

E L SOMNI DE SANT JOSEP DE FRANCESC RIBALTA A ALGEMESÍ. UNA OBRA RETROBADA ARRAN DE LA SEUA DESAPARICIÓ DURANT LA GUERRA CIVIL

ANDRÉS FELICI CASTELL¹

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València

MARIA ORTEGA FERRER

Departament de Conservació i Restauració de Béns Culturals. Universitat Politècnica de València

Abstract: In 2010 the Caylus Gallery in Madrid put on sale a painting titled *The dream of St. Joseph*, attributed to Francisco Ribalta, from the altarpiece of St. Joseph, in the parish church of Algemesí which disappeared during the Civil War. This article aims to conduct a study of the work analyzing it from various disciplines (history of art, chemical analysis, iconography, documentation) to confirm that this recently appeared painting was in fact by this artist and is, effectively, the one that disappeared from Algemesí during the war.

Key words: Painting / Francisco Ribalta / The dream of St. Joseph / Algemesí / Civil War.

Resumen: En el año 2010 la Galería Caylus de Madrid ponía a la venta una tabla titulada *El sueño de san José*, atribuida a Francisco Ribalta, procedente del retablo de San José de la iglesia parroquial de Algemesí y desaparecida durante la Guerra Civil. El presente artículo pretende realizar un estudio de la obra analizándola desde varias disciplinas (documentación, historia del arte, análisis químico, iconografía) para confirmar que esta pintura reaparecida recientemente fue realizada por este artista y es, efectivamente, la que desapareció de Algemesí durante el conflicto bélico.

Palabras clave: Pintura / Francisco Ribalta / Sueño de san José / Algemesí / Guerra Civil.

El dimarts 13 d'abril de l'any 2010 vam tindre coneixement de l'existència d'una obra a la galeria Caylus de Madrid anomenada *El somni de sant Josep*, atribuïda a Francesc Ribalta i procedent de la capella de Sant Josep ubicada en l'església parroquial de Sant Jaume d'Algemesí (València). Així, aquesta seria la primera pintura de Ribalta a aquesta localitat que hauria reaparegut després de la desaparició de nombroses obres durant la Guerra Civil.²

Però, és cert que aquesta pintura reapareguda és la que va estar al retaule de Sant Josep d'Algemesí? En aquest article els autors volem presentar les conclusions a què hem arribat, després d'algun temps d'investigació en diferents camps (història de l'art, iconografia, documentació, restaura-

ció...), que permetran afirmar amb més autoritat si l'obra conservada a la galeria Caylus és vertaderament l'obra de Ribalta desapareguda del retaule.

Francesc Ribalta i el retaule de Sant Josep

Que Francesc Ribalta va pintar a Algemesí és una cosa que hui en dia ningú posa en dubte. Com a conseqüència d'un parell d'obres signades al retaule major, la historiografia tradicional s'ha inclinat a considerar que el pintor es troba ja a Algemesí el 1603, però recentment Enric Olivares ha tingut en compte la partida de baptisme de Vicenta Anyés, recollida ja per Juan Segura Lago en els anys 70 del segle passat, segons la qual "*Francisco Ribalta, pintor*", apareix com a padri d'aquesta xi-

¹ Fecha de recepción: 29-5-2012 / Fecha de aceptación: 10-7-2012.

² En concret va ser don José Gómez Frechina, conservador del Museu de Belles Arts de València, qui ens donà a conèixer la notícia a través de la web de la galeria, per veure si des d'Algemesí es podria comprar. Després de posar-ho en coneixement del rector de la parròquia de Sant Jaume i de l'Ajuntament, es va intentar iniciar un procés de compra, que a dia de hui continua sense saber-se massa bé com acabarà. Mentrestant, el 4 de maig del mateix 2010 la notícia es va publicar en premsa i va aparèixer en la portada de *Levante - El Mercantil Valenciano*, i durant els dies posteriors se n'hi van afegir algunes noves notícies que es van donar a conèixer també a través de la televisió valenciana.



