

# MÉS SOBRE EL PINTOR VICENT GOSÇALVO

Joan D. Bautista

*Al meu mestre Manuel Arnal,  
que tan feliç em va fer*

Fa temps vam tindre ocasió de reflexionar al voltant del grup de pintures tradicionalment atribuïdes a Ribalta, conservades a Castelló i altres pobles del nord del País Valencià, tot relacionant-les amb un pintor desconegut fins aleshores.<sup>1</sup> Dissenyàvem així una primera aproximació a l'obra i manera de fer de Vicent Gosçalvo,<sup>2</sup> que visqué a la vila de Castelló i que treballà a les nostres comarques en el decurs del segle XVII.

Passat el temps, creiem que es fa necessari revisitar aquelles hipòtesis, que si bé mantenim en allò essencial, són susceptibles d'alguna revisió i ampliació.

Per començar caldrà esmenar una injustícia que en aquell moment vam cometre sense voler. Deiem que Josep Miralles no havia publicat el contingut del document que li servia per adjudicar la pintura de la *Mare de Déu de la Font* de Castellfort a aquest pintor i això era cert en l'article que nosaltres manejàvem, però desconeixíem que després aquest investigador va retornar sobre el tema en un altre article, on sí que figurava el text en qüestió.<sup>3</sup>

D'altra banda la recent intervenció per part dels Serveis de Restauració de la Diputació en un dels dos llenços de *les Ànimes* que es guarden a Santa Maria de Castelló, ens ha permés estudiar-lo amb més deteniment. Aquesta obra certament constituïa el pal de paller de l'edifici que vam procurar aixecar i era la clau per relacionar tot el grup. Ara, havent comprovat de prop la íntima proximitat entre els rostres de Crist i el del *Sant Roc* que procedent de la seua ermita va passar a la Casa de la Vila castellonenca i d'ací al Museu de Belles Arts, i havent vist que, efectivament, el grup d'àngels adoradors de l'extrem superior de la dreta és germà del de la *Mare de Déu de la Font*, l'única obra documentada de Vicent Gosçalvo que es conserva, podem ratificar-nos plenament en la nostra teoria.

En l'estudi en qüestió posàvem sota el nom de Gosçalvo un conjunt de trenta-una obres, relació que no anem a reproduir i que el lector o lectora

- 
1. BAUTISTA I GARCIA, J.D., "El pintor Vicent Gosçalvo", *Estudis Castellonencs*, Diputació de Castelló, Castelló, 1998-99, pp. 93-117.
  2. En escriure el nom del pintor hem optat per respectar la grafia amb què apareix ressenyat en l'únic document original on l'hem vist escrit, el de Castellfort.
  3. MIRALLES SALES, J., "Ermitas y romerías de Castellfort", *Butlletí del Centre d'Estudis del Maestrat*, núm. 18, 1987, p. 26. Aquest investigador dóna la següent transcripció del document: "Item pagà a Vicent Goçalbo de Castello, pintó, dels dos quadros majors, ço és, de Nostra Senyora el hu y l'altre la Santíssima Trinitat, que están en lo retaule, 42 lliures".

interessada pot consultar fàcilment. Com ja auguràvem, una vegada definida la manera de treballar del nostre pintor, a aquesta llista anirien afegint-se noves produccions. Ja en la conferència a què vam ser invitats per Ferran Olucha i Montins en el seu dia,<sup>4</sup> vam tindre ocasió de rectificar, excloent una obra del conjunt que havíem conformat. Es tracta de la *Sagrada Família* del Museu de l'Arxiprestal de Morella. Ran de la publicació del nostre article en *Estudis Castellonencs*, vam mantindre una profitosa conversa amb la restauradora de la Diputació Francesca Adell, que ens va invitar a reconsiderar la nostra postura, basant-se en les seues pròpies observacions, donat que havia intervingut sobre la tela en qüestió. En visita a Morella vam comprovar que, efectivament, tenia raó. La pinzellada, més pastosa i gruixuda i el tipus de llenç, més bast, res tenien a veure amb els que fa servir Gosçalvo. També el tractament de les teles és més pictòric, sense l'afany detallista del nostre pintor.

En aquest mateix acte vam exhibir una altra pintura de Gosçalvo, trobada de casualitat en els mateixos Serveis de Restauració de la Diputació de Castelló, on acabava de ser arranjada. Es tracta d'una creu on hi ha pintat un Crist creuclavat, amb la Magdalena als peus, que procedent del domicili particular de la família Martínez a la Pelejana, ara es conserva a l'església de la Vall d'Alba. És peça d'una bellesa extraordinària, sense dubte un dels cims del conjunt de l'obra de l'autor i de la pintura valenciana del seu temps. En l'acurat estudi anatòmic ha volgut accentuar-se la impressió d'escultura, com pertoca al caràcter de l'obra en qüestió i el resultat és senzillament corprenedor, podent rivalitzar sense cedir ni un àpex amb els dels millors mestres de la seua època no solament a nivell de País Valencià, sinó de tota la península. El rostre s'eleva cap al cel en gest de súplica, envoltat per aurèola de llum i s'assembla al del *Sant Joan en el desert* del Museu Parroquial d'Alcalà de Xivert.

Des d'aquell acte hem anat descobrint altres produccions del pintor repartides per l'àmbit geogràfic que conforma el nord del País Valencià. Una de les més espectaculars i belles és la de *Crist en la creu entre els sants Joans*, que presideix actualment l'altar major de l'església de Cincorres. Representa a Jesús en la creu al centre, escortat per sant Joan Baptista a l'esquerra i per sant Joan evangelista a la dreta, situada l'escena com a quadre "*riportatt*", enmig d'un retaule figurat d'inspiració serliana. En la predella se situen sant Ramon Nonat, sant Pau ermità, sant Miquel, santa Llúcia i sant Raimon de Penyafort. Un fris amb la llegenda "*Altare privilegiatum 1630*", estableix la datació.

