaule també li és conferit per la mateixa arquitectura, que es configura amb elements propis de la tradició tardogòtica. El marc general és un afegit posterior resultat d'una restauració, però els ornaments verticals i horitzontals que estructuren el conjunt del retaule per la part interior són els originals. Aquests, doncs, reproduïxen pinacles allargats amb puntes erigides i traceries calades en la divisió horitzontal. Es tracta de solucions ornamentals habituals de la retaulística quatrecentista, sobretot, però també de començaments del segle XVI, encara que moltes vegades se seguien reproduint fins a les darreres dècades del cinc-cents.

«Objectes d'aspecte marítim»: la formació del Museu Marítim de Barcelona

L'escena marítima del retaule dedicat a sant Nazari i sant Cels, determinant per identificar l'hagiografia del cicle pictòric, és justament el motiu pel qual aquesta obra es troba avui al Museu Marítim de Barcelona.

Com s'ha apuntat al principi d'aquest article, el retaule es conserva a les reserves de l'esmentat museu amb el número d'inventari 942. A l'arxiu de la institució hi trobem l'expedient d'ingrés, on consta que hi va entrar el 26 d'abril de 1937, juntament amb dues pintures sobre coure amb representacions de sant Antoni de Pàdua predicant (núm. 943)³⁷ i un paisatge «nòrdic sense identificar» (núm. 944), totes dues datables del segle XVII (figures 25 i 26)³⁸. Totes tres obres, juntament amb moltes altres, s'hi ingressaren per via del Servei de Metalls de la Generalitat de Catalunya³⁹. El retaule apareix també en l'inventari del museu elaborat el 1949 com a dipòsit: «Retablo dedicado a dos Santos Mártires, Depósito»⁴⁰.

El nucli de la col·lecció original del que havia de constituir el nou Museu Marítim de Ca-

talunya provenia, en gran part, de les peces del Museu Nàutic de la Mediterrània i dels objectes que es trobaven a les antigues Drassanes, susceptibles d'integrar-se a les col·leccions per les seves característiques⁴¹. No obstant això, com s'ha dit, la Guerra Civil espanyola fou un factor clau en l'expansió o l'eixamplament del patrimoni museístic⁴². En aquell context, l'Institut Nàutic de la Mediterrània va passar a mans de la Generalitat i quedà sota la direcció del conseller de Cultura, Ventura Gassol. Amb Francesc Condeminas liderant el projecte i Ferran Arranz com a delegat de la Generalitat al museu, el trasllat de les col·leccions de les Drassanes Reials de Barcelona es va fer efectiu l'octubre de 1936 per decret oficial⁴³.

A conseqüència directa del conflicte bèl·lic, doncs, el museu va iniciar un procés de creixement patrimonial basat en els criteris establerts per la Generalitat, que incloïen la incorporació d'un gran nombre d'objectes que fossin representatius de la història marítima del país, recollits pel Servei del Patrimoni Artístic, Històric i Científic de Catalunya durant la revolució de 1936. El 23 d'octubre de 1936, Ventura Gassol va decretar el trasllat al Museu Marítim de tots els objectes relacionats amb el mar, ja fossin de col·leccions particulars, entitats o edificis religiosos:

Tot el que hagi recollit o pugui recollir l'Oficina del Servei del Patrimoni Artístic, Històric i Científic de Catalunya, i que tingui un aspecte marítim, serà lliurat directament al Museu Marítim de Catalunya [...] Les maquetes de vaixells, exvots, llibres, gravats, pintures, documents i tota mena d'objectes d'aspecte marítim, que existeixen en ermites, santuaris, etc., així com els que han estat requisats, del lloc que sigui, per entitats o particulars o bé que resten en edificis apropiats o controlats, hauran d'ésser lliurats igualment al Museu Marítim de Catalunya⁴⁴.

Aquestes directrius es van ratificar en una nova ordre el 16 de març de 1937, amb l'aleshores conseller Anton M. Sbert, en la qual es disposava que la Comissaria General de Museus havia de localitzar materials susceptibles d'integrar-se al nou museu arreu del país⁴⁵. Aquesta sol·licitud es va transformar en diverses comunicacions adreçades als delegats de la Comissaria de Museus de diferents municipis, sol·licitant informació sobre objectes de naturalesa marítima recollits durant la guerra⁴⁶. Malauradament, la majoria de les respostes eren negatives, al·legant que no hi havia «objectes que puguin estimar-se adients per formar part del Museu Marítim de Catalunya»⁴⁷.

Simultàniament, el Museu Marítim desplegà treballadors en diverses localitats de la costa catalana per complementar aquest procés. Sabem, per



Figura 11.
Museu Marítim de Barcelona (Drassanes de Barcelona. Sala Pere IV). Fotografia del Museu Marítim de Barcelona.

exemple, el nomenament de Josep Mas Gallisà a Tarragona i Llorenç Martí Xarrié a Premià de Dalt com a delegats del museu en les seves zones respectives. Aquest segon desplegament fomentat des del Museu Marítim tenia el clar objectiu de recollir, tal com indicava el Decret de la Generalitat, aquells objectes que provenien d'esglésies o ermites.

