

JOAN DAMIÀ BAUTISTA GARCIA

El pintor Vicent Gosçalvo

«ESTUDIS CASTELLONENCs»

N.º 8 1998-1999, pp. 93-117

*Al professor Ferran Casal Novoa,
que em va ensenyar a pensar i a
no creure'm segons quines coses*

L'atribució d'una sèrie de pintures conservades fonamentalment a Castelló sempre ha suscitat controvèrsies o -si més no- inquietud i curiositat.

Elles van servir en la seua època per construir tota una llegenda entorn al naixement del pintor Francesc Ribalta a Castelló, a partir de l'adscripció a la seua mà, basant-se en lleugeres impressions i en etèries semblances amb l'estil d'aquest artífex¹.

El desig de comptar amb algun gran personatge que donara renom a la ciutat va donar ales a la teoria, que triomfava encara fins ben avançat el segle XX per efecte de la inèrcia i per la manca d'estudis més profunds en la disciplina de la història de l'art².

Una vegada descobert i afermat el naixement de Ribalta a la ciutat de Solsona, capital de la comarca catalana del Solsonés, a partir de l'aparició de la partida de bateig el 1951³, aquelles obres, d'indubtable qualitat, conservades a Castelló, van quedar en terra de ningú, surant en les aigües tèrboles de l'anonimat i suportant els epítets tan sufrits de "cercle de", "deixeble de" o "taller de", sense perdre mai el qualificatiu de ribaltesques⁴.

Més intuïtiva va ser Darby, que ja el 1938, a partir del *Sant Roc* castellonenc (fig. 1) i del conservat a Morella (fig. 2), a més del *Sant Eloi i Santa Llúcia* de l'església de Sant Agustí (fig. 3); donarà a aquest autor l'epítet genèric de "Mestre de Sant Roc", mentre tornarà a Ribalta el caràcter de nascut a Catalunya⁵.

1. La relació seria relativament llarga. KOWAL, en la seua obra *Ribalta y los ribaltescos*, Diputació de València, 1985, ofereix una completa descripció dels components del debat, tot situant l'orige del tema en Ponz, que en el seu *Viaje de España*, tom XIII, Madrid, 1788; transcriu la suposada partida de bateig d'un tal Francesc Ribalta localitzada a Castelló. Segurament Ponz va voler casar forçadament la presència a Castelló i els seus voltants d'un nombrós grup d'obres que ell atribuïa a Ribalta, amb el seu naixement a la ciutat.

2. ESPRESATI, C., *Ribalta, Castelló*, 1948, serà l'últim defensor formal de la teoria.

3. LLORENS, A. "*El pintor Francisco Ribalta, hijo de Solsona*", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, IX, 1951, pp. 83-104.

4. Bona prova d'aquest fet és la inclusió del grup en l'obra de KOWAL com a "*ribaltescos*".

5. DARBY, D., *Francisco Ribalta and his school*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1938.

6. BENITO, F. "*Urbano Fos, pintor valenciano del siglo XVII*", *Arxiu d'Art Valencià*, València, 1981.



Figura 1. VICENT GOSÇALVO. *Sant Roc*.
Casa de la Vila. Castelló.



Figura 2. VICENT GOSÇALVO. *Sant Roc*.
Església Arxipestral. Morella. Foto Arxiu Mas.

Per fi, el 1981, Fernando Benito dedicava un article al pintor Urbà Fos i col·locava sota el seu nom un atractiu grup de pintures, la majoria de les que havien estat atribuïdes a Ribalta i alguna més. En aquest encerclat cabien el *Sant Roc* de l'Ajuntament, el *Sant Eloi i Santa Llúcia* de l'església de Sant Agustí, el *Sant Lambert i Sant Blai* de l'ermita del Lledó i el de l'església de Santa Maria (fig. 4), totes a la ciutat de Castelló⁶.

Els arguments bàsics de Benito descansaven en l'adjudicació del *Crist Creuclavat* del santuari de Lledó (fig. 5) al pintor i de l'existència d'un article de Rosas Artola aparegut cinc anys abans, que identificava el *Sant Roc* de la Casa de la Vila, amb el que el Consell encomana a Fos el 1648 per a la Casa blanca o hospital d'infectats, junt a d'altres dedicats a Sant Sebastià i Sant Cristòfol, pagant-li'ls un any després⁷.

La comparació formal del *Sant Roc* amb els altres quadres del conjunt "ribaltesc", va donar com a resultat aquella identificació que esmentàvem.

Aquestos raonaments ja van ser rebutats per Ferran Olucha en el seu dia. L'investigador castellonenc demostra que documentalment es pot afirmar que el *Sant Roc* de l'Ajuntament no és el que pinta

7. ROSAS, M. "Una pintura de Sant Roc falsament atribuïda a Francesc Ribalta". Butlletí de la Societat Castellonca de Cultura (BSCC), LII, 1976, pp. 124-130.



Figura 3. VICENT GOSÇALVO. *Sant Eloi i Santa Llúcia.*
Església de Sant Agustí. Castelló. Foto Arxiu Mas.



Figura 4. VICENT GOSÇALVO. *Sant Miquel i Sant Roc*.
Església de Santa Maria. Castelló.



Figura 5. URBÀ FOS. *Crist en la creu*.
Ermita de Lledó. Castelló. Foto Arxiu Mas.

Urbà Fos per a la Casa blanca, sinò el que ocupava l'altar de l'ermita que li estava dedicada⁸. Malgrat tot aquest autor conserva per a aquest artífex l'autoria del *Sant Eloi i Santa Llúcia* i del *Sant Miquel i Sant Roc* de la parroquial de Santa Maria⁹, confiant en les deduccions de Benito. No serà l'únic.

El mateix Benito, tot i reconèixer l'aportació d'Olucha al debat, es reafirma en la seua teoria en el catàleg de l'exposició dedicada al solsonenc a València el 1987, tot dient: "*Pasando a informar sobre la producció artística de Urbano Fos, hay que insistir en que de todas las pinturas a las que hace referencia la documentación hallada, sólo nos ha llegado la "Crucifixión" de Lledó, el retrato del "Patriarca San Juan de Ribera" y, en todo caso, el San Roque del Ayuntamiento de Castellón*"; i més endavant: "*Si la relación de este lienzo (el Sant Roc) con el documento de 1649 resulta por lo tanto problemática, no ocurre lo mismo con su estilo, pues traduce el modo de hacer de Urbano Fos y como suyo habrá que considerarlo. En tal caso hay que pensar que el pintor pudo realizar dos "San Roque", uno documentado en 1649, para la "Casa Blanca", y otro para el altar de su ermita*"¹⁰.