Tot i que Rodríguez Culebras i Olucha Montins opinen que procedeix de fora de Cincorres,<sup>5</sup> la seua iconografia permet relacionar-la amb la

4. La conferència s'esdevingué al saló d'actes del Museu de Belles Arts de Castelló el 23/11/2001.

5. RODRÍGUEZ CULEBRAS, R. i OLUCHA MONTINS, F., *Cincorres. Els nous temps*, vol. II, Tortosa, 1999, p. 164.

nissaga dels Santjoan, amb casa pairal a la població i que sense dubte va comptar amb altar propi a la parroquial, d'on podria procedir la pintura. L'escut de l'ordre de la Mercé, potser indique algun Santjoan que hi va pertànyer. Els mateixos investigadors la relacionen estilísticament amb "un pintor anònim, seguidor tardà de Ribalta, amb contactes evidents amb Orrente i molt pròxim a Espinosa en els tipus humans i en la gamma de color".

Relativitzant la proximitat al·ludida amb productes de l'obrador dels Ribalta, Espinosa i Orrente, nosaltres seriem més partidaris de senyalar una font comuna. Al nostre entendre explicar la pintura de Joan Ribalta, d'Espinosa i també de Gosçalvo, entre altres, és feina impossible si no fem referència a la que es practica al veí regne, i en concret a l'entorn de Toledo i de Madrid. I així té una lògica inclús política, donada la progressiva pèrdua de poder i la submissió de l'antic regne de València a les directrius que brollaven de una corona fèrriament centralitzada i centralitzadora, que havia anat transformant el paper de les Corts en paper mullat, les lleis forals en un destorb i als valencians en súbdits "muelles".

Així, doncs, és connatural a aquest estat de coses que els artistes valencians es miren en l'espill que ofereix Castella, més que en Itàlia o Flandes, amb els quals s'havien mantingut relacions comercials i artístiques lliures i tan profitoses en el passat.

Ho diem perquè, efectivament, en l'obra de Cinctorres i en la resta de la producció de Gosçalvo és tan clara aquesta influència que eclipsa qualsevol altra. I en concret trobem ací un Crist que és pràcticament una transposició dels de Luís Tristán, que tenen la seua última gènesi en el Greco i més enllà en el de Michelangelo per a Vittoria Colonna. Seria prou per comprovar-ho la comparació amb els del Museu de Santa Cruz o el de la Catedral de Toledo. Ara bé, Gosçalvo transforma les fluctuants llums i ombres sobre la carn del toledà en una il·luminació més uniforme, que ajuda a confegir-li el caràcter tan escultòric que el caracteritza i l'aproxima a la fi a l'altre crucificat, el de la Vall d'Alba. Per la seua part el fingiment d'arquitectures en *trompe l'oeil* és habitual en Sánchez Cotán. El rostre del sant Joan evangelista recorda francament els dels àngels de la dreta en les *Ànimes*, tant de Castelló com de Figueroles.

Obra tan important en el conjunt de l'art valencià es troba avui en un estat de deteriorament vergonyós i reclama una urgent restauració.<sup>6</sup>

Una altra de les obres que volem afegir al corpus de la seua producció és la *Mare de Déu del Carme* que es guarda ara al museu parroquial de l'Arxiprestal de Vila-real, malgrat que ben bé podria procedir de l'antic

6. Sempre que en algun treball considerem necessària la restauració d'una obra, volem dir, clar està, que es pose en mans de professionals qualificats, dels quals, per sort, no en manquen ací mateix. Mai que s'utilitze com a material de pràctiques per part de l'alumnat de l'especialitat de Restauració, com està fent-se darrerament al País Valencià amb les nostres obres senyeres. No coneixem cap altre cas a l'àmbit cultural europeu on es done aquesta situació.

convent de carmelites. D'aquest cenobi urbà, fundat el 1593 i ocupat des de la segona meitat del segle XIX pels frares franciscans, van anar a parar algunes peces a la parròquia ran de la desamortització del 1837, sense que n'hi haja, però, cap inventari ni relació.

Obra que en principi ens va passar desapercebuda, hi ha un detall que va fer que hi paràrem esment i que ara, després d'estudiar-la detingudament, permet que puguem afirmar sense embusos la seua adscripció al grup. Es tracta del rostre del xiquet, amb una expressió mig enfadada, que s'acosta molt al de l'àngel que està guaitant al costat dret del tro de Crist en el quadre de *les Ànimes*, del qual ja hem parlat. El rostre de la Mare de Déu, per cert, presenta fortes semblances amb el del mateix personatge en el llenç titular de l'altar de la capella dels Viciano. L'ànima del primer pla té un rostre grassonet com el de la Magdalena en la Crucifixió de la Vall d'Alba i la que hi ha a la seua esquerra és molt pareguda al sant Lambert del quadre que existia a l'ermita de la Mare de Déu del Lledó de Castelló i a la criada que hi ha al costat de Salomé en la *Degollació del Baptista* d'Alcalà. El nimbe de cabets d'angelets amb gran varietat d'expressions, és una reproducció d'altres del pintor.

El millor, però, en aquesta obra és el rostre de sant Simó Stock, d'un intens naturalisme, i ple del delit que li proporciona la visió, que tant recorda els rostres dels apòstols de l'*Assumpció* del museu d'Alcalà i l'*Ascensió* de col·lecció privada castellonenca.

Cal recordar, a més, que ja vam atribuir a Gosçalvo la decoració mural de les petxines de l'església dels carmelites de Vila-real, amb un cicle relacionat amb l'orde i que avui presenten, per cert, un estat de deteriorament tan accentuat que ens fa tèmer la seua pèrdua. La desitjable restauració podria informar-nos sobre la tècnica amb la qual estan fetes i que ara, evidentment, ignorem, sospitant, però, que pugua ser al fresc. Siga quina siga és remarcable la seua excepcionalitat en el panorama pictòric valencià del tercer quart del segle i una altra vegada ens hem de referir als exemples madrilenys i toledans per trobar un precedent adient.

Ja que hem nomenat el quadre de l'altar dels Viciano, d'ell s'ha recuperat el llenç que l'encimbellava, representant un déu pare beneït, exhibit recentment en l'exposició dedicada a aquesta nissaga borrianenca. L'obra és d'una gran bellesa i torna a fer palesa l'estima del pintor per les figures estàtiques de gestos cadenciosos. Ací inclús el mant que voleia al fons és un afegit forçat, de difícil articulació.