L'activitat de recollida d'objectes es va realitzar entre els anys 1936 i 1938, i les poblacions a les quals s'actuà foren Vilanova i la Geltrú, Sitges, Tarragona, Altafulla, Lloret de Mar, Canet de Mar, Arenys de Mar, Valls, Mataró, el Masnou, Palafrugell, Premià de Mar, Calella i San Feliu de Guíxols⁴⁸. Però també es devien desplaçar a unes altres poblacions aquí no citades, com ara Torredembarra o Cadaqués, tal com s'intueix d'altres fonts documentals⁴⁹. També hi hagué algunes campanyes a Barcelona mateix, especialment en emplaçaments concrets. Hi consta, per exemple, el transport de camions que es va fer per anar a buscar objectes a l'església del Bonsuccés de la Ciutat Comtal, d'on recolliren fragments del retaule major de 1639, obra de Domènec Rovira el Major (1608-1678/9)⁵⁰. Aquests elements es conservaven al museu i foren instal·lats als entorns de les portes que donaven accés entre les diverses sales que hi havia, com per exemple la que connectava el vestíbul amb l'exposició de mascarons de proa amb la Sala Pere IV, espai reservat per mostrar l'evolució dels vaixells de vela a través de diversos elements. Actualment, les peces de l'antic retaule es conserven en un magatzem del museu situat a la població de Navàs. Una fotografia antiga mostra l'aspecte d'aquests portals amb els elements barrocs que els decoraven (figura 11)⁵¹.



Figura 12.
Despatxos dels conservadors del Museu Marítim de Barcelona. Autor desconegut (c. 1960).
Museu Marítim de Barcelona.

Bona part dels objectes d'aquelles poblacions procedien, com diem, de les ermites, com ara la de la Cisa de Premià, la de Mont-Calvari d'Arenys, la de la Misericòrdia de Canet o la de Sant Joan de Vilanova i la Geltrú, només per esmentar-ne algunes⁵². La majoria d'objectes recollits eren exvots, ja fossin en format de pintura sobre taula o de maquetes de vaixells.

El retaule que atribueixo als pinzells d'Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer (c. 1573-1575) fou entregat pel Servei de Metalls. Aquesta institució, coneguda també com a Servei de Recepció i Classificació de Metalls, tenia com a funció la recuperació d'objectes com ara joies, perles i altres metalls preciosos d'un elevat valor monetari, amb l'objectiu de finançar la indústria de la guerra⁵³. Però la seva tasca també incloïa la de salvaguardar el patrimoni, i tingué un paper molt rellevant per als museus i per als organismes culturals. El retaule de sant Nazari i sant Cels és, juntament amb quaranta-quatre objectes més, el que resta del que va entregar aquest servei al llarg dels mesos d'abril i agost de 1937. Tanmateix, sabem que n'ingressaren molts més. Segons els informes del Departament de Finances, el Museu Marítim va rebre un total de 645 objectes⁵⁴. Aquesta xifra posa en relleu la importància de la tasca que va realitzar el Servei en la salvaguarda del patrimoni, que encara sorprèn més si es tenen en compte els 19.705 objectes que agrupà per destinar-los a museus⁵⁵. El delegat de la Generalitat al Museu Marítim de Catalunya, Ferran Arranz, agraïa dues vegades al cap del Servei de Metalls, Robert Sabater, la feina de lliurament de tot aquest conjunt d'objectes, «únic i d'un alt valor històric i documental»⁵⁶.

El poc coneixement que encara tenim del Servei de Metalls en matèria de salvaguarda i la poca

historiografia existent no permet aprofundir en l'origen de les peces que va entregar al Museu Marítim. Tant és possible que provinguessin de col·leccions privades com d'esglésies o edificis religiosos. Els objectes confiscats es traslladaven a les seus dels comitès i, allí, el Servei de Metalls recollia el que li era útil per a la seva funció. Tanmateix, hi ha elements en les tres obres ingressades al museu l'abril de 1937 que reforcen arguments a favor de la procedència d'un particular. El primer és el fet que el retaule mateix evidencia signes de restauracions molt primerenques, quelcom més habitual en l'àmbit del col·leccionisme privat. El segon s'observa tant per la temàtica —sobretot per la pintura del «paisatge nòrdic»— com pels marcs que vesteixen les dues pintures sobre coure.

En acabar la guerra, la col·lecció resultant era heterogènia, reflex del caràcter divers de les adquisicions i dels procediments d'ingrés. El museu reuneix actualment 788 objectes fruit de l'ingrés d'obres durant aquell període.