Per la seua banda Kowal repeteix, si fa no fa, les opinions en circulació, i, ja posats, adscriu a Fos el magnífic *Calvari* de la Diputació de València¹¹, retornat justament a Ribalta per Benito pocs anys després¹².

8. OLUCHA, F. "L'autoria del quadre de Sant Roc un repte per als investigadors", *Diari Mediterráneo*, 31-8-1983.

9. IBÍDEM, "Una panoràmica de l'art a la vila de Castelló", *BSCC*, T. LXIV, Castelló, 1988, pp. 149-203.

10. BENITO, F., *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, catàleg de l'exposició, Museu del Prado, 1987, pp. 300 i 302.

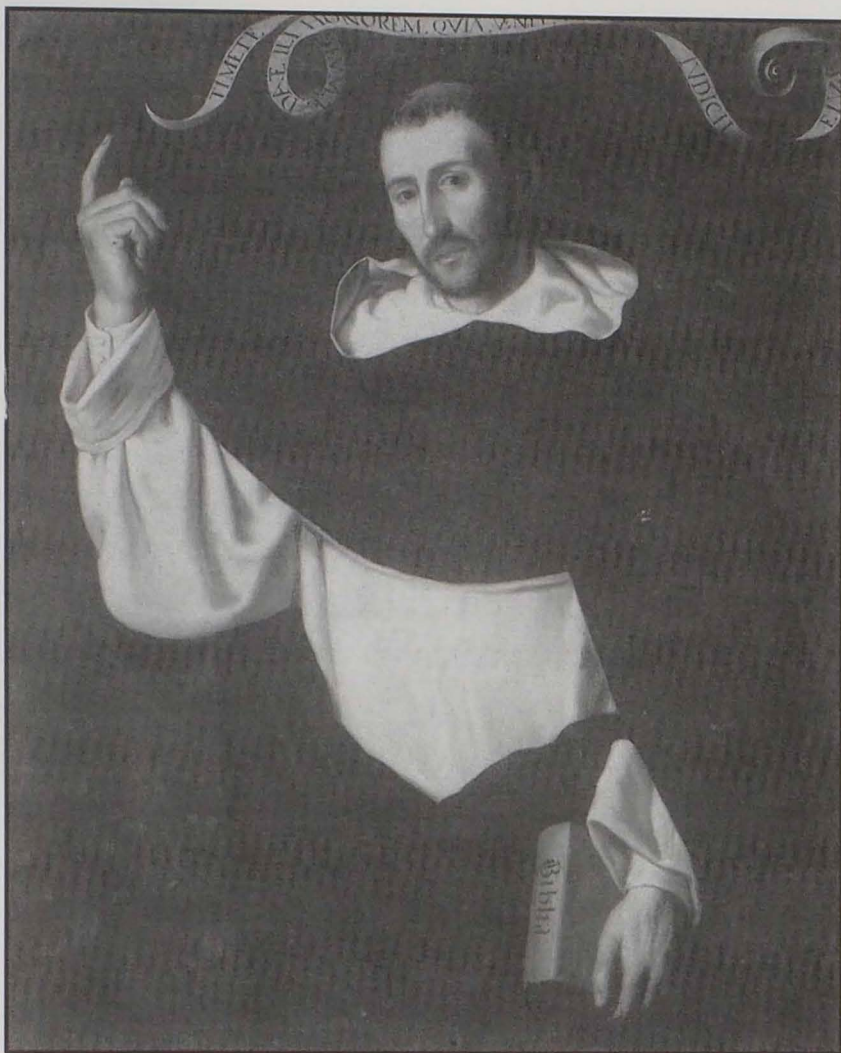


Figura 6. VICENT GOSÇALVO. *Sant Vicent Ferrer.*
Museu del Prado. Madrid.



Figura 7. VICENT GOSÇALVO. *Sant Vicent Màrtir.*
Museu del Prado. Madrid.



Figura 8. VICENT GOSÇALVO.
Detall de sant Vicent Màrtir.
Museu del Prado. Madrid.



Figura 9. URBÀ FOS.
Detall del retrat del Patriarca Ribera
Col.legi del Patriarca. València.

La confusió, doncs, s'ha instal·lat en aquest terreny. És evident que si el *Sant Roc* de l'Ajuntament de Castelló no és el de la Casa blanca o hospital d'infectats, que era de mà de Fos, tota la resta d'obres que presenten semblances formals amb ell hauria d'haver tornat en lògica al camp obert de l'anonimat, però curiosament no ha estat així.

Benito, a banda d'altres qüestions menors, detecta pareguts entre els rostres del *Crist creuclavat* de Lledó i el *Sant Roc* de l'Ajuntament, dels quals diu que no s'allunyen massa¹³.

En realitat el paregut està agarrat pels pèls. El *Crist* de Lledó presenta evidentíssimes incorreccions formals en l'anatomia del representat i ni el seu rostre ni la manera de modelar els volums, més aviat plans i pictòrics, presenten concomitàncies amb el *Sant Roc* ni amb el *Sant Eloi* i *Santa Llúcia*. El mateix tenim amb el *Retrat del patriarca Ribera*, rígid, pla i que torna a evidenciar defectes greus de dibuix, allunyats del *Sant Roc* i de tots els altres quadres que es posen al mateix sac. Més encara, Kowal i Benito, seguint a Pérez Sánchez, consideren també de Fos un *Sant Vicent Ferrer* (fig. 6) i un *Sant Vicent Màrtir* (fig. 7), parella conservada al Museu del Prado que, efectivament, presenten trets compartits amb el *Sant Roc* de l'Ajuntament¹⁴.

Comparar la màniga i la mà del *Sant Vicent Màrtir* del Prado (fig. 8) i la del *Retrat del Patriarca* (fig. 9), just en la mateixa postura, ens permetrà veure que el sistema de realització dels plegats i de l'anatomia és molt llunyà i en cap cas poden correspondre al mateix pinzell. En el primer cas l'autor es recrea reflectint les marques que queden en les teles després d'haver estat plegades, amb un detallisme efectista; cosa que està absent en el segon, amb unes arrugues esquemàtiques, paral·leles, molt pictòriques.

En definitiva, la d'Urbà Fos es una pintura de mediocre qualitat, més desfeta i amb menys capacitat de captar el detall, gens comparable al grup tradicionalment considerat "ribaltesc", a què ens estem referint.

Realment l'existència d'aquest grup de pintures, de gran qualitat, que no poden atribuir-se a cap pintor conegut de manera fefaent, ha creat i crea dessassossec i seria desitjable que el vel de misteri que les envolta començara a esquinçar-se, després de l'intent lloable de Benito, que creiem erroni i necessitat d'una rectificació a temps.