Molt interessant esdevé el *Martiri de sant Bertomeu*, conservat a l'església de Santa Maria de Castelló, que és d'ell. Basat en un gravat de Ribera del 1624, li afegeix de collita pròpia unes muntanyes i uns núvols, com bé assenyala Ferran Olucha.<sup>7</sup> Aquest investigador el data cap a mitjans

7. OLUCHA I MONTINS, F., "Una panoràmica de l'art a la vila de Castelló entre 1500 i 1700", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tom LXIV, Castelló, 1988, p. 174 i *Un home que no enganya. Sant Bertomeu a l'art castellonenc*, catàleg de l'exposició, Borriol, 2000, núm. 1.

del segle XVII. Podria procedir d'algun altar del gremi de pelaires, del qual es patró el sant.

L'obra de Ribera era millor coneguda a Castella que al País Valencià. Els virreis de Nàpols, bons clients del pintor, eren nomenats sistemàticament entre la noblesa castellana, per raons polítiques fàcils d'esbrinar, donades les relacions inveterades d'aquell territori amb la corona d'Aragó, que en algun moment podien tornar-se perilloses. Això farà que moltes de les produccions del xativí vagen a parar a esglésies i convents castellans, mentre que al territori valencià a penes es podien trobar.<sup>8</sup>

L'esmentada pintura de *Sant Blai i sant Lambert*, que es conservava a l'ermita castellonenca de Lledó, i que Benito ja incloïa en el grup que ell suposa obra d'Urbano Fos,<sup>9</sup> no va ser replegada en el nostre treball per un oblit.

La pintura de *Sant Pere i sant Isidre*, que va ocupar el nínxol principal del retaule de l'ermita castellonenca a ells dedicada i que ara se serva en l'església de Sta. Maria de la capital de la Plana Alta, la degué fer Gosçalvo poc després del 1652, data en què es contracta el treball en fusta del retaule.<sup>10</sup> Olucha fa un judici molt desfavorable d'aquesta obra que nosaltres no compartim. En particular la figura de l'apòstol, d'arrel clàssica, és monumental i correctament tractada. La del seu company flueixja en la seua composició i sobre tot en el rostre, carent de personalitat, recordant de prop el de Jesús en el *Bateig d'Alcalà*.

Acabat d'imprimir el nostre anterior treball, es va fer públic un *Sant Pasqual Baylon* de col·lecció particular vila-realenca. Sobre una composició estrictament simètrica, tan cara al pintor, representa al sant amb els braços oberts adorant l'eucaristia, que sostenen un parell d'angelets entre una d'aquelles glòries de cabets de variades expressions. El Director del Museu de la Ciutat de València, Miquel Àngel Català, va realitzar el seu estudi, adjudicant-la a Gosçalvo.<sup>11</sup>

En recent exposició que el Museu de Belles Arts de Castelló va dedicar al pintor Urbano Fos, vam tindre el plaer de contemplar en conjunt algunes pintures de Vicent Gosçalvo. Entre elles, dues bellíssimes que formen parella i que desconeixiem personalment. Encomanades per un tal Lorenzo Gil Latorre com a devoció particular l'una representa Sant Llorenç i ja va ser comentada en el nostre treball anterior. D'ella, només destacar ara el treball de la dalmàtica, reflectint de manera sensual les qualitats del vellut, sense dubte un dels cims de la nostra pintura barroca. L'altra representa Sant

8. És de notar que en la publicació *Homenaje a Ribera*, finançada per l'Ajuntament de Xàtiva i el Consell Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana el 1993, i on col·laboren prestigiosos especialistes, no es dedica cap article ni comentari a la presència i influència de l'art riberesc al País Valencià.

9. BENITO DOMÉNECH, F., "Urbano Fos, pintor valenciano del siglo XVII", *Archivo de Arte Valenciano*, València, 1981.

10. OLUCHA I MONTINS, F., "Una panoràmica", pp. 184-185.

11. CATALÀ GORGUES, M.A., *Vera Efigies de San Pascual*, Vila-real, 2001.

Roc, amb una figura central ben resolta, tant en la seua postura, com en l'expressió i vestits. Amb el gest sembla senyalar la construcció de l'esquerra, mentre que el seu rostre impreca misericòrdia al cel, representat en aquesta ocasió per un àngel que ocupa l'angle superior de la dreta. Ens trobem sense dubte davant una representació esquemàtica de la vila de Castelló, per la qual intercedeix el sant. El que veiem a l'esquerra són les antigues muralles, amb les seues torres emmerletades, que s'obrin per deixar un pas pel qual transcorren dues figures habillades a la moda del segle XVII, per la part de l'actual plaça de Maria Agustina, molt a prop de l'esmentat hospital de Trullols, cosa que seria perfectament compatible amb la vista de les muntanyes que es contempla al fons del quadre i davant de les quals se situa un turó amb la inconfusible silueta del castell de la Magdalena, on es destaca la seua torre rodona, encara conservada i el llit del riu Sec.

Per cert, parlant de sant Roc, ens ve a la memòria una altra obra que el tenia com a protagonista. La vam veure farà uns disset anys en col·lecció particular castellonenca i pel seu tamany mitjà era peça pròpia d'oratori o sala familiar. Ara, mirant la fotografia que vam obtenir, l'adcrivim a Gosçalvo. El sant, mig agenollat, eleva la mirada cap al cel, en una d'aquelles expressions d'arrebament tan peculiars, vestit amb una àmplia capa marró i una túnica del mateix color. L'esquemàtic paisatge presenta trets compartits amb l'altre Sant Roc castellonenc i està constituït per un pujol a l'esquerra, sobre el qual sorgeixen uns matolls i unes roques amb un parell d'arbres a la dreta. Baix, a l'esquerra, hi ha un ca falder segut de perfil, de qualitat sensiblement inferior.