A banda de la famosa fotografia, comentada al principi d'aquest article, es coneix una altra imatge on s'observa el retaule decorant els despatxos del museu cap al 1960 (figura 12). A la fotografia s'hi veu personal treballador i, darrere seu, presidint la part interior d'un arc cec que delimita tot el pany de paret, el nostre retaule. Al pany del costat, separat per l'arrencament d'un arc perpendicular a la paret, hi figuren les altres dues obres que hi ingressaren juntament amb el retaule.

Es fa difícil d'esbrinar la procedència exacta del retaule dedicat als sants Nazari i Cels. L'atribució, com s'ha vist, és prou clara. La peculiar iconografia que presenta l'obra en redueix les possibilitats. Tanmateix, no s'ha localitzat cap document que pugui ajudar a intuir-ne l'origen, i, per tant, fa gairebé impossible especular-ne cap. Tampoc del seu emplaçament previ a l'arribada durant els primers mesos de vida del Museu Marítim de Catalunya. Queden, doncs, força incògnites a resoldre que en el futur permetran apuntar qüestions importants sobre l'origen de la peça, així com la reconstrucció d'una trajectòria peculiar del patrimoni català d'època moderna.

Finançament

Aquesta investigació ha rebut el suport del projecte El impacto de la Guerra Civil en la configuración de los museos en Catalunya. Trazabilidad, localización y destino de los bienes culturales salvados, dirigit per Gemma Domènech Casadevall i finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación, de l'Agència i del Fons Europeu de Desenvolupament Regional (projecte PID 2021-124518NB-I00).