D'altra banda hi ha a un poble de la comarca dels Ports una pintura, també d'elevada qualitat, si bé en un estat lamentable de conservació, que comparteix trets formals molt pròxims al grup castellanenc i que té una autoria perfectament documentada i publicada en el seu dia, ja fa uns quants anys per Josep Miralles¹⁵. Es tracta del llenç bocaport que a l'altar major de l'ermita de la Mare de Déu de la Font de Castellfort, havia de cobrir la imatge venerada, com solia fer-se amb moltes advocacions per aquestes terres (fig. 10)¹⁶.

El seu autor fou el pintor Vicent Gosçalvo, segons apunta el citat document encara inèdit i que aprofitem ara per donar a conèixer de primera mà, donat que no és transcrit en l'article en qüestió¹⁷. A més aquest investigador assegura que va poder llegir la firma en el mateix quadre, cosa que no hem pogut comprovar, malgrat els nostres intents per poder tindre accés a l'obra.

11. KOWAL, D., op. cit., pp. 123-126.

12. BENITO, F., *Los Ribalta...*, p. 142.

13. BENITO, F., "Urbano Fos...".

14. PÉREZ, A., *Caravaggio y el naturalismo español*, catàleg de Madrid, 1973; op. cit., p. 125; BENITO, F. "Los Ribalta...", p. 306.

15. MIRALLES, J. "Notas históricas de Castellfort", BSCC, Tom XLII, octubre-desembre, 1966, p. 209.

16. Per als exemples vila-realencs, vegeu Bautista, J.D., *Pintors i pintures a Vila-real*, Diputació de Castelló, 1987.

17. "Item paga a Vicent gosçalvo de Castello pintor dels 2 quadros majors ço es lo de nra. sra. el hu y el altre de la Santissima Trinidad questan en lo dit Retaule quoranta dos lliures dic". Libro de cuentas de Nuestra Señora de la Fuente desde el año 1567, hasta el 1701. Arxiu Històric Municipal de Castellfort.

Agraïm l'amabilitat de la funcionària de l'Ajuntament de Castellfort, Inés Prats, a l'hora d'obtindre aquest document.



Figura 10. VICENT GOSÇALVO. *Mare de déu de la Font.*
Ermita de la Mare de Déu de la Font. Castellfort. Foto Arxiu Mas.

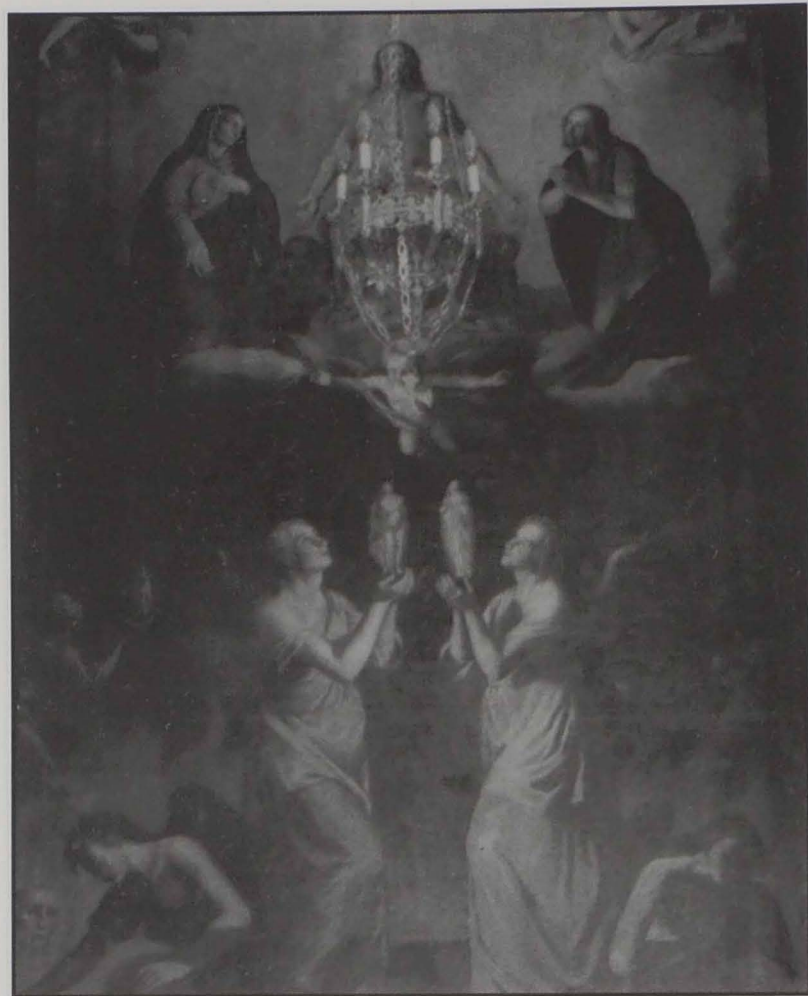


Figura 11. VICENT GOSÇALVO. *Les Ànimes*.
Església de Santa Maria. Castelló



Figura 12. VICENT GOSÇALVO. *Les Ànimes*.
Església de Santa Maria. Castelló

La realització de la pintura no és del 1670, com per error apuntava Miralles¹⁸, sinò del 1672. Tret d'això no hi ha cap dubte que l'obra de Gosçalvo és la que encara es conserva en una dependència de l'ermita, clamant per una adequada intervenció que li retorne la seua dignitat. De fet, en una fotografia de l'arxiu Mas, obtinguda després de la guerra, el quadre ocupa el mateix lloc per al qual va estar fet i exercint les mateixes funcions per a les quals va estar pensat en un nou retaule neogòtic, fet en data indeterminada, substituint l'anterior.

L'obra representa la Mare de Déu de la Font dempeus, rostre estrictament ovalat, ruboritzat, amb el xiquet, de galtes prominents i vermelles, al braç esquerre, mirant ambdós a l'espectador. Als voltants dels protagonistes s'obri un cercle de núvols, entre els quals, als angles superiors hi ha dos àngels adoradors. Els volums estan perfectament definits, quasi escultòrics, per un intens clarobscur. La composició de la figura protagonista segueix el model de *la Mare de Déu de Portacoeli*, feta per Francesc Ribalta per a l'altar major d'aquest cenobi valencià i avui conservada al Museu de Belles Arts de Sant Pius V.

En aquesta escena hi ha un detall que ens interessa especialment. Es tracta de l'àngel situat a la part superior de la dreta, amb els braços creuats i el rostre de perfil, contemplant la figura central en actitud de reverència. La mateixa figura tornarà a repetir-se al mateix lloc en un llenç de *Les ànimes* de l'església parroquial de Santa Maria de Castelló (fig. 11), obra eixida sense dubte de l'obrador del mateix Gosçalvo¹⁹.

18. MIRALLES, J., op. cit.

19. L'obra reclama a crits una adequada restauració, a banda d'haver estat situada en la sagristia a una excessiva altura que impedeix la seua contemplació.