Ja fa temps vam catalogar una *Mare de Déu del Lledó*, propietat de les monges dominiques de Vila-real, com a anònim de la segona meitat del segle XVII.<sup>12</sup> Poc després Francés i Camús, Olucha i Montins i Rodríguez Culebras la catalogaven també com a anònim del segle XVII.<sup>13</sup> Recentment Francés i Camús ha sostingut la tesi que es tracta de l'obra de Luciano Salvador Gómez que es manà pintar el 1678 com a llenç-teló per tapar el nínxol principal del retaule de l'ermita del Lledó.<sup>14</sup> A nosaltres ens sembla que, malgrat l'atractiu d'aquesta proposta, les seues mides (99 x 84 cm.) resulten una mica petites per complir aital funció. A més presenta més punts de contacte amb l'estil de Gosçalvo que amb el de Salvador Gómez, més desfet i dinàmic. El sistema de plegar les teles, el detallisme a l'hora de plantejar les qualitats dels objectes, l'accentuat clarobscur, la forma abreujada de les figures dels àngels, que recorda la de les ànimes del llenç homònim, el tractament de les mans i, per fi el rostre de la protagonista, grassonet i ruboritzat, que és una repetició del de la Mare de Déu en la

12. BAUTISTA I GARCIA, J.D., "Una pintura de la Verge del Lledó", *Castellón Diario*, 10/4/1983.

13. FRANCÉS I CAMÚS, J.M.; OLUCHA I MONTINS, F. I RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., *L'art marià a la comarca de la Plana*, catàleg de l'exposició, Castelló, 1983, núm. 21.

14. FRANCÉS I CAMÚS, J.M., *Honor del nostre poble*, catàleg de l'exposició, Bancaixa, Castelló, 1999, p. 49.

*Puríssima* conservada al Museu de Belles Arts de Castelló, que en el seu dia ja vam assignar a Gosçalvo, en menen a inferir-ho. És de notar la cura amb que s'ha reflectit la condició dels metalls, que ens informa de les capacitats de Gosçalvo com a pintor de natures mortes.

Farem esment també de la *Mare de Déu de la Cinta*, que Olucha descobreix i comenta com a obra de Vicent Gosçalvo en exposició que recentment s'ha celebrat a Castelló, amb motiu del 750 aniversari de la fundació de la ciutat.<sup>15</sup> Aporta l'investigador dos interessants documents que nosaltres desconexíem. L'un es refereix al pagament de set lliures pel retaule de *Sant Martí* de la parròquia d'Atzeneta el 1645 i l'altre al pagament el 1671 de 46 lliures per tres llenços –una *Puríssima*, un *sant Felip Neri* i un *Bon Pastor*– per a l'altar de la Capella de la Comunió de la parròquia de Santa Maria de Castelló. Donada l'estructura clàssica d'aquestos retaules és ben probable que allò que s'anomena "*Bon Pastor*" siga un *Salvador Eucarístic*, que serviria de llenç bocaport del sagrari, com es repeteix incansablement a l'àmbit artístic valencià des de començaments del segle XVI. No cal oblidar l'existència al Museu de Belles Arts de Castelló d'un *Salvador* d'aquestes característiques que és obra indubtable de Gosçalvo.

Pel que fa a la *Puríssima* no podem defugir la possibilitat que es tracte del llenç conservat al mateix museu i que nosaltres consideràvem una *Coronació* en l'anterior treball. Al respecte hem de tindre present la iconografia pròpia d'aquesta advocació al País Valencià en el decurs dels tres primers quarts del segle XVII, que continua l'establerta per Joanes el segle anterior, amb la Trinitat imposant la corona a una Mare de Déu jovenívola. També Espinosa utilitzarà el mateix esquema en la seua *Puríssima* del Museu Municipal de València.

Igualment el considerat fins ara Sant Francesc de Borja podria ser el *Sant Felip Neri* de la capella, donat que el collar era un element bastant utilitzat en l'àrea Toledo/Madrid en les representacions del santoral.

Pel que fa al retaule d'Atzeneta res més es coneix. Però tampoc convindria passar per alt que en aquesta vil·la del Maestrat es conserva avui un *Sant Joan Baptista*, ben restaurat pels Serveis de Restauració de la Diputació de Castelló, que també és producte de l'activitat del nostre pintor i que no havíem citat en el treball anterior.<sup>16</sup> L'estudi anatòmic torna a ser depurat i brillant, mentre que el rostre, mirant fixament l'espectador esdevé impressionant. Ferran Olucha el cataloga com a obra anònima de la segona meitat del segle XVII.<sup>17</sup>

15. OLUCHA I MONTINS, F. et alii, *Castellón 750 años. Imágenes para una historia*, Bancaja i Diputació de Castelló, Castelló 2002, pp. 79-82. En fitxa que signa Montolio Torán es torna a adjudicar a Fos el *Sant Roc* de Castelló.

16. Agraïm al professor Jaime Peris haver-nos advertit de les característiques formals d'aquesta obra i de la possibilitat que formara part del grup.

17. OLUCHA I MONTINS, F. i RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., *No hi ha altre major que Joan*, catàleg de l'exposició, IV Jornades Culturals a la Plana de l'Arc, la Vall d'Alba, 1999, núm. 7.

Tornant al cas concret de la *Mare de Déu de la Cinta*, diu Olucha que la figura protagonista presenta semblances amb la *Mare de Déu de la Font* de la seua ermita a Castellfort. Aixó sense dubte és així d'una manera general, però nosaltres observem majors pareguts, tant de la mare com del fill, amb la *Mare de Déu del Roser* del convent de dominiques de Vila-real i de les tres amb la *Mare de Déu del Roser* d'Antonio Arias de l'església de San Pascual de Madrid.

Aquestes figures femenines, monumentals i hieràtiques, semblen derivar de models renaixentistes, pesant de manera clara el model iconogràfic establert per Joan de Joanes i Pacheco. El mateix que altres productes de l'obrador com ara el *Sant Roc* segut de Castelló, que té els seus precedents llunyans en figures de Miquel Àngel de to heroic, com ara els profetes de la Capella Sixtina en pintura i el Moisés i els retrats dels Medici en les seues tombes a Florència, en escultura. La postura serà replegada pel seguidor de Buonarrotti, Perin del Vaga en efígiar als membres de la família Doria en la galeria del Palau d'Andrea Doria a Gènova, popularitzant en la pintura lligur aquesta forma de seure, com veiem en el soldat de la part inferior dreta en el *Martiri de sant Biagio* de l'església genovesa de Santa Maria del Castello, obra de Bernardo Castello, gairebé una transposició del nostre Sant Roc.