1. La fotografia ha estat objecte de nombroses publicacions referents a un dels episodis més extraordinaris de destrucció i salvaguarda del patrimoni a casa nostra: el de la Guerra Civil espanyola. Darrerament, ha estat utilitzada a l'exposició «Museu en perill!: Salvaguarda i endreça de l'art català durant la guerra civil», celebrada al Museu Nacional d'Art de Catalunya del 15 de juliol al 27 de febrer de 2022 i comissariada per Mireia Capdevila Candell i Francesc Vilanova Vila-Abadal, i a l'exposició «Expedient 2619: Art en dipòsit (Mataró 1936-2023)», celebrada al Museu Comarcal de Mataró del 18 de maig al 22 d'octubre de 2023 i comissariada per Francesc Miralpeix.
2. Montserrat Wangüemert Blanch era filla del segon matrimoni d'Enriqueta Blanch i Fèlix Wangüemert Poggio, professor de disseny tèxtil de l'Escola Industrial. Fèlix Wangüemert també donà classe a l'Escola de Nàutica. Anteriorment, Enriqueta Blanch havia estat casada amb Josep Lluís Cots, hereu de la col·lecció de motlles per a la realització d'escultures de terracota d'Agapit Vallmitjana Abarca. Montserrat es casaria amb Walter Cots, escultor de la Llotja i ajudant de l'escultor Josep Viladomat. Vegeu J. ERRA PICAS (2019), «La família d'escultors Vallmitjana: Estudi del fons de motlles d'Agapit Vallmitjana Abarca», *Unicum*, 18, p. 35-50, p. 44. Montserrat Wangüemert començaria a treballar al Museu l'abril de 1937, a l'edat de 18 anys, com a auxiliar mecànografa. Continuarà treballant al Museu un cop acabada la guerra, com la majoria dels professionals que hi havia, fins que es va jubilar voluntàriament l'any 1984. Vegeu E. GARCIA DOMINGO (2002), *El Museu Marítim de Catalunya: 1936-1939* [manuscrit inèdit], p. 42-43.
3. Agraïxo a tot l'equip del Museu Marítim de Barcelona, especialment a Dolors Jurado, la seva ajuda i tota la informació facilitada per dur a terme aquesta recerca.
4. Reconec que la seva identificació tampoc ha estat fàcil, sobretot perquè la major part de les escenes del retaule són recurrents en l'hagiografia de molts màrtirs cristians. Sense anar més lluny, aquestes són representatives de la vida i del martiri dels sants Abdó i Senén, coneguts també a Catalunya com sant Nin i sant Non, protectors dels pagesos i els hortolans. La mateixa representació dels sants titulars en el plafó central, vestits amb túnica i mantell i sostenint l'espasa, conduïa de bon principi a identificar-los amb els dos prínceps de Pèrsia. A més, el lligam de les relíquies amb la vila d'Arles, al Vallespir, i l'escena marítima del retaule podien fàcilment vincular el moment amb la translació de les relíquies dels sants Abdó i Senén, explicada en els textos de Joan Baptista Anyés (1480-1553), escrit el 1542, o de Miquel Llot de Ribera (1555-1607), escrit el 1591. La narració pictòrica traslladada al mar, tanmateix, no s'escau a la història explicada per Anyés o Llot de Ribera —en la seva història s'hi traslladaven les relíquies, sense aparèixer-hi els sants— i, en canvi, segueix acuradament el moment hagiogràfic del *Llançament de sant Nazari i sant Cels al mar*. Agraïxo l'ajuda de la investigadora predoctoral Marina Iruela Regincós, tots els seus comentaris i reflexions entorn de la iconografia del retaule, que han permès, finalment, arribar a identificar-lo.
5. Col·lecció «Catalunya Romànica» [consultable en línia]; els goigs dels sants Nazari i Cels es poden localitzar a través de la cerca en línia (<<https://algungoigs.blogspot.com/2014/10/goigs-sant-nazari-ermita-sant-andreu-de.html>>); també sabem que n'hi hagué d'altres, com ara la capella de Sant Nazari, de Sant Pol de la Bisbal, actualment destruïda. Arxiu Diocesà de Girona (ADG), 3/317, 25, 10, Parròquia de Sant Pol de la Bisbal, Procés judicial (afers judicials de la parròquia).
6. S. de la VORÁGINE (1999), *La Leyenda dorada*, vol. 1, Madrid, Alianza Editorial, p. 414-418.
7. *Goigs del Glorios sant Cels Martir, que ab singular devoció venera lo lloch de Fortiá*, Figueres, Anton Matas, Estamper y Llibreter, imprès entre 1796 i 1850 [consultable en línia].
8. P. de RIBADENEYRA (1751), *Flos Sanctorum de las vidas de los santos [...] aumentando de muchas por Juan Eusebio Nieremberg y Francisco García [...] añadido nuevamente por Andrés López Guerrero* [consultable en línia], Barcelona, Imprenta de Teresa Piferrer viuda, f. 381.
9. J. ROSENBAACH (1494), *Flos sanctorum romançat* [consultable en línia], Barcelona, editat per mestre Johan Rosenbach Almany, f. 190 i 191.
10. CH. S. MANEIKIS KIANZZEH i E. J. NEUGAARD (eds.) (1977), *Vides de sants rosselloneses / text català del segle XIII establert, comentat i glossat per Charlotte S. Maneikis Kniazzezh i Edward J. Neugaard ; amb prefaci i aportacions de Joan Coromines*, Barcelona, Dalmau, p. 118.
11. CH. S. MANEIKIS KIANZZEH i E. J. NEUGAARD (eds.) (1977), *Vides de sants rosselloneses...*, op. cit., p. 119.
12. I. ABRIL (2020), *Art per a la devoció: La producció de retaules a l'àrea de Vic en el context de la Reforma catòlica (1568-1625)*, Vic, Patronat d'Estudis Osonencs, 34, p. 155.
13. Aquesta informació la coneixem per una fotografia del Fons del Consell Comarcal del Pla de l'Estany, accessible a través del portal Arxius en Línia. El retaule és d'aspecte barrocs força tardà, probablement de finals del segle XVIII, però les figures centrals de l'obra, que representen sant Nazari i sant Cels, són d'aspecte posterior, probablement sorgides de l'Escola d'Olot.
14. La informació sobre aquest retaule l'obtenim de la pàgina oficial de l'Ajuntament de Torderes (Rosselló), com també de la informació que ens ha facilitat el Centre de Restauració i Conservació de Patrimoni de Perpinyà. Sobre el daurador Josep Babores, vegeu J. LUGAND (2006), *Peintre et Doreurs en Roussillon aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Canet, Editions Trabucaire, p. 198.
15. La inspiració per dibuixar-los amb un llibre a la mà podria venir condicionada pel model que l'autor o els autors haguessin seguit o, com a mínim, que els hauria servit d'orientació per configurar la imatge. No és estrany veure figures de sants sostenint un llibre, com sant Pau, sant Antoni Abad, sant Tomàs Apòstol o sant Joan Baptista. En aquest sentit, i tenint

en compte que no devia tenir referents visuals d'aquests dos sants, es podria haver pres aquest element d'un altre personatge.

16. J. AINAUD DE LASARTE (1954-1955), «La pintura a Catalunya al segle XVI», *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, 3-4, p. 53-54.

17. La trajectòria d'aquests pintors ha estat documentada i analitzada a A. VÁZQUEZ VIVES (2022), *L'obra d'Antoni Peitavi i la producció de retaules als comtats del Rosselló i la Cerdanya (c. 1560-1592)* [tesi de doctorat], Universitat de Girona.

18. Si no indico el contrari, les dades i referències a la vida i obra d'aquest obrador provenen d'A. VÁZQUEZ VIVES (2022), *L'obra d'Antoni Peitavi...*, op. cit.

19. La primera monografia que aprofundeix en aquest període pictòric és M. DURLIAT (1954), *Ars Anciens du Roussillon*, Perpinyà, Conseil Général des Pyrénées-Orientales.