En aquesta pintura castellonenca trobem també unes figures de sòlida construcció, de volums rotunds, escultòrics, de drapejats que cauen a plom, sense moviment. L'intens clarobscur encara fa ressaltar més les formes.

Malgrat replegar amb poques variants una composició anterior de Federigo Zuccaro, segurament coneguda a través de l'exemplar d'aquest mestre conservat a l'església del Patriarca de València²⁰, o a través de gravats, Gosçalvo li confegeix una major monumentalitat a les figures i suprimeix les evanescències i la blanor de l'original, deixant com a producte una obra de més intensitat emotiva que la que li serveix d'inspiració.

Una altra composició de *Les Ànimes* (fig. 12) també localitzada a Santa Maria, depèn directament de l'anterior, amb menys qualitat i més blana en el tractament d'ombres, teles, carnacions i colors. Podria ser d'un continuador, del taller o del mateix Gosçalvo en època primerenca o de decadència.

Per la seua part el llenç de *Sant Eloi i Santa Llúcia* de l'església de Sant Agustí presenta coincidències formals amb el primer quadre de les ànimes que hem esmentat. Així, per exemple, el cànon allargat de les figures s'assembla al dels dos àngels i al de les ànimes que aquestos aixequen cap al cel; la caiguda dràstica de les teles i el fort clarobscur, l'angelet que corona la santa i el que centra la composició de *Les ànimes* estan molt pròxims.

Si ens fixem en les figures masculines, trobarem que el rostre de Crist és simplement idèntic al del *Sant Roc* de l'Ajuntament de Castelló, però ara vist de front. El tipus de plegat de les teles és el mateix, tan voluminós i pesant. La manera de compondre la figura...

Ara voldríem tornar sobre el llenç de *Sant Miquel i Sant Roc*, conservat a l'església parroquial de Santa Maria (fig. 4), de qualitat considerable, que respon a les coordenades estilístiques dels anteriors. Ja hem vist que aquesta obra és atribuïda pel mateix Benito a Urbà Fos²¹, opinió que replega posteriorment Olucha²². L'atribució a Fos respon una altra vegada a la confusió a la qual ja hem fet esment anteriorment i només això ja ens podria fer sospitar que forma part del grup que estem revisitant.

La figura de Sant Miquel, segons apunta Benito, pot estar inspirada en algun gravat manierista²³. El cert és que el model circulava abundantment pels tallers dels pintors barrocs valencians, com podem comprovar si atenem a la presència d'altres exemplars al Museu de la Ciutat de València, al de Belles Arts de Sant Pius V, a Lliria, Artana i Xelva²⁴.

Més interessant resulta el seu company. Es tracta al meu entendre d'una de les imatges més notables del barroc a les nostres comarques, per a la qual degue posar sense dubte un model real. Sòlida, monumental, ben definida, amb un joc de plegats subratllats per intenses llums i ombres, caiguda severa de les teles, que contrasta amb el vol de les del seu company. Mantenint una accentuada semblança amb el *Sant Roc* de l'Ajuntament, quant al tipus de persona reflectida, ara el pintor no s'ha molestat en idealitzar l'home tàctil que té al seu davant. La impressió de quotidianitat és reforçada per l'absència de cap tret sobrenatural, sense nimbe, ni núvols, ni àngels, a la manera que ja havia practicat amb l'altre *Sant Roc* que, té, però les faccions més suaus i sublimitzades.

Després d'açò, és evident que la mateixa mà que va fer la *Mare de Déu de la Font* per al seu santuari muntanyenc, va fer també els quadres de *Les ànimes* i el *Sant Miquel i Sant Roc* de la parroquial de Santa Maria, el *Sant Eloi i Santa Llúcia* de l'església de Sant Agustí i el *Sant Roc* de l'Ajuntament.

20. BENITO, F., *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Federico Doménech, S.A., València, 1980.

21. BENITO, F., "Urbano Fos..."

22. OLUCHA, F., op. cit., p. 202.

23. BENITO, F. *Los Ribalta...*, p. 210.

24. IBÍDEM, p. 210.



Figura 13. VICENT GOSÇALVO. *Sagrada Família*.
Església Arxiprestal. Morella. Foto Arxiu Mas.

Definits els trets que regeixen l'obra del pintor Vicent Gosçalvo, haurem de pensar que potser hi haurà a altres pobles i ciutats més obres que puguen ser-li atribuïdes.

Caldrà començar pel Sant Roc de Morella (fig. 2), que ja va ser adscrit per Darby al mateix productor que havia fet l'altre *Sant Roc*, servint ambdós per atorgar-li una nova denominació genèrica, "Mestre de *Sant Roc*", com ja hem indicat més amunt²⁵. L'obra és realment notable. D'entrada emociona la seua monumentalitat. Després crida l'atenció l'expressió del rostre del titular -tan acostada a la del *Sant Roc* de Castelló amb els ulls humits, la vista cap al cel i l'embadaliment- gaudint de l'experiència sobrenatural que li ofereix l'àngel que el consola, amb un intens diàleg de les mirades. Els rubors tornen a aparèixer. El plegat de les teles, amb dramàtics daltabaixos, segueix la tònica general del nostre pintor. El gos, tan tangible, és el mateix de l'altre *Sant Roc*, sense més. Al fons es desenvolupa una esceneta, segurament un episodi de la vida del protagonista, a la manera com ja havíem vist en el *Sant Eloi i Santa Llúcia*.



Figura 14. VICENT GOSÇALVO. *Mare de Déu del Roser*.
Monestir de dominiques. Vila-real.



Figura 15. VICENT GOSÇALVO. *Transverberació*
Convent de franciscans (abans carmelites). Vila-real.

En la mateixa Arxiprestal de Morella, en un dels altars del costat del Evangeli, existeix un llenç de la *Sagrada Família* que podria molt bé adjudicar-se a la mà del nostre autor (fig. 13). La composició segueix l'esquema de la doble Trinitat, la del cel i la de la Terra, de tanta fortuna a partir de Trent. El rostre del xiquet presenta fortíssimes concomitàncies amb el de la *Coronació de la Mare de Déu* del Museu de la Diputació, que veurem després i també amb el cap de l'angelet que hi ha als peus de la *Mare de Déu de la Font*. Amb tot trobem estrany el rostre de Sant Josep, efecte possiblement d'una col·laboració de taller o d'una intervenció posterior.

També creiem que la *Mare de Déu del Roser*, conservada al convent de les dominiques de Vila-real (fig. 14), recentment restaurada amb molt bon criteri²⁶ i que en el seu dia va ser situada per nosaltres dins el cercle de Jeroni Jacint d'Espinosa²⁷, opinió que replegaran posteriorment Rodríguez i Olucha²⁸, és obra de Vicent Gosçalvo.