Aquestes evidències ens menen a considerar de nou la qüestió de la formació professional de Gosçalvo. Cada vegada estem més convençuts que es va formar a Castella o amb mestres castellans, en tot o en la major part. Aixó no lleva, és clar, que pogués veure i prendre nota de models de fàcil accés que hi havia a catedrals o esglésies valencianes, com ara la *Mare de Déu* de l'escena de l'*Ascensió* de les portes del retaule de la Seu de València, obra de Llanos, que serveix d'inspiració a la mateixa figura en l'*Ascensió* de col·lecció particular castellonenca, que ja vam replegar en l'anterior treball. Per a algun dels àngels de la *Mare de Déu de la Font* i per a la figura de la santa Llúcia que forma parella amb el sant Eloi del quadre dels agustins de Castelló, pren nota acurada dels éssers angèlics que guaiten i de la postura i vestits de la *Puríssima* de l'església de Santa Maria de la mateixa ciutat, obra tradicionalment atribuïda a Nicola Berrettoni (Macerata Feltria, 1637-Roma, 1682), que tant deu a les Puríssimes de Puget. Arribada a la ciutat per donació del bisbe de Lugo Andrés Caperó (1646-1719) en l'últim terç del segle XVII, com ja apunten encertadament Rodríguez Culebras i Olucha Montins,<sup>18</sup> ens ajuda a establir la data per al magnífic quadre de l'església de Sant Agustí als voltants del 1666, quan s'autoritza al gremi de ferrers per establir capella a l'església de Sant Agustí. Però el que és la seua manera de fer, que experimentarà poques variacions amb el pas dels anys, pel que ara podem observar, és molt probable que s'esdevinguera a Madrid o Toledo entre el 1610 i el 1630.

18. RODRÍGUEZ CULEBRAS, R. i OLUCHA MONTINS, F., *Honor del nostre poble*, catàleg de l'exposició, fitxa núm. 2, Bancaixa, Castelló, 1999.



Ni el to general de les seues pintures, ni el tipus de pinzellada, ni els colors, ni la configuració de les figures, ni la composició presenta concomitàncies immediates amb l'obra dels Ribalta, molt més solta, pastosa, dinàmica i vibrant, per tant no té massa sentit incloure-les en monografies, exposicions o catàlegs dedicats al pintor de Solsona.<sup>19</sup> Últimament hem vist afirmar a Pérez Sánchez que va ser deixeble de Jerónimo Jacinto de Espinosa, sense aportar documentació ni arguments,<sup>20</sup> en una actitud que sembla més enfocada a justificar el seu error en adjudicar pintures de Gosçalvo a Espinosa.<sup>21</sup> Esdevé força aventurat i poc prudent parlar d'una relació discipular amb Jerónimo Jacinto amb qui guarda marcades distàncies, com informa la comparació entre les respectives maneres de figurar a sant Pasqual.

Per contra, el to calm, la morositat en el detall, la influència dels caravaggestes en el maneig de la llum, les ombres i el naturalisme, la nítida definició dels volums, un cert allargament del cànon anatòmic, els seus apunts de Cecco de Caravaggio en el tractament d'algunes teles semblen parlar d'un oríge als voltants de la cort. De fet aquestes seran les característiques de l'escola madrilenya del segon terç del segle XVII i d'autors com ara Bartolomé González, Pereda, Leonardo, Arias, etc.<sup>22</sup> De Pereda evoca la seua *Immaculada* del Museu de Lyon (1634?) a l'hora de pintar el rostre de la Mare de Déu de l'*Anunciació* d'Alcalà i el rostre de l'àngel del *Sant Roc* del Museu de València s'acosta no poc al de l'àngel de l'*Anunciació* (1639) que estava en el comerç de Londres el 1953. El *Crist* de la Vall d'Alba recorda de manera més dramàtica i escultural els d'aquest pintor. Per la seua part el *Sant Joan Baptista* d'Atzeneta segueix el mateix model del de José Leonardo conservat al County Museum de Los Angeles.

A l'àmbit toledà deu trets indefugibles, com ara els models de Diego de Aguilar i Sánchez Cotán en l'escena de *Sant Josep i Jesús* de les petxines de l'església dels carmelites de Vila-real. Més evidents són els seus deutes amb Luís Tristán, com ara els àngels de la *Mare de Déu del Carme* de l'Arxiprestal de la mateixa ciutat, el de la dreta repeteix un altre de la *Puríssima* d'aquest autor del Museu de Sevilla, mentre que tant el rostre del de l'esquerra com el de la Mare de Déu rememoren la mateixa figura de

19. Valguen a títol d'exemple les obres de KOWAL, D.M., *Ribalta y los ribaltescos. La evolución del estilo barroco en Valencia*, València, 1985 i la de BENITO DOMÉNECH, F., *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, catàleg de l'exposició, Museu del Prado, 1987.

20. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*, catàleg de l'exposició, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, València, 2000. Sorprenentment l'autor també afirma que tant el Sant Roc del Museu de Belles Arts de Castelló com el de Morella són obres documentades d'Urbano Fos, sense aportar cap d'ambdós documents, ni l'oríge d'aquesta informació. Se'ns permetrà apuntar que, en conjunt, el text de Pérez Sánchez no està a l'altura del que cabria esperar del seu prestigi i d'una exposició d'aquesta envergadura.