20. El document a partir del qual es permet conèixer les interioritats del taller que encapçalà Antoni Peitavi fou publicat i explicat a A. VÁZQUEZ VIVES (2023), «El oficio de pintor en los antiguos condados del Rosellón y la Cerdanya durante la época del Renacimiento (segunda mitad del siglo XVI): El caso de los pintores Antoni Peitavi, Joan Perles y Josep Brell (c. 1562-1565)», *Le métier de peintre en Europe au XVI^e siècle*, Institut d'histoire de Paris, p. 479-487.

21. La franquesa atorgada el 1575 tenia una durada de 6 anys. Tanmateix, li devia ser renovada, ja que el 1585 se li retirava temporalment, atès que el pintor havia tingut una actitud desagradable envers els cònsols de la ciutat. La darrera franquesa la coneixem gràcies a la notícia amb la qual s'atorgava la mateixa exempció a Honorat Rigau el 16 de setembre de 1592, on es deia que s'atorgava la franquesa al pintor perpinyanès perquè el tolosà havia mort. Vegeu A. VÁZQUEZ VIVES (2022), *L'obra d'Antoni Peitavi...*, op. cit., p. 289.

22. Maurici Barber també va rebre una franquesa d'imposicions el 13 de maig del mateix any 1562, ja

que era «bon pintor» i aleshores a Perpinyà no hi havia «altre de bon ofici». Uns quants mesos després se li revocaria amb l'arribada de Josep Brell —Maurici Barber hauria mort en aquelles dates?—, i tres anys després se li concediria a Antoni Peitavi. La franquesa de Maurici Barber es troba als Archives Départementales des Pyrénées-Orientales (ADPO), 112EDT47, Llibre de Totis, 13 de maig de 1562.

23. C. SALA I GIRALT (1987), *L'Art religiós a la Comarca de la Garrotxa: el Pre-renaixement, el Renaixement, el Barroc, i el trànsit d'una tendència a l'altra (seg. XV a XVII)*, Olot, Alzamora Artgràfica, p. 93-94.

24. J. BOSCH BALLBONA (2016), «Il testamento e l'eredità artistica di Pere Nunyes, pittore portoghese attivo in Catalogna», *Uno Sguardo verso Nord: Scritti in onore di Caterina Viridis Limentani*, Pàdua, Il Poligrafo, p. 81-91.

25. Unes campanyes dutes a terme a l'església de Sant Martí d'Ur al llarg de 2023 van posar al descobert diverses obres que s'amagaven darrere de la tela pintada pel pintor Josep Oromí (segle XIX). Una de les troballes més destacades és una biga de fusta policromada d'època romànica; l'altra és el conjunt de taules pintades —col·locades a manera d'envà— que envolten el retaule major i datables de començaments del segle XVII. Aquestes pintures, posteriors a la de les taules pintades en el retaule major —aquelles contractades i fetes per Antoni Peitavi—, podrien tenir alguna cosa a veure amb les tasques que se li demanaren en el mateix retaule i que no sabem si es van acabar fent. Em refereixo, per exemple, a «los costats y portes de la segrestia al temple ab istòries las que seran aconeguda de dit mestre Anthoni Peitavi y hobrès de dit lloch [...]» i «les dues arcades fins al altar de Nostra Senyora y de Sanct Joan ab ramatges». El document es troba reproduït a A. VÁZQUEZ VIVES (2022), *L'obra d'Antoni Peitavi...*, op. cit., p. 534-535.

26. En total se'n conserven trenta-set obres, entre les quals n'hi ha de documentades i atribuïdes per comparativa estilística. Amb el retaule del Museu Marítim de Barcelona i l'adquisició recent per

part de la Generalitat de Catalunya d'una taula amb la representació de l'episodi titulat «La crida dels Primers Deixebles», ja en són trenta-nou. Aquesta última taula fou localitzada a la casa de subhastes Bayeu, de Madrid —la compra es va efectuar l'octubre de 2023—, i també s'atribueix per comparació d'estil. Conservada provisionalment al Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, s'incorporarà pròximament als fons del Museu Diocesà d'Urgell. Per a més informació sobre aquesta taula, vegeu l'estudi recent d'A. VÁZQUEZ VIVES (2025), «“La crida dels primers deixebles”, d'Antoni Peitavi i Miquel Verdager: Apunts sobre la pintura nord-catalana de la segona meitat del segle XVI», *Reflexos del Sagrat: Onze mirades al retaule d'època moderna*, Madrid, Sindéresis, p. 79-100. De tot el conjunt d'obres que integren el catàleg del binomi rossellonès, només se'n conserven quinze.

27. Aquesta darrera dada la trobem a ADPO, 3E1/3801, Joan Ortega, manual de 1608, f. 16 i 17, 25 de gener de 1609. No tenim notícies d'aquest pintor, però és probable que establís contacte amb Esteve Bosch, qui, a finals del segle XVI, treballa en el retaule major d'aquella localitat.