Vegem. Està clar que la composició general té molt a veure amb la de la *Mare de Déu de la Font*, ara afegint un grup de joves músics als peus. La mateixa postura, la monumentalitat, el rostre ruboritzat i estrictament ovalat de la dona i les galtes vermelles i ben marcades del xiquet, la caiguda i la manera de solucionar les teles... En aquest cas el record de la *Mare de Déu de Portacoeli* de Ribalta encara és més accentuat, precisament per la presència d'àngels que toquen instruments musicals.

D'altra banda l'àngel que toca el llaüt, de la part inferior de la dreta -una altra d'aquestes figures memorables sorgides del pinzell de Gosçalvo- té un rostre calcat del de l'àngel que en el quadre de

25. DARBY, D., op. cit..

26. La restauració va ser encomanada per la Regidoria de la Dona de l'Ajuntament de Vila-real, en l'etapa en què va ser la seua titular M^a Gràcia Molés, dins un programa de recuperació del patrimoni historicoartístic relacionat amb les dones.

27. BAUTISTA, J.D., op. cit., pp. 78-79.

28. CULEBRAS, R.; OLUCHA, F. i altres, *Honor del nostre poble*. La Virgen en el arte y en el culto por las comarcas castellonenses, catàleg de l'exposició, Castelló, 1999, p. 154.



Figura 16. VICENT GOSÇALVO. *Aparició de Crist a Santa Teresa.*
Convent de franciscans (abans carmelites). Vila-real.

Les Ànimes sosté l'ànima femenina i també del que hi ha a la part superior dreta de la *Mare de Déu de la Font* i *Les Ànimes*. Un altre àngel el més arrimat al costat esquerre de la protagonista, recorda molt de prop la cara de la Santa Llúcia.

Dins aquest procés de treure i posar que ara hem mamprés, serà també precís parlar del cicle de pintures dels carcanyols de l'església del convent dels Carmelites de Vila-real. Fa alguns anys vam relacionar aquestes pintures amb el grup conservat a Castelló. Creiem que no anàvem errats. Ja aleshores feiem esment de l'adjudicació que havia establert Benito al pinzell d'Urbà Fos, però manifestàvem els nostres dubtes davant les distàncies formals i de qualitat entre el *Crist de Lledó* i el *Sant Roc* de l'Ajuntament i al final preferíem deixar obert el tema, tot esperant l'aparició d'algun pintor desconegut fins aleshores²⁹, fet que ara s'ha produït. Representen *Sant Josep i Jesús*, *Pujada del profeta Elies al cel en un carro de foc*, *Transverberació* i *Aparició de Crist a Santa Teresa* (figs. 15, 16, 17 i 18).

L'última de les escenes esmentades recorda l'Aparició de Crist a Sant Francesc, del Museu de Belles Arts de València, obra feta per Ribalta per al Convent de Caputxins de la Sang de la mateixa ciutat.

Una mica més lluny, a Alcalà de Xivert, es conserven set pintures, restes del primitiu retaulle del segle XVII, que comparteixen els trets formals de les obres de Gosçalvo. Representen *l'Anunciació* i *l'Assumpció de Maria*, tres escenes de la vida de Sant Joan Baptista, al qual estava dedicat el retaulle: *Bateig de Crist*, *Degollació del Baptista* i *Sant Joan al Desert*; a més de la *Multiplicació dels pans* i del *Sant Sopar* (figs. 19, 20 i 21). De fet Francés, Olucha i Rodríguez ja havien detectat semblances entre aquestes peces i el *Sant Eloi* i *Santa Llúcia*, tot adscriuint-les a algun autor del cercle de Ribalta³⁰. El caràcter ribaltesc venia d'antic i de fet el primer en nomenar-lo va ser Ponz, al qual ja hem vist batejar i donar cohesió al grup de pintures que estem estudiant, si bé ací es dóna entrada també a la possibilitat de la intervenció de Jeroni Jacint d'Espinosa³¹.

29. BAUTISTA, J.D. "Les pintures als carcanyols de l'església del Carme", Cadafal, maig, 1984.

30. RODRÍGUEZ, R.; OLUCHA, J.M. *L'Art marià a la comarca de la Plana*, catàleg de l'exposició, Diputació de Castelló, 1983.



Figura 17. VICENT GOSÇALVO. *Sant Josep i Jesús*.
Convent de franciscans (abans carmelites). Vila-real.

El sistema de composició de les figures, en base a perfils escultòrics tallats per la llum i les ombres, els plegats de les teles, els rostres de galtes vermelles... En l'escena de *Sant Joan al desert* tornem a trobar la cara del *Sant Roc* de l'Ajuntament de Castelló i en el de *Salomé* de la *Degollació*, el de la *Mare de Déu* de la *Font* i la del *Roser* de les dominiques.

Ara, això si, per explicar les incorreccions formals que podem observar en algunes parts, com ara el corderet que acompanya Sant Joan al desert -aquesta ridiculesa queda a gran distància dels magnífics gossos dels Sants Rocs- o l'adotzenament del rostre de Crist en les dues escenes en què apareix, hauríem de pensar en una intervenció de taller o tal vegada en una datació primerenca en la seua activitat com a professional. Tenint en compte que el contracte amb els escultors que havien de fer la talla del retaule és del 1640³², m'inclinaria a pensar en una data cap a mitjans de segle.

D'altra banda, en l'escena del *Bateig* és evident el record del pintat per Vicent Macip i Joan de Joanes per a la Seu de València el 1535³³. Vindrà així a ratificar-se la presència i utilització al taller de Gosçalvo de models vistos a la capital del País Valencià, com ja hem apreciat en els casos de la *Mare de Déu de la Font*, de la del *Roser*, de *Les Ànimes*, del *Sant Miquel* i del *Crist abraçant a Santa Teresa*.

També es fa evident l'ús per part del nostre pintor de gravats, com era habitual en l'època. Així *l'Anunciació* deriva de l'obra impresa de Carraglio sobre la perduda *Anunciació* de Tiziano.

31. "A los tres ingresos corresponden tres naves en lo interior del templo, cuyo antiguo altar mayor, de varios cuerpos corintios, tiene regularidad, como las pinturas que en él hay y las figuras de escultura, aquellas de la escuela de Ribalta y acaso de su discípulo Jerónimo Espinosa". PONZ, A. *Viaje de España*, tom XIII, p. 857 i 858, Madrid, 1788.

32. RODRÍGUEZ, R. i OLUCHA, F. *No hi ha altre major que Joan*. Sant Joan Baptista a l'art castellanenc, catàleg de l'exposició, Vall d'Alba, 1999.