21. Idem, *Jerónimo Jacinto de Espinosa*, CSIC, Madrid, 1972, p. 40.

22. Idem, *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, catàleg de l'exposició, Madrid, 1978 i amb ANGULO IÑIGUEZ, D., *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1969; *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1983 i *Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1972.

la *Sagrada familia* de propietat particular sevillana. Sense abandonar aquesta imatge de la ciutat andalusa, trobem que també ha servit per inspirar el rostre de la Mare de Déu en la *Santa Anna Triple* de la parroquial de Borriana. El cap menudet i el coll llarg del *Sant Miquel* fet per a l'església de Santa Isabel de Toledo recorda de prop els del Sant Pasqual de col·lecció particular també a la mateixa vila de la Plana Baixa, mentre que per a l'escena de l'*Assumpció* del retaule d'Alcalà de Xivert replega el mateix tipus i composició aprimada en vertical de la que se conserva en la col·lecció Ceballos de Madrid, acoblant-li uns àngels que s'apropen als de la mateixa escena de Pedro Orrente de la col·lecció del marqués de Auñón, a Madrid. Per cert, com ja vam dir en l'anterior estudi l'*Anunciació* d'Alcalà deriva de la perduda de Tiziano, difundida a través del gravat de Carraglio, i també Tristán la reproduïx en la seua *Anunciació* de la Catedral de Toledo. Alhora el rostre de la santa Llúcia del quadre dels agustins de Castelló, amb els seus ulls grans i devots, troba precedent en el de santa Leocadia, del quadre que representa el seu miracle de la Catedral de Toledo, mentre que el rostre del *Sant Roc* de Morella és una versió amb poques variants d'un dels homes que hi apareixen. Els retrats de mig cos dels Bernat en el *Sant Bernat* de Figueroles són inusuals al medi valencià i sovintejats a Toledo i Madrid, apareixent en obres de Tristán i Pacheco, entre altres.

Val a dir, però, que la pintura de Gosçalvo serà una altra cosa. Només haurien de comparar per comprovar-ho els resultats formals finals de les Anunciacions de Gosçalvo i de Tristán, tot i partir d'idèntic model el *Crist* de la Vall d'Alba amb els de Pereda, el rostre de la *Santa Anna* de Borriana amb la *Santa Mònica* de Tristán o el *Sant Joan* d'Atzeneta amb els d'Orrente o Leonardo. El nostre pintor conserva sempre un apreci primordial pel dibuix, una noblesa i elegància en les actituds, una volumetria escultòrica dels cossos i un sentit de la simetria i la calma en les composicions que el fa diferir dels seus companys d'ofici que acabem d'esmentar. Es diria que Gosçalvo és un escultor frustat que gaudeix conferint a les seues produccions una tridimensionalitat, que les fa bategar humanament, sense escàndols.

Però,...qui el va introduir en aquest ambient?...qui va guiar els seus primers passos en el món de la pintura?...en quin taller va aprendre a utilitzar aquestos recursos estètics i tècnics?. No és fàcil contestar aquestes preguntes en l'estadi en què ens trobem. En tot cas podem apuntar alguna suposició fonamentada: Que siga deixeble de Pedro Orrente, pel qual opta Kowal;<sup>23</sup> que ho siga d'un altre mestre del binomi Toledo/Madrid, com ara l'enigmàtic Pedro de las Cuevas, amb qui es formen Pereda, Arias i un estol d'altres treballadors de l'art, o que ho siga de Pedro Antonio Vidal pintor suposadament castellanenc que actua a la cort. Encara per investigar

23. KOWAL, D.M., op. cit., p. 125-126. L'autor segueix a Pérez Sánchez, que així ho havia considerat en *Caravaggio y el naturalismo español*, 1973, cat. Núm. 80. En tot cas si van contactar a nivell discipular, ho degueren fer en l'estada d'Orrente a València del 1616 i no en la del 1638/45, com creu Kowal.

de manera conscienciosa, d'ell només coneixem el retrat del rei Felip III.<sup>24</sup> Colors, llums i manera de tractar la figura humana, s'aproximen francament a les de Gosçalvo.

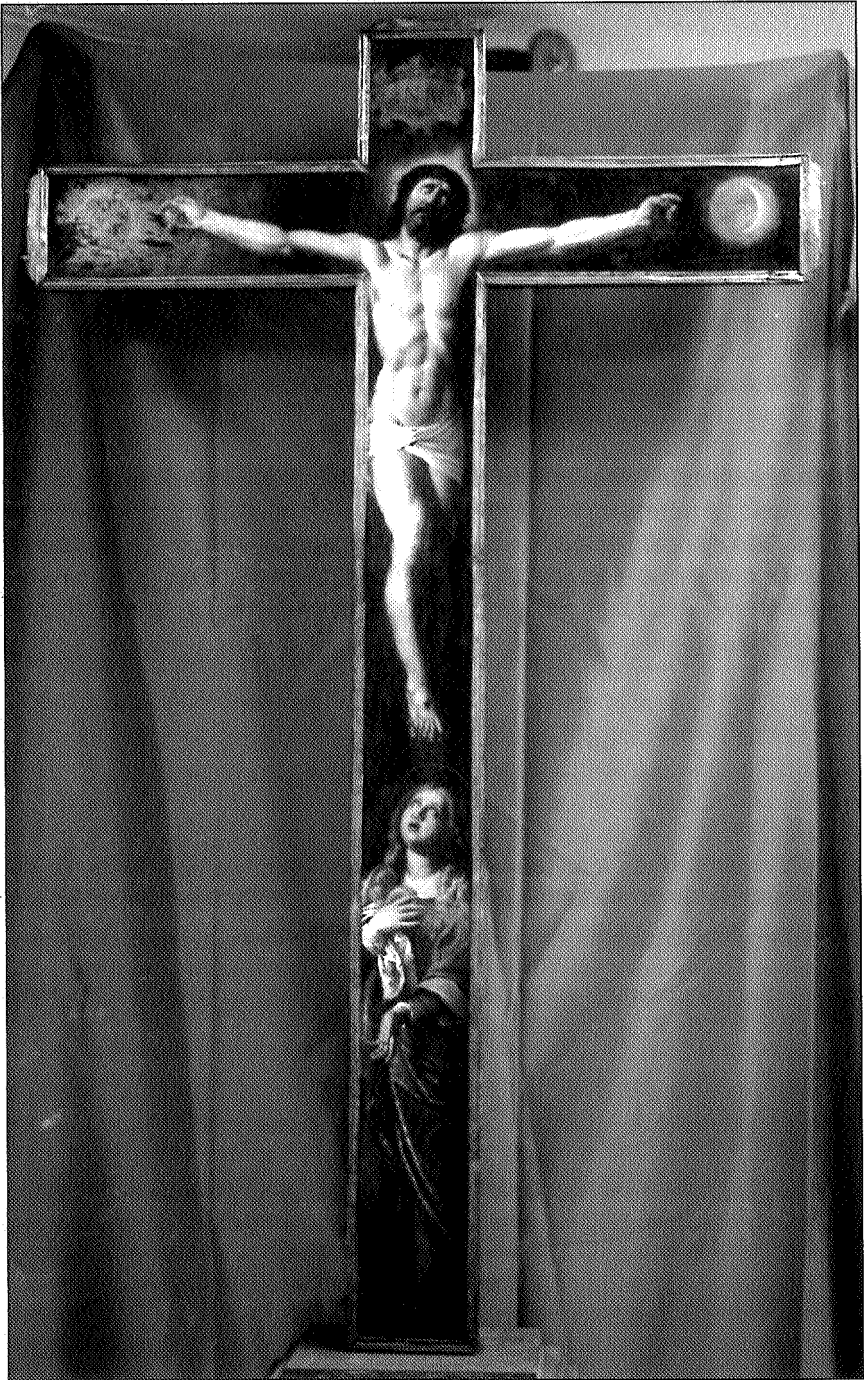
Era molt lògic, d'altra banda, que posats a buscar un mestre per al jove pintor, es tirara mà de qui més es coneixia directament o a través d'altres, ultra si s'havia convertit en personatge destacat que havia retratat al propi rei.