28. Sobre la trajectòria d'Honorat Rigau, vegeu M. DURLIAT (1954), *Ars Anciens du Roussillon...*, op. cit., p. 187-223, i S. DOPPLER (2009), «Les Rigau, une famille de peintres au service de la Réforme catholique», *Rigau intime (1659-1743)*, Catalogue hors-série de la ville de Perpignan/Pôle muséal publié à l'occasion de l'exposition, p. 50-55.

29. J. GARRIGA RIERA (1987), «L'art cincentista català i l'època del Renaixement: Una reflexió», *Revista de Catalunya*, Barcelona, Fundació Revista de Catalunya, 13, p. 117-144. Joaquim Garriga fa referència a aquesta qüestió a les pàgines 139 i 140 d'aquest text per explicar l'ambient de treball i l'organització dels obradors locals («autòctons») en el context menestral de la producció pictòrica a Catalunya.

30. La distinció entre pintor i daurador no és tan habitual a la documentació del segle XVI, de manera que l'artífex compartia

tasques d'un tipus i de l'altre. No començarien a diferenciar-se —també en l'àmbit gremial— fins ben entrat el segle XVII, moment en què apareixerien les confraries pròpies de dauradors. Sobre aquesta qüestió, vegeu J. LUGAND (2024), *L'ofici de daurador a Barcelona (1599-1834)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 25-42, Memòria Artium, 33. Eren també habituals els treballs associatius o de col·laboració a l'àrea vigatana durant la segona meitat del segle XVI, recollits per IRENE ABRIL (2020), *Art per a la devoció...*, op. cit., p. 72-75.

31. La caracterització d'aquest tipus de relacions mercantils entre pintors i la problemàtica que presenta a nivell d'estudi és molt evident en l'obra de Pere Nunyes i Enrique Fernandes analitzada a J. BOSCH BALLBONA (2002), «Un miracle per a Pere Nunyes», *Locus Amoenus*, 6, p. 229-256, <<https://doi.org/10.5565/rev/locus.128>>.

32. Aquestes relacions, a vegades, ultrapassaven les professionals. L'imaginaire Esteve Bosch, per exemple, es casà amb una de les filles de Peitavi, Anna Peitavi, l'any 1590.

33. L'anàlisi de l'element perspectiu en la pràctica pictòrica catalana del segle XVI i com s'aplicà en el període foren temes àmpliament tractats a la tesi doctoral de J. GARRIGA RIERA (1990), *Qüestions de perspectiva en la pintura hispànica del segle XVI (Criteris d'anàlisi perspectiva i aplicació al cas de Catalunya)*, Universitat de Barcelona, p. 1026-1082.

34. Vegeu el capítol «Dues mans i un taller», dins d'A. VÁZQUEZ VIVES (2022), *L'obrador d'Antoni Peitavi...*, op. cit., p. 299-301.

35. A. VON BARTSCH, W. L. STRAUSS i K. OBERHUBER (1978), *The Illustrated Bartsch*, Nova York, Abaris Books, 26, 96 (cat. 68[75]), 99 (cat. 71[75]), 100 (cat. 72[75]), 104 (cat. 76[76]), 111 (cat. 83), 114 (cat. 86), 115 (cat. 87) i 119 (cat. 91).

36. Aquesta dicotomia és analitzada a l'obra d'A. VÁZQUEZ VIVES (2022), *L'obrador d'Antoni Peitavi...*, op. cit., p. 385-401. Sobre aquesta qüestió, són

nombrosíssimes les dades aportades per C. SALA I GIRALT (1987), *L'Art religiós a la Comarca de la Garrotxa...*, op. cit.; S. MATA (2005), *La pintura del cinc-cents a la Diòcesi de Tarragona (1495-1620): Entre la permanència del Gòtic i l'acceptació del Renaixement*, Tarragona, Diputació de Tarragona, i IRENE ABRIL (2020), *Art per a la devoció...*, op. cit.

37. Identificada erròniament en la mateixa documentació amb sant Francesc d'Assís.

38. Arxiu del Museu Marítim de Barcelona (AMMB), Expedient d'ingrés, 26 d'abril de 1937. En el document s'agraïa la col·laboració en la salvaguarda dels béns patrimonials: «Amb plaer fer constar haver rebut amb destinació a n'aquest Museu els objectes que es detallen a continuació quedant-vos una vagada mes agrait per la vostra col·laboració a l'obra de salvaguarda del Patrimoni històric-artístic de Catalunya».