33. BENITO, F. i GALDÓN, J.L., VICENT MACIP, *catàleg de l'exposició*, Museu de Belles Arts de València, València, 1997. Benito, F., Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra, catàleg de l'exposició, Museu de Belles Arts de València, València, 2000.



Figura 18. VICENT GOSÇALVO. *Pujada del profeta Elies al cel.*
Convent de franciscans (abans carmelites). Vila-real.



Figura 19. VICENT GOSÇALVO.
Bateig de Crist
Església de Sant Joan Baptista. Alcalà de Xivert.



Figura 20. VICENT GOSÇALVO.
Degollació de Sant Joan Baptista.
Església de Sant Joan Baptista. Alcalà de Xivert.



Figura 21. VICENT GOSÇALVO. *Sant Joan Baptista al desert*.
Església de Sant Joan Baptista. Alcalà de Xivert.

En col·lecció particular de Castelló existeix un llenç de l'Ascensió realitzat també en el taller del pintor, bé pel mateix Gosçalvo o per algun seguidor molt pròxim (fig. 22). En ell es repeteix la composició de l'Assumpció d'Alcalà de Xivert. Les úniques varicions consisteixen en introduir la figura de la Mare de Déu agenollada en el grup de l'esquerra i un apòstol, també agenollat en el grup de la dreta. No cal dir que el protagonista, situat al centre de l'escena, és Jesús, directament inspirat en l'obra homònima de Rafael de les estàncies vaticanes, havent-se suprimit el sepulcre, com pertoca al tema. Curiosament el pintor no s'ha molestat en alterar la postura dels quatre apòstols del fons que pareix que segueixen contemplant la buidor de la tomba inexistent.

A Figueroles, en l'església de Sant Mateu³⁴, es conserva en perfectes condicions³⁵ una obra que creiem de Gosçalvo. Es tracta de *l'Aparició de la Mare de Déu a Sant Bernat* (fig. 23). A la part superior de l'esquerra s'obri una glòria on se situen les figures de mare i fill. El centre de la composició és ocupat per la figura agenollada del sant cistercenc, amb el bàcul a la mà esquerra i en actitud d'adoració. Als angles

34. L'obra pel que sembla fou encomanada per a la capella de la casa pairal dels Bernat i mossén Josep Bernat i Feliu el va donar a la parròquia el 1700.

35. La pintura ha estat restaurada al Servei de Restauració de la Diputació de Castelló.



Figura 22. VICENT GOSÇALVO. *Ascensió*.
Col.lecció particular. Castelló.

inferiors se situen les figures de mig cos dels donants, separats per la inscripció: "Dn. Pere Miquel Bernat Rr. de Lluca de edad de 34 años/ Matheu Bernat germa de dit Rr de edad de 50 años/1667". Una altra inscripció, a la part superior de la dreta ens indica: "San Bernardo Abbad". Recorda de prop, exceptuant els retrats, el *Sant Felip Neri* de Guido Reni, conservat a la Chiesa Nuova de Roma.

Aquest llenç de Figueroles seria suficient per encimbellar un pintor. Els trets fortament naturalistes del protagonista, per al qual s'ha utilitzat sense dubte un model real, molt semblant per cert al *Sant Vicent Màrtir* del Museu del Prado; la seua expressió sincera i mística, davant l'aparició celestial -el menys aconseguit del conjunt- amb uns rostres de la Mare de Déu i del xiquet, que tornen a recordar de prop els antecedents de la *Mare de Déu de la Font* i la del *Roser* i també, en el cas del menut, l'àngel del *Sant Roc* de Morella, amb el mateix gest de la mà, beneint.

Els retrats són magnífics, una mica rígids, però, i demostren la capacitat de Gosçalvo per copiar fragments de la realitat de manera fidedigna i austera.

El plegat de les teles del frare és un exercici de virtuosisme per part de Gosçalvo. La seua situació al centre de la pintura ofereix a l'artista la possibilitat de lluir-se i ho fa plenament, dotant la tela blanca d'una sèrie de matissos, permetent-se un joc amb la llum i les ombres que recorda amb justícia les habilitats dels millors tenebristes.



Figura 23. VICENT GOSÇALVO. *Aparició de la Mare de Déu a Sant Bernat*
Església de Sant Mateu. Figueroles. Foto Arxiu Mas.



Figura 24. VICENT GOSÇALVO. *Les Ànimes*.
Església de Sant Mateu. Figueroles.

Altres teles d'aquesta església també són susceptibles d'incorporar-se al cos de la producció del nostre autor. És el cas de *Les Ànimes* (fig. 24), també restaurat recentment pel Servei de la Diputació, on es torna a adaptar fidelment el model de Zuccaro, si bé és possible percebre una grollera intervenció posterior als laterals, a més d'una ampla zona afegida a l'esquerra, com ha posat en evidència la recent repristinació. És curiós que també ací, com en la *Mare de Déu del Roser*, el pintor haja utilitzat el blau d'Alemània o atzurita per als mants, produint-se com allà la seua degradació, enfosquint-se o perdent-se. Tornarem a trobar el mateix cas en una de *Les Ànimes* conservades a Santa Maria.

Així mateix és de Gosçalvo el deteriorat llenç amb les figures de *Sant Joan i la Mare de Déu*, que serveix de fons a un Crist en la creu. En ell tornem a trobar la intensa inspiració en les obres joanesques.

Si tenim en compte que l'església d'aquest poble de l'Alcalatén va ser aixecada entre 1640 i 1651, bé pogué fer-se poc després l'encàrrec dels seus retaules i de les pintures per a aquests. Les característiques del treball en fusta mostren un estil anterior al barroc decorativista que entra ací cap al 1670. Per tant seríem partidaris de datar les teles en la dècada del 1660, no molt llunyanes de la seua producció per a Alcalà.