Amb els autors madrilenys de la primera generació barroca compartirà la seua impossibilitat de posar-se al dia quan en la segona meitat del segle XVII, esclate la moda d'una pintura més evanescent, arrebatada i dinàmica, a partir d'Herrera el Jove i Murillo. Gosçalvo arriba a conèixer de primera mà les noves tendències, a través de l'obra de Berrettoni, de qui pren exemple puntual, però en les seues mans el remolí de moviment, suavitat prerrococó i llums daurades de l'obra de l'italià, queda petrificat i transformat en una obra impactant i pulcra, quasi tridimensional, pletòrica de virtuosisme en les qualitats de teles i objectes i amb una habilitat sense parió per captar l'expressió de serena noblesa en sant Eloi i la del misticisme lliurat en santa Llúcia, d'acord amb la moda de cinquanta anys abans en què s'havia format. En aquest afany per fugir del moviment, suprimeix aquelles parts del vestit de la Mare de Déu que voleiaven, per tal que la seua figura de santa quede més compacta i tancada.

Tot i aquest desfasament, no sembla que disminuïren ni la consideració que se li tributava ni el nombre i qualitat dels encàrrecs. En la seua època i en el nostre àmbit geogràfic no degué tindre rival capaç de competir amb la mestria que podia oferir, i que en els últims anys, lluny de disminuir, es mantingué imperturbable en uns alts nivells.

Així, doncs, amb aquestes catorze obres que afegim al cos de la producció del pintor i amb les trenta que ja establíem en l'anterior treball -descomptada la de Morella-, tenim per ara un total de quaranta-quatre pintures conservades de Vicent Gosçalvo. Aquesta quantitat és certament notable, si atenem a les pèrdues que han pogut esdevindre's. Aixó ens fa pensar que va romandre entre nosaltres un llarg període de la seua activitat, amb un taller molt probablement ubicat a la ciutat de Castelló. D'allí van anar sorgint creacions com a mínim des del 1630, data de la *Crucifixió* de Cinctorres, fins al 1672, en què fa el llenç principal de l'altar de l'ermita de la Font a Castellfort. A partir de principis de la dècada dels cinquanta a ell van anar a parar els encàrrecs principals de l'administració pública i eclesiàstica de la vila de Castelló. Donat el prestigi i el protagonisme que va assolir en l'ambient artístic de les nostres comarques, l'encomana el 1678 del llenç que s'havia de col·locar en la fornícula principal del retaule de l'ermita de Lledó a un pintor forani, ens fa sospitar si no hauria mort ja o es trobaria retirat per alguna raó de l'activitat professional.

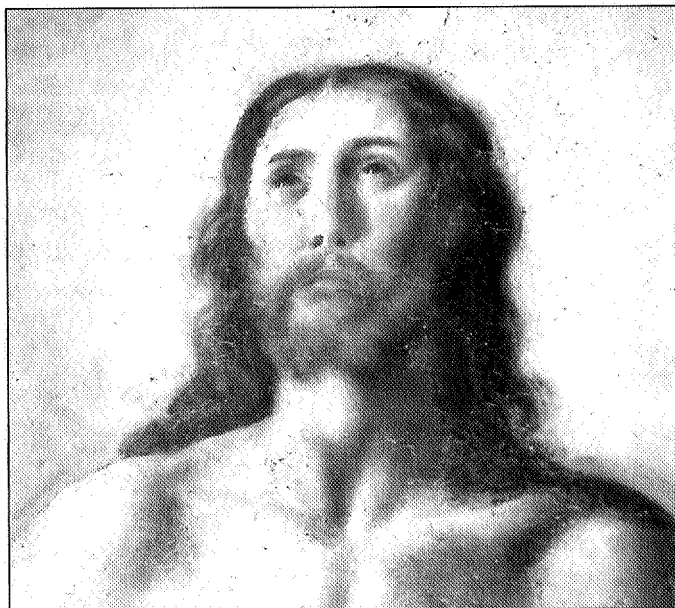
24. En el decurs de la conferència a què hem al·ludit anteriorment, vam tindre ocasió de mantindre un interessant diàleg amb el professor Jaime Peris als voltants d'aquesta qüestió. Valga açò com a reconeixement i com a acte de gratitud al suport que sempre ha brindat a la nostra teoria sobre l'autoria de Gosçalvo.