39. Aquesta informació també la conec gràcies a la documentació conservada a l'Arxiu de la Corona d'Aragó. Es tracta d'una còpia en castellà, probablement elaborada per un agent del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN), on apareix una relació d'objectes ingressats a l'aleshores Museu Marítim de Catalunya segons la institució que la ingressà —el Servei de Metalls, en aquest cas— i la data. Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA), Cultura 133, «Relación de objetos entregados por el Patrimonio Artístico de Cataluña a este Museo Marítimo», imatge 802.

40. Es tracta d'un inventari on es recullen tots els objectes ingressats al Museu abans, durant i un cop acabada la guerra, indicant alhora aquells que foren retornats o que havien desaparegut. Arxiu General de la Diputació de Barcelona (AGDB), R-1010, *Inventaris i valoració dels objectes ingressats al Museu Marítim*, «Expediente: Inventario (sin valoración) de los Objetos del Museo Marítimo», núm. 2, full núm. 23.

41. El Museu Marítim de Catalunya, que després de la Guerra Civil espanyola passaria a anomenar-se Museu Marítim de Barcelona, és un museu gestat durant la Segona República i

creat poc després de començar la guerra. La seva obertura al públic, tanmateix, arribaria l'any 1941, ja sota el règim franquista. L'origen del Museu Marítim de Barcelona i la seva configuració durant el període de la Guerra Civil ha estat analitzat per Enric García, actual director del museu, a E. GARCÍA (2002), *El Museu Marítim de Catalunya. 1936-1939*, treball inèdit, i, del mateix autor, *Història del Museu Marítim de Barcelona, 1929/1939*, Barcelona, Museu Marítim de Barcelona, 2001. Recentment, aquesta qüestió ha estat revistada i analitzada com a conjunt a E. CABALLÉ I COLOM i A. VÁZQUEZ VIVES (2025), «El impacto de la Guerra Civil en la creación del Museu Marítim de Barcelona», *La herencia envenenada: El periplo de las colecciones artísticas y científicas en Cataluña después de la Guerra Civil*, València, Tirant Humanidades, p. 139-178.

42. L'impacte de la Guerra Civil als museus catalans ja fou treballat a la tesi de M. de LLUC SERRA (2015), *Els Museus Catalans en els primers anys del franquisme: Anàlisi de la utilització dels centres museístics catalans en el període 1939-1947*, Universitat de Girona. Pel que fa a les polítiques de salvaguarda i la posterior gestió realitzada pel Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, són rellevants les tesis doctorals de M. GRÀCIA (2016), *Les polítiques de salvaguarda del patrimoni cultural a Catalunya: De la Guerra Civil a la Postguerra (1936-1943)*, Universitat de Barcelona, i d'E. CABALLÉ I COLOM (2024), *El «Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional» i el control franquista del patrimoni a Catalunya durant la Guerra Civil: Agents militaritzats, assessors, propaganda i burocràcia a la «Comisaría de la Zona de Levante» (1938-1940)*, Universitat de Girona. Actualment, aquesta qüestió és objecte d'estudi del projecte ministerial (I+D) IGUEMUS, *El Impacto de la guerra civil en la configuración de los museos en Catalunya: Trazabilidad, localización y destino de los bienes culturales salvados*, dirigit per la doctora Gemma Domènech Casadevall (PID 2021-124518NB-I00).

43. DOGC, 22 d'octubre de 1936: «La necessitat d'instal·lar el Museu Marítim de Catalunya en un lloc avinent per a conservar-

hi, valorats, els exemplars del Museu de l'Institut Nàutic de la Mediterrània i els nombrosos que, en els moments actuals poden aplegar-s'hi, aconsellen destinar per a Museu Marítim, la part antiga de les Drassanes, indret nobilíssim per l'arquitectura i per la tradició marítima de Catalunya que evoca.

44. DOGC, 26 d'octubre de 1936.

45. DOGC, 17 de març de 1937.

46. Aquests delegats eren persones vinculades al món del patrimoni cultural, i ocupaven places de directors o conservadors de museus, o bé de l'Administració pública, però també hi havia arquitectes, artistes, crítics d'art o bé provinents del món educatiu i cultural. Alguns dels noms més coneguts foren Ignasi Mallol a Tarragona, Joaquim Danés a Olot, Miquel Santaló a Girona, Pere Giró a Vilafranca del Penedès, Antoni Hill Canyameres a Sitges, Rafael Estrany a Mataró o Joan Cid a Tortosa, entre d'altres. Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), Fons ANC1-715, Junta de Museus de Catalunya, Creació i formació del Museu Marítim de Catalunya, 1935-1937, f. 28, 34-36, 39.