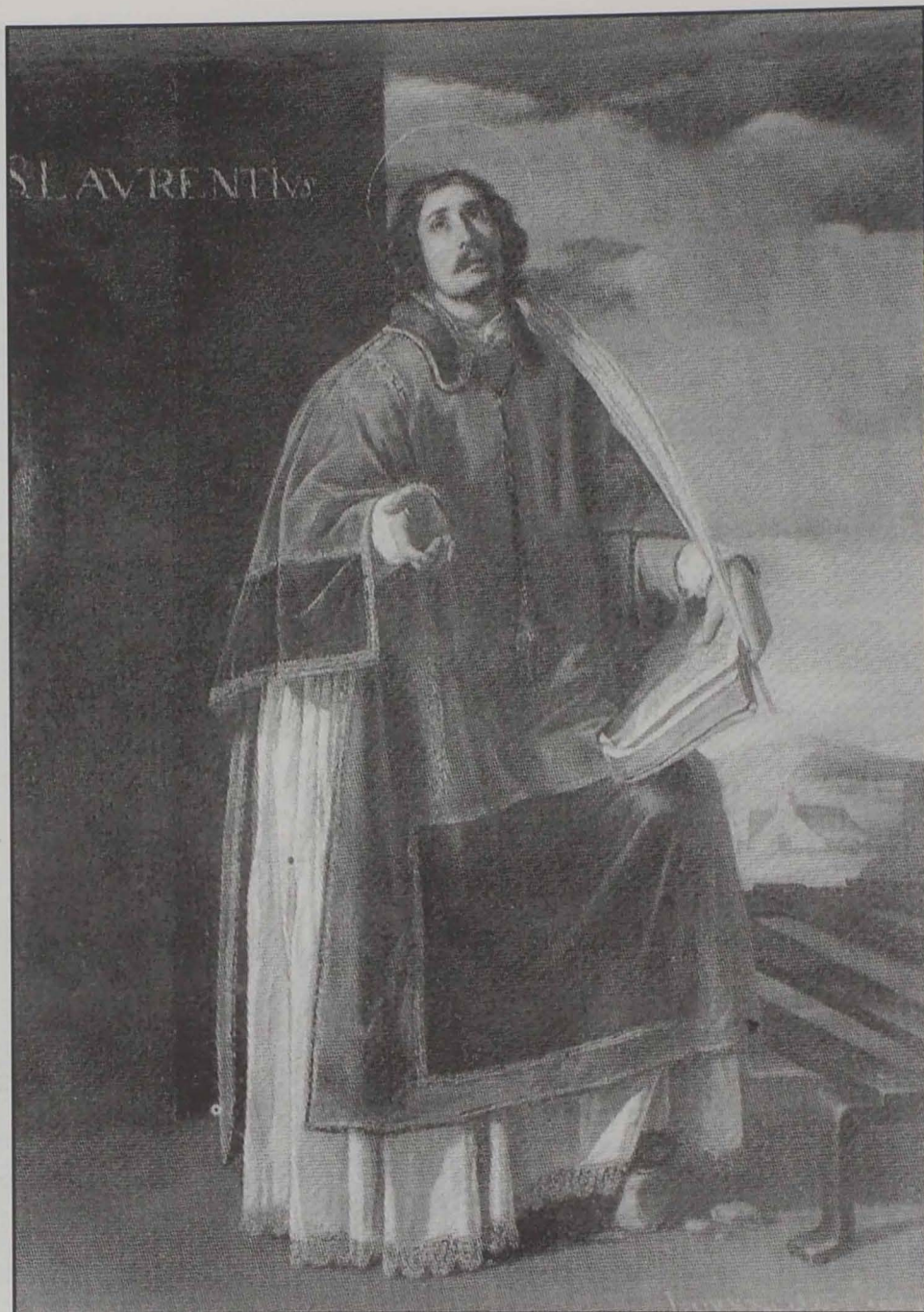


Figura 25. VICENT GOSÇALVO. *Sant Llorenç*.
Col·lecció particular. Madrid

A banda dels sants Vicents del Museu del Prado, el mateix Benito ja reconeix la presència de trets que ell considera característics de Fos en un *Sant Llorenç* (fig. 25), de col·lecció particular de Madrid³⁶, opinió que compartim, una vegada substituït el nom de Fos pel de Gosçalvo. En aquest cas curiosament torna a repetir-se la inscripció amb el nom del protagonista en la part superior del llenç, en lletres molt semblants al *Sant Bernat* de Figueroles.

Inequívocament presenten els estilemes del nostre autor tres pintures conservades al Museu de la Diputació de Castelló, prudentment catalogades com a anònimes en aquesta institució. La primera és un *Sant Francesc de Borja*. El sant apareix mirant al cel, amb l'expressió, els rubors i el toc de lluentor en els ulls humits, que són autèntica marca de la casa. De la resta del cos només es veu el bust, ornat amb un collar, tot treballat de forma barroera, amb més que probables intervencions del taller. El rostre és diferent, està construït amb cura i mestria, amb les galtes roges i el modelat escultòric que ja hem vist en altres casos. Per a aquest llenç probablement es va utilitzar com a model la mateixa persona que va posar per al *Sant Roc* de la Casa de la Vila de Castelló, alguns anys més vell.

36. BENITO, F. *Los Ribalta...*, p. 302.



Figura 26. VICENT GOSÇALVO. *Santa Anna, la Mare de Déu i Jesús.*
Església del Salvador. Borriana.

De composició més complexa és una *Coronació de la Mare de Déu*. Recorda de molt a prop precedents d'Espinosa, com ara la de l'Ajuntament de València, afegint alguns àngels, en els quals caldrà fixar-se. En efecte, el de l'angle superior de l'esquerra reproduceix el ja vist en *la Mare de Déu de la Font* -i molt semblant és el de la dreta- i en el cas dels que ocupen els peus, el de la dreta està repetit en un dels de la part superior esquerra de *la Mare de Déu del Roser* de les dominiques; mentre que l'altre, el de l'esquerra és ben característic de la manera de Gosçalvo quan tracta xiquets: galtes ruboritzades i prominents, cossos arrodonits, tractament dibuixístic... Un calc del Jesuset del *Sant Bernat*. No cal dir que el rostre intensament ruboritzat de la protagonista respon també a les constants del pintor i el tornem a trobar tant en el de *la Mare de Déu de la Font*, com en l'àngel de l'extrem de la dreta en el llenç de les dominiques. El rostre del déu pare és idèntic al del Sant Eloi. També és ben característic del nostre autor l'ambient reposat i tàctil de l'escena.

Es fa difícil resistir la temptació de relacionar aquesta pintura, amb una presència tan evident de la Trinitat, amb la que es va encomanar a Gosçalvo per al retaule de la Mare de Déu de la Font i que ocuparia segurament l'àtic. El tamany d'aquesta coronació i el seu tema la constituïrien en una ferma candidata a ser l'obra perduda a l'ermita de Castellfort. Més encara quan ingressa en els fons del Museu el 1936. Amb tot les fitxes de la Junta de Recuperació que funcionava en aquells anys no repleguen cap pintura d'aquella procedència. Només la consulta primmirada d'aquestes fitxes, detectant l'orige exacte de tan bella obra, cosa que ara no hem pogut fer, podria donar ales o acabar desmentint aquesta peregrina possibilitat.

Per fi, hi ha un *Salvador* que torna a exhibir aquell rostre del Sant Roc, una mica idealitzat i el mateix gest i procediment en la seua mà esquerra. El tractament de les robes, pesant i escultòric. Quant a la composició torna a fer-se evident el record tant de Ribalta com d'Espinosa i més lluny els precedents de Joanes i Vicent Macip, que havien popularitzat el model, amb una autèntica producció en sèrie. L'èxit de la representació farà que es perpetue en segles posteriors.