Fig. 1. *El somni de sant Josep*, Francesc Ribalta, 1608-1610, Madrid, galeria Caylus.

queta, filla de Vicent Cardell, daurador de retaules, produït el 22 de gener de 1599,³ la qual cosa fa replantejar-se les dades d'arribada de l'artista a València, que segons va apuntar en el seu dia Fernando Benito, es podria haver produït amb la co-

mitiva règia que venia per efectuar els preparatius de l'esposori del monarca Felip III, el 2 de febrer de 1599.⁴ Tot açò podria tornar a dur a debat aquells suggeriments apuntats per Darby i Kowal, sense base documental, segons els quals Ribalta podria haver arribat a València al setembre de 1597.⁵

Sabem que Ribalta entre 1603⁶ i 1605 visqué a Algemesí, instal·lant el seu taller, tal com es creu tradicionalment, a la casa del Delme –a l'actual carrer del Delme–, on hui un plafó ceràmic recorda la seua estada. En 1605 tornà a València per treballar a la capella del Col·legi del Corpus Christi, on va realitzar, entre altres, el *Sant Sopar* del retaule major, i es creu que en 1608⁷ o 1609 degué retornar a Algemesí per finalitzar l'inconclús retaule i realitzar altres pintures, quedant enregistrats els seus últims pagaments en 1610, per les pintures i el daurat del retaule major.⁸

Però així com del retaule major de l'església d'Algemesí tenim constàncies documentals antigues i d'alguns testimonis visuals del segle XVIII⁹ que n'asseguren l'autoria, els altres dos retaules també atribuïts a Ribalta, el de Sant Vicent Ferrer i el de Sant Josep, presenten més incògnites. Miguel Belda indica que la primera capella a construir-se al nou temple parroquial (bastit entre 1550-1582) va ser la de sant Vicent, en 1583.¹⁰ De la de sant Josep no indica res, però sabem pel mateix autor que el setè títol beneficiat de la parròquia va ser

³ "A los 22 de enero 1599, yo, Pedro Sánchez, rector, baptizé a Vicenta Anyés, filla de Vicente Candell, dorador de retablos, y de María Gutiérrez. Compadres: Francisco Ribalta, pintor, y Isabel Garrigues y de Curçá, mujer de Francisco Curçá. Comadre, la Morales". Arxiu Parroquial de Sant Jaume Apòstol d'Algemesí, *Quinque Libri*, Bateigs, 3, f. 83. Recollit en SEGURA LAGO, Juan, *Llinatges d'un poble valencià. Algemesí. Estudi històric i demogràfic 1433-1850*. Algemesí: Institució Alfons el Magnànim, 1975, p. 256, i també en OLIVARES TORRES, Enric, "Nuevas lecturas en torno al retablo de San Jaime apóstol de Algemesí". *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 2010, nº 2, p. 96, i més recentment, del mateix autor, *Iconografía de Sant Jaume cavaller. El retaule major d'Algemesí*. Algemesí: Ajuntament, 2011, p. 103.

⁴ BENITO DOMENECH, Fernando, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1987, p. 115.

⁵ DARBY, Delphine Fitz, *Francisco Ribalta and His School*. Cambridge (Mass., USA): Harvard University Press, 1938, p. 48, nota 4; KOWAL, David, *Ribalta y los Ribaltescos, la evolución del estilo barroco en Valencia*. Valencia: Diputación de Valencia, 1985, p. 44.

⁶ L'obra de *La degolla de sant Jaume*, del retaule major, apareix signada de la manera següent: "[FRANCISCUS] RIBALTA / PINXIT AN / NO M. D. CIII". També està signada d'una manera semblant la taula *Sant Jaume cavaller a la batalla de Clavijo*.

⁷ Idea apuntada per GOMIS CORELL, Joan Carles, *L'obra pictòrica de Francesc Ribalta a Algemesí*. Algemesí: Ajuntament, 2006, p. 38.

⁸ La transcripció més antiga d'alguns documents de pagaments es troba a BELDA FERRÉ, Miguel, *Algemesí y su patrona: novena a la Sma. Virgen de la Salud y apuntes históricos de la villa de Algemesí*. Gandia: Imp. de San Francisco de Borja, 1908, p. 149. Destaca també l'apèndix documental de RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago, *El Retablo de Ribalta en Algemesí*. Algemesí: Ajuntament, 1956, pp. 49-51 i el de KOWAL, David, 1985 (nota 5), pp. 172-173 i 179.