47. Així responia el delegat a Lleida Salvador Roca Lletjós, el 8 d'abril de 1937, al Comissari General. ANC, Fons ANC1-715, Junta de Museus de Catalunya, Creació i formació del Museu Marítim de Catalunya, 1935-1937, f. 47. Joaquim Danés, per exemple, responia així a la demanda per part del Museu Marítim: «Contestant la vostra atenta comunicació del 23 dels corrents he de posar en coneixement vostre que ni al Museu local, ni en la replega recent d'objectes propis per a museus, no hi ha cap exemplar que sigui adient per anar a un Museu Marítim, cosa la qual no és d'estranyar ací, per raó de la situació geogràfica de la ciutat. Tenim això sí, en el Museu local, uns pocs exemplars de conchiliologia, de cap extraordinari interès». ANC, Fons ANC1-715, Junta de Museus de Catalunya, Creació i formació del Museu Marítim de Catalunya, 1935-1937, f. 43.

48. Les despeses dels viatges es localitzen a l'arxiu de la Diputació de Barcelona: AHDB, Q. 274, Expedient 1937, f. 3, 17, 18, 59 i 60

49. Aquestes dues poblacions també apareixen a la documentació, concretament en l'informe en què el delegat de la Generalitat a Sitges mirava d'aclarir al conseller de Cultura com estava la situació relacionada amb la disputa d'una sèrie d'objectes provinents de les col·leccions Rocamora, Roig i Raventós i Vidal-Quadres, a més dels de l'ermita del Vinyet, que el Museu Marítim de Catalunya també havia reclamat. En aquest document es referia a tots i cadascun dels passos que s'havien seguit a través del Museu per complir l'ordre de Cultura d'octubre de 1936. I, a més, feia èmfasi de l'entesa entre els ajuntaments, comitès locals i delegats de la Comissaria de Museus d'Art, facilitant així l'entrega d'una gran quantitat d'objectes al nou museu —es comenten que eren més de dos mil. ANC, Fons ANC1-715, Junta de Museus de Catalunya, Creació i formació del Museu Marítim de Catalunya, 1935-1937, f. 83-85.

50. Sobre l'escultor i l'obra del Bonsuccés, vegeu J. BOSCH (2009), *Agustí Pujol: La culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 317-320.

51. Algunes de les fotografies on apareixen aquests elements com a decoració de les sales dels museus són publicades a C. IBÁÑEZ (2001), *Història del Museu Marítim de Barcelona 1940/1992*, Barcelona, Museu Marítim de Barcelona, p. 28-29. A la fotografia que publiquem, els elements arquitectònics procedents del retaule major del Bonsuccés s'observen al fons de la fotografia. Desconeixem, en canvi, la procedència dels fragments arquitectònics de retaules que decoren les portes de mà dreta, d'un estil més tardà. L'ús d'aquests elements retaulístics en la decoració del museu ja fou assenyalat per E. GARCÍA a *El Museu Marítim...*, op. cit., p. 69.

52. Remetem de nou a l'article «El impacto de la Guerra...» (en premsa), per conèixer el nombre total d'objectes d'aquesta naturalesa que hi van entrar durant la Guerra Civil.

53. G. MUNILLA i F. GRACIA (2018), «El Servicio de Recepción y Clasificación de Metales: La Generalitat de Catalunya y la destrucción del patrimonio artístico durante la Guerra Civil», a *Patrimonio Cultural, Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, p. 459. Una part important dels objectes ingressats al Museu Marítim durant la Guerra Civil foren entregats per diversos serveis de la Generalitat de Catalunya, com ara la Comissaria d'Ordre Públic, la Comissaria General de Museus, la Conselleria de Cultura o el Servei del Patrimoni Artístic de Catalunya.

54. Per a la redacció d'aquest estudi s'ha consultat de nou la documentació referenciada a «El Servicio de Recepción...», op. cit., p. 459: ANC, Fons de la Generalitat de Catalunya (Segona República), Servei de Finances, «Documentació sobre la gestió de divises i lliurament de metalls preciosos, pedreria i valors per diferents conceptes», 31 de desembre de 1938.

55. «El Servicio de Recepción...», op. cit., p. 476-485, i, més recentment, «El impacto de la Guerra...» (en premsa). Al Museu Marítim de Barcelona el segueixen uns altres museus barcelonins, com ara el Museu Nacional, el Museu d'Arqueologia, el museu de Santes Creus o el Gabinet de Numismàtica de Catalunya, a més d'altres entitats com ara la Biblioteca de Catalunya o el Museu del Teatre. ANC, Fons de la Generalitat de Catalunya (Segona República), Servei de Finances, «Documentació sobre la gestió de divises i lliurament de metalls preciosos, pedreria i valors per diferents conceptes», 31 de desembre de 1938. Malgrat aquesta documentació, encara ballen algunes xifres relatives al nombre d'objectes que va arribar a ingressar el Museu de la mà del Servei de Metalls. Segons la documentació del SDPAN conservada a l'ACA, n'ingressaren un total de 582, i si fem cas al llibre de registre del Museu, n'hi comptem un total de 107. ACA, Cultura, 133, imatges 802-809.

56. AMMB, caixa 41, B101: correspondència de sortida, 1937, nùms. 40 i 57.