Per acabar aquesta relació citarem el llenç de *Santa Anna, la Mare de Déu i el Xiquet*, conservat a la parròquia del Salvador de Borriana (fig. 26). La pintura, que va ocupar l'altar de la capella de Santa Anna, de la qual eren patrons els Viciano, comparteix suficients trets amb els procediments formals del nostre pintor per ser-li aproximada. El menut, amb les galtes arrodonides i enrogides, el rostre de la Mare de Déu que ens remet al de l'àngel del davant en l'angle superior esquerra de *la Mare de Déu de la Font*, els angelets de la part superior, amb les seues semblances amb els de *la Mare de Déu del Roser* de Vila-real, el plegat de les teles i el caràcter calm de l'escena, la monumentalitat i un cert allargament de les figures. Tot parla del nostre artífex o en tot cas d'algun col·laborador íntim.

Altra cosa es parlar de la trajectòria vital de Gosçalvo en aquells aspectes relacionats amb la seva producció pictòrica, fonamentalment. Açò no esdevé gens fàcil, si tenim en compte que Gosçalvo és el gran absent dels tractats, el gran ignorat de la investigació, el fosc autor sense citar ni definir. Cap comentarista històric no parla d'ell fins que Miralles publica el seu article i la identificació amb una obra de tanta qualitat com *la Mare de Déu de la Font* no provoca cap moviment de revisió. Per contra, en dates sensiblement posteriors es passa de puntetes sobre aquest fet tan decisiu, que obria un extens camp de possibilitats.

Comprenem i compartim la perplexitat de descobrir una considerable col·lecció d'obres d'alta qualitat que són producte d'un pintor absolutament inexplorat, del que res se sap, sense dubte el millor dels que actuen a les comarques castellonenques en la segona meitat del segle XVII. I malgrat tot és així.

De tota manera cal recordar que no és la primera vegada que es revisen vells mites. Recentment hem tingut l'ocasió de dissenyar la personalitat d'una altra figura cabdal per a la història de l'art a les nostres contrades, també esborrada pel pas dels anys. Es tracta de Joan Josep Nadal, arquitecte de l'Arxiprestal de Vila-real i d'altres obres monumentals, que romanien en l'anonimat o amb atribucions equivocades³⁷. Tot sense fer esment de la magnífica tasca que estan realitzant altres historiadors de l'art de per ací, als quals devem nombroses aportacions, desfent malentesos que venien de lluny. Ho

citem solament per esglaiar la por i fer evident que el procés ve tot just de començar. És ben possible que el camp en el que ens movem encara depare noves sorpreses de certa entitat i cal romandre oberts.

Pel que fa a la seua formació és indubtable que seria necessari incloure'l en l'escola valenciana del segle XVII. Els seus estilemes formals deriven en última instància dels models ribaltians i dels fèrtils tallers de pintura de la València de començaments de segle i inclús del segle anterior. Es difícil no veure els precedents del solsonenc en la *Mare de Déu del Roser*, amb el seu grup d'àngels músics als peus i l'angelet que vola a la part superior de la dreta. Inclús la disposició no massa habitual del *Sant Roc* de l'Ajuntament, segut en una roca, ens retrotrau a precedents joanescos, com ara el Sant Roc del Museu Nacional d'Art de Catalunya. El Sant Roc segut és freqüent en les predelles dels retaules valencians des del gòtic, de tamany sempre més reduït que en aquesta obra. De tota manera la representació de sants seguts ja s'havia popularitzat en el segle XVII. El nostre pintor ho va poder replegar del mateix Ribalta, que en obres com ara el *Sant Joan Baptista* de col·lecció particular madrilenya, només feia que reproduir coses ja vistes a El Escorial, com ara l'obra de Sánchez Coello *Sants Ermitans*.

No cal tornar a citar les reminiscències del *Bateig de Crist* de la Seu de València en el d'Alcalà de Xivert. El cànon allargat d'algunes de les seues figures recorda la manera de Vicent Castelló, deixeble directe del mestre de Solsona i que treballà amb ell a Sogorb. De tota manera l'intensificat pes de les figures i de les teles i el caràcter més reposat de les composicions denota el coneixement de l'obra d'Espinosa, bé siga a través d'un accés directe o de deixebles com ara Mossén Domènec Saura Teixidor, tan lligat a les comarques del nord del país i d'obra encara poc explorada.

No podem acabar sense citar també les referències als manieristes reformats, els actius a El Escorial i els influïts pel caravagisme com ara Maino, al qual poden recordar els àngels que fan ascendir la Mare de Déu en l'*Assumpció* d'Alcalà de Xivert. No oblidem en aquest sentit que el mateix Espinosa déu bona part de la seua formació a son pare, educat en l'escola castellana³⁸ o que el mateix Ribalta, en una primera fase, beu directament de les fonts que brollaven del Escorial.

Tot açò ben condimentat per l'esmerçament de gravats, com era costum en el món de la producció artística de l'epoca.

El seu estil és retardatari respecte al que es fa als llocs més avançats, com ara Itàlia o Flandes, responent així a una dinàmica de desconexió que arrossegava el País Valencià, condicionada sense dubte per la pèrdua de poder polític i la progressiva submissió a Castella, a la qual s'ha d'afegir la negativa situació econòmica que va comportar.

Pel que fa a la seua vida, tot el que podem dir és que va viure a Castelló, com registra el document de Castellfort i pareix indicar l'abundància de la seua producció conservada per ací. El fet que en compendis més o menys exhaustius, com ara el d'Orellana³⁹, escrit a penes cent anys després de l'obra documentada del pintor, i ocupats fonamentalment pels treballadors de l'art que van viure o actuar a València ciutat, no aparega Gosçalvo, podria fer pensar que la seua dedicació està fortament localitzada a les comarques del nord. D'altra manera la qualitat de les seues creacions li hauria assegurat un lloc en aquest tractat⁴⁰.

Voldríem ser prudents i deixar les coses així, de moment. No hi ha dubte que aniran apareixent nous documents que definiran una mica més l'actuació d'aquest pintor, d'indubtable transcendència en l'àmbit artístic valencià i referència inexcusable a les nostres comarques.

37. BAUTISTA, J.D. "L'església parroquial nova de Vila-real i els seus arquitectes", *Estudis Castellonencs*, núm. 7, 1996-1997, pp. 137-158.

38. SÁNCHEZ, A. JERONIMO JACINTO DE ESPINOSA, *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, Madrid, 1972, p. 11.

39. ORELLANA, M.A., *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos* (ed. Xavier de Salas), València, 1967.

40. Cabria establir un paral·lelisme estricte amb el mateix Joan Josep Nadal, si bé en aquest cas l'absència és encara més clamorosa, donat que l'arquitecte mor pocs anys abans que Orellana finalitze la seua obra.