⁹ PONZ, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. Madrid: viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1789 (Madrid: Ediciones Atlas, 1972), t. IV, carta X, pp. 398-399.

¹⁰ BELDA FERRÉ, Miguel, 1908 (nota 8), p. 150.

el d'aquest sant, el dos de maig de 1584,¹¹ i també que en 1616 ja se celebrava la festivitat d'aquest a la vila de forma exclusivament religiosa¹² i, per tant, és molt probable que aquesta capella fóra una de les primeres en constituir-se, per darrere de la de sant Vicent, ocupant, amb tota probabilitat, el mateix lloc que en l'actualitat, tal i com assenyala per primera vegada Orellana (1731-1813): "...los otros dos retablos inmediatos a dicho Altar mayor; siendo el de la parte de la Epistola dedicado a San Joseph, y el de la parte del Evangelio a San Vizente Ferrer",¹³ posteriorment, en el segle XX, continuen ressenyant aquest emplaçament Pedro Sucas Aparicio, abans de 1911,¹⁴ i Elías Tormo, en 1923.¹⁵

Aquesta capella de sant Josep tenia un retaule amb una sèrie de pintures que són esmentades per primera vegada per Darby,¹⁶ la qual indica que en el centre de la predel·la hi havia una *Trinitat*, flanquejada per l'*Anunciació* i *Sant Josep alleujant els seus dubtes*.¹⁷ Al centre del retaule hi havia una imatge del sant titular, i a cadascun dels seus costats dos pintures amb episodis de la seua vida: a l'esquerre l'*Esposori*, i baix, *Crist entre els doctors*; i a la dreta, la *Fugida a Egipte*, i baix, la *Mort de Sant Josep*. En les polseres hi havia figures de quatre sants dominics i els evangelistes Lluç i Marc. Però aquesta disposició resulta un tant estranya i anòmala, i més encara en el segle XVII: ubicar una Trinitat a la predel·la quan normalment sempre està a l'àtic, o col·locar-hi només dos

evangelistes, fa pensar en possibles remodelacions i desmantellaments d'altres retaules de la mateixa església o d'altres edificacions religioses locals.¹⁸ Ponz, en les últimes dècades del segle XVIII, ja informava: "*Se ha empezado a modernizar la iglesia, y Dios sabe si quedará en pie el altar y otros que hay en ella de buena forma*".¹⁹ Es coneixen altres reformes posteriors del temple parroquial, com la de 1823 assenyalada per Madoz,²⁰ o les de 1896 i 1898, que indica Belda.²¹ Totes aquestes reformes poden explicar els canvis d'ubicació d'algunes obres; així, Fernando Benito va ser el primer a fer una proposta sobre l'estat original del retaule:

*"Este retablo originariamente estaría compuesto de los siguientes asuntos: Desposorios de la Virgen, Huída a Egipto, Cristo entre los doctores, Muerte de San José, todavía conservadas, y una Anunciación y los Celos de San José, hoy perdidos, en el pedestal, además de una Santísima Trinidad (actualmente en la capilla de la comunión) que formaría el ático. En tal caso los Evangelistas [los cuatro] ocuparían los guardapolvos laterales"*²².

Però d'aquestes pintures no conservem cap documentació que ens acredite que foren realitzades per Ribalta. Van ser els autors que parlaren sobre l'església al llarg dels segles els que identificaren aquestes pintures amb el pintor català o amb algú del seu cercle. En 1847 Madoz ja assenyala que "*contiene 11 altares; en el mayor, y en los dos la-*

¹¹ *Ibid.*, p. 163.

¹² DOMINGO BORRÀS, Josep Antoni, *Festa a la Ribera, Les festes d'Algemesí*. 2ª ed. (2002). Algemesí: Ajuntament, 1983, p. 69.

¹³ DE ORELLANA, Marcos Antonio, *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos: obra filológica*. 2ª ed. (València: Ajuntament, 1967). Madrid: Edició preparada per Xavier de Salas, 1930, p. 113.