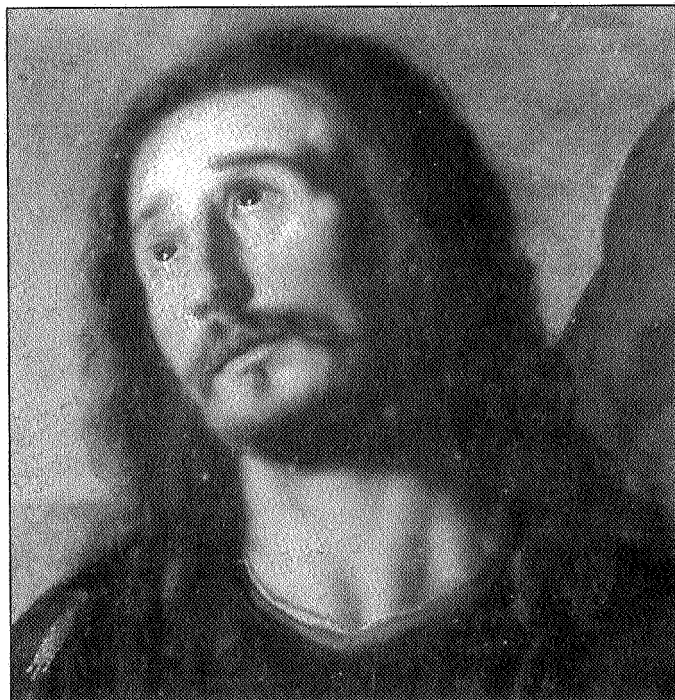
*V. Gosçalvo. Crist. Vall d'Alba*



*V. Gosçalvo. Mare de Déu del Carme. Arxiprestal.*



*V. Góçalvo. Les Ànimes. Sta. Maria de Castelló. Rostre de Crist*



*V. Góçalvo. Sant Roc. Museu BB.AA. Castelló. Detall*



*V. Gosçalvo. Les Ànimes. Sta. Maria de Castelló. Detall*

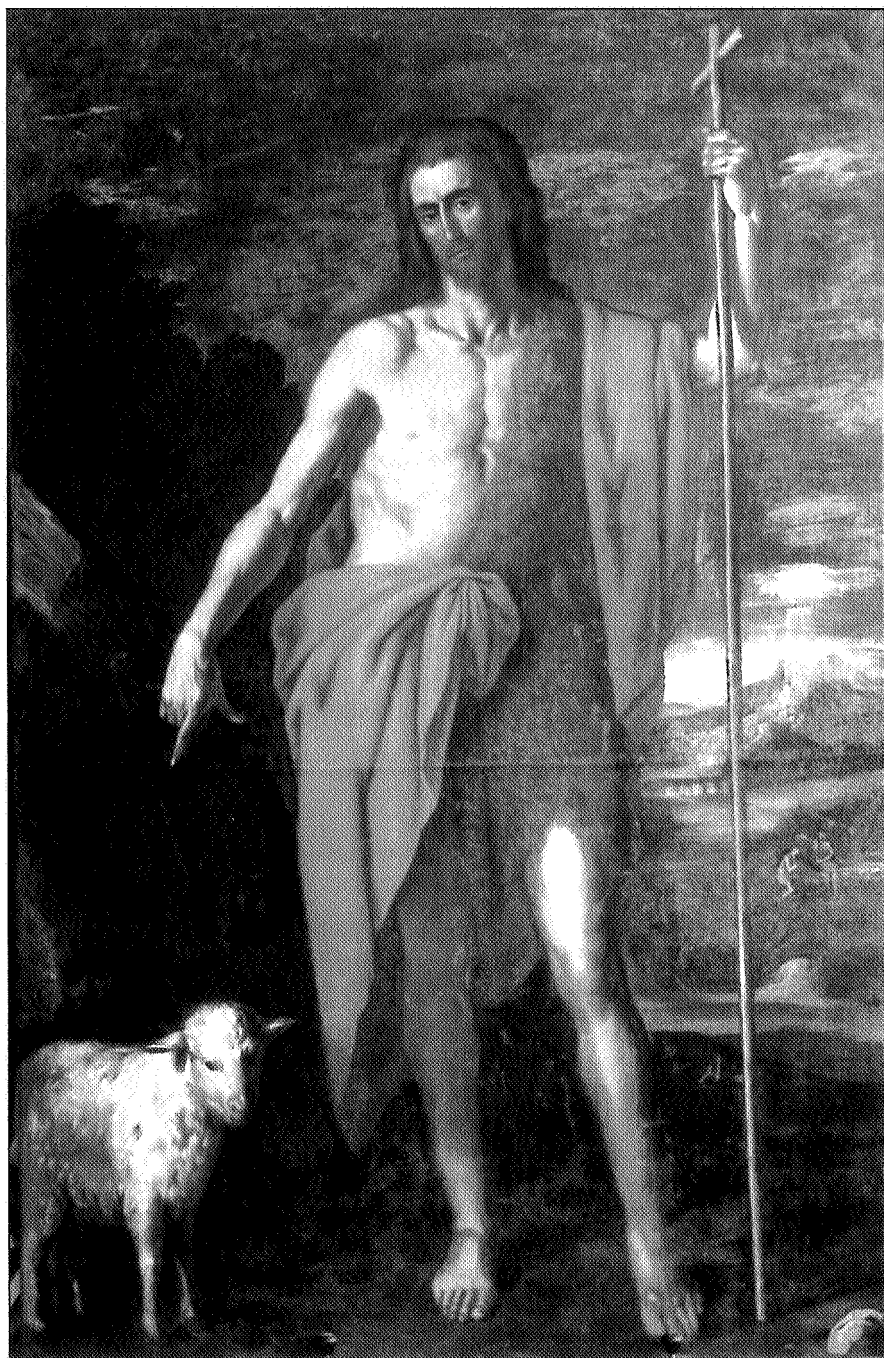


*V. Gosçalvo. Mare de Déu de la Font. Castellfort. Detall*



*V. Gosalvo. Sant Roc. Col·lecció particular de Castelló. 1985*





*V. Gosçalvo.*