¹⁴ La informació que dona Sucas Aparicio es recull en un dibuix de la planta de l'església, on indica les dedicacions de cada capella (p. 58). L'obra de Sucas no està totalment publicada, i la part referent a Algemesí està a la Biblioteca Pública Municipal de València, *Fons Sucas*, Sucas/18, p. 135-160, publicada en ESCARTÍ, Vicent Josep, "Algemesí i la Ribera en l'obra de Pedro Sucas Aparicio". En *Ballester Broseta i els erudits del segle XIX. Actes de les III Jornades Culturals, Algemesí, 18, 19 i 20 de novembre de 1998*. València: Ed. Saó, 1998, pp. 43-62.

¹⁵ TORMO Y MONZÓ, Elías, *Levante (provincias valencianas y murcianas)*. Madrid: Calpe, 1923, p. 199.

¹⁶ DARBY, Delphine Fitz, 1938 (nota 5), p. 171. Anteriorment a Darby, Miguel Belda ens diu el següent: "*El [retablo] de san José, cuyos cuadros tienen por asunto los principales pasajes de la vida del Santo Patriarca, resultan primorosos por la corrección en el dibujo, hermosura del colorido y perfección en los detalles*". BELDA FERRÉ, Miguel, 1908 (nota 8), p. 146.

¹⁷ Obra que, com es veurà més avant, també es pot anomenar *El somni de sant Josep*.

¹⁸ Com les esglésies de Pardines i Cotes –poblats annexionats a Algemesí les primeres dècades del segle XVII–, el convent dominic de Sant Vicent –desmantellat en 1835–, l'església de la Confraria de Sant Jaume –venuda en 1945 al Banc de València– o l'ermita del Crist de l'Agonia –enderrocada en 1932 per a fer una carretera.

¹⁹ PONZ, Antonio, 1789 (nota 9), t. IV, carta X, pp. 398-399.

²⁰ MADÓZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en Ultramar*. (Ed. Facsímil, Almedralejo: Biblioteca Santa Ana, 1989-1993). Madrid: Imprenta de Don José Rojas, 1847, t. I, p. 576.

²¹ BELDA FERRÉ, Miguel, 1908 (nota 8), p. 134.

²² BENITO DOMENECH, Fernando, 1987 (nota 4), p. 130.

terales, hay pinturas del famoso Ribalta",²³ fent referència així als retaules de Sant Vicent i Sant Josep. Aquesta informació és compartida per altres autors, com Benito Ballester,²⁴ Orellana²⁵ o Elías Tormo.²⁶ Sarthou, d'altra banda, generalitza més i diu que a l'església de Sant Jaume hi ha "una gran nave con muchas capillas laterales que atesora pinturas de Ribalta, (cincuenta y tres lienzos)".²⁷

Però no tots els autors ho han tingut tan clar. Miguel Belda va ser el primer que començà a dubtar d'aquesta autoria de Francesc Ribalta,²⁸ i a partir d'ací els diferents historiadors que han parlat d'aquestes pintures del retaule de Sant Josep han manifestat diferents opinions. Darby va atribuir aquestes pintures a Gregori Bausà,²⁹ mentre que González Espresati diversifica molt més l'autoria del retaule i qualifica les pintures de *l'Esposori* i *Jesús entre els Doctors* d'obres de taller, amb intervenció parcial del mestre, i la *Fugida a Egipte* i la *Mort de sant Josep*, d'obres d'atribució raonada sense comprovants documentals, i considera els *Evangelistes* una obra directa de Ribalta.³⁰ Kowal, davant els dubtes que li suggeria tal identificació, va preferir considerar aquestes pintures com obra d'un anònim ribaltesc, a més de llançar una possible atribució a Vicent Castelló.³¹ És una solució similar a la que va prendre Diego Angulo, que parla del cercle de Ribalta per a definir l'autoria.³² Fernando Benito va ser qui tornà la paternitat d'aquestes

obres a Ribalta en 1987,³³ i qualificà la *Trinitat* com obra de Vicent Castelló.³⁴

Algunes d'aquestes autories hui no es poden sostenir, com és el cas de Gregori Bausà, natural de Mallorca, que se sap que va arribar a València en 1617, una data molt tardana per a realitzar uns treballs que es consideren finalitzats en 1610.³⁵

Pel que fa a Vicent Castelló, se sap que Ribalta en 1603 tenia un ajudant o *mansebo*,³⁶ que probablement degué traslladar-se amb ell a Algemesí. Aquest o bé podria ser Salvador Castelló (que possiblement va faltar abans de 1607) i hi aniria acompanyat del seu fill Vicent (que es creu que va nàixer poc després de 1585), o bé directament l'ajudant seria aquest últim.³⁷ El ben cert és que Vicent Castelló té una obra artística i un estil consolidat que permet diferenciar-lo del seu mestre, per això se li pot atribuir la *Trinitat*, però no la resta d'obres del retaule.

D'altra banda, Enric Olivares assenyala que Francesc Ribalta residí amb tota la seua família a Algemesí, incloent-hi el seu fill Joan Ribalta (nascut en 1596 ó 1597), Vicent Castelló i Abdó Castanyeda (nascut cap a 1580),³⁸ que, segons assenyala Gil Fillol, es va casar amb una filla de Ribalta, de nom desconegut,³⁹ però fins a hui ningú ha identificat amb claredat aquestes pintures amb l'obra de Castanyeda. Per tancar aquest tema, cal assenyalar l'opinió formulada per Gomis so-

²³ MADDOZ, Pascual, 1847 (nota 20), p. 576.

²⁴ BALLESTER BROCEA, Benito, *Historia de la Villa de Algemesí en la provincia de Valencia*. Algemesí: Juan Bta. Juan Pascual, 1988 (manuscrit de 1873), p. 19.

²⁵ DE ORELLANA, Marcos Antonio, 1930 (nota 13), p. 113.

²⁶ TORMO Y MONZÓ, Elías, 1923 (nota 15), p. 199.

²⁷ SARTHOU Y CARRERES, Carlos, *Guía turista de la Provincia de Valencia*. Valencia: Tipografía del Carmen, 1927, p. 28.

²⁸ "Se ignora cuál sea el autor de estos cuadros, pero pueden atribuirse sin hacer injuria, á los mejores pinceles de la escuela valenciana en la segunda mitad del siglo XVI, y se honrarian en firmarlos Castañeda, Bausá y otros de los más notables discípulos de Ribalta, aunque muchos, no sin fundamento, los atribuyen al mismo maestro, ya por su valor artístico, ya porque, según los críticos, Ribalta fue vario en colorido y en estilo". BELDA FERRÉ, Miguel, 1908 (nota 8), p. 147.

²⁹ DARBY, Delphine Fitz, 1938 (nota 5), p. 278.

³⁰ GONZÁLEZ ESPRESATI, Carlos, *Ribalta*. Barcelona: Aedos, 1948, p. 58.

³¹ KOWAL, David, 1985 (nota 5), p. 304.

³² ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Pintura del Renacimiento*. Madrid: Ars Hispaniae, XV, 1971, p. 66.

³³ BENITO DOMENECH, Fernando, 1987 (nota 4), p. 130.

³⁴ *Ibid.*, p. 196.

³⁵ *Ibid.*, p. 270.

³⁶ Document conservat en l'Arxiu del Corpus Christi, Sign. I, 6, 2, 7. Per veure'n la transcripció: KOWAL, David, 1985 (nota 5), p. 172.

³⁷ BENITO DOMENECH, Fernando, 1987 (nota 4), pp. 190-191.

³⁸ OLIVARES TORRES, Enric, 2011 (nota 3), p. 107.

³⁹ GIL FILLOL, Luis, *Ribalta*. Barcelona: Iberia, 1948, p. 24.

bre aquest assumpte, que confirma l'autoria del retaule de sant Josep per part de Francesc Ribalta.⁴⁰

Així doncs, podem concloure assenyalant que, efectivament, a l'església parroquial de sant Jaume d'Algemesí hi havia –i encara n'hi ha– un retaule dedicat a sant Josep, ubicat a la primera capella del costat de l'epístola, amb pintures realitzades per Ribalta entre 1608-1610; i de totes les obres que originàriament componien el retaule, durant la Guerra Civil en van desaparèixer dues, una *Anunciació* i un *sant Josep alleujat dels seus dubtes*, mentre que la *Trinitat* que hi havia figura en l'actualitat en un altre retaule –el de Sant Bernat– i els *Evangelistes* es conserven al museu parroquial, de manera que només les quatre taules centrals continuen al lloc original per al qual es van realitzar.

El somni de sant Josep. Localització històrica

Darby és l'única investigadora que ens parla de l'existència d'aquesta obra abans de la Guerra Civil, i l'anomena *St. Joseph Relieved of his Doubts*.⁴¹ Però els autors posteriors la citaran de diverses formes. Així Kowal ens parla de *San José aliviado de sus dudas*,⁴² Fernando Benito l'esmenta com *Los celos de san José*,⁴³ mentre que Gomis, tornant a la traducció de Darby, l'anomena *Sant Josep alleujat dels seus dubtes*.⁴⁴ En últim lloc, els *retrobadors* de l'obra, a la galeria Caylus de Madrid, han decidit batejar-la com *El sueño de san José*,⁴⁵ nom prou habitual per a anomenar aquesta escena, però que, en el cas concret d'aquesta obra, encara no s'havia emprat. Així doncs, com l'hauríem d'anomenar?

La primera cosa que hem de tindre en compte és que somnis de sant Josep, en l'Evangeli, podem trobar-ne fins a tres diferents, tots ells narrats per



Fig. 2. Retaule de sant Josep, Algemesí, església parroquial de Sant Jaume. Estat actual.

Mateu. El primer (Mt 1,20) és aquell en què l'àngel s'apareix a Josep per comunicar-li que el fill que espera Maria és fruit de l'Esperit Sant i, per tant, en les representacions solen aparèixer només l'àngel i el sant; el segon (Mt 2,13) és quan li ordena que se'n vaja a Egipte amb Maria i el xiquet i, per tant, sol aparèixer al fons de la composició Maria amb el xiquet menut als braços; i el tercer i últim (Mt 2,19-20) és quan li ordena que abandone Egipte i retorne a Natzaret, on sol aparèixer al fons Maria i Jesús ja més major. Gràcies al nom que li dona Darby, podem saber que l'obra

⁴⁰ "Actualment, a partir de diversos estudis sobre Ribalta i els seus seguidors més immediats, pot afirmar-se que, tot i les diferents especulacions plantejades per alguns historiadors de l'art, les pintures citades són obra de Ribalta. Cal fer, però, una matisació a les consideracions d'Orellana i de Ceán Bermúdez i dir que, en alguns detalls o fragments d'aquelles obres pot comprovar-se la col·laboració –fins i tot en alguna obra en particular l'autoria– d'algun deixeble; el treball del taller, en definitiva. En qualsevol cas, no ha de dubtar-se que les pintures d'aquells dos retaules laterals dedicats a sant Josep i a sant Vicent –i també les d'algun altre que ni Orellana ni Ceán Bermúdez esmenten– de la parròquia de Sant Jaume d'Algemesí són obra de Francesc Ribalta. Tot i algunes mínimes imperfeccions ningú no podia pintar així en aquell moment a Algemesí". GOMIS CORELL, Joan Carles, 2006 (nota 7), pp. 40-41.

⁴¹ "The Trinity, painted on panel, is the central member of the pedestal; it is flanked by the Annunciation and St. Joseph Relieved of his Doubts...". DARBY, Delphine Fitz, 1938 (nota 5), p. 171.

⁴² KOWAL, David, 1985 (nota 5), p. 305.

⁴³ BENITO DOMENECH, Fernando, 1987 (nota 4), 1987, p. 130.

⁴⁴ GOMIS CORELL, Joan Carles, 2006 (nota 7), p. 157.

⁴⁵ <<http://www.galeriacaylus.com>> (Data de consulta: 11-V-2012).

que formava part del retaule de Sant Josep representava el primer somni, doncs és l'únic passatge dels tres on sant Josep ix *alleujat dels seus dubtes*:

El naixement de Jesús, el Messies, fou d'aquesta manera: Maria, la seva mare, estava unida amb Josep per acord matrimonial i, abans de viure junts, ella es trobà que havia concebut un fill per obra de l'Esperit Sant. Josep, el seu espòs, que era un home just i no volia difamar-la públicament, resolgué desfer en secret l'acord matrimonial. Ja havia pres aquesta decisió, quan se li va aparèixer en somnis un àngel del Senyor que li digué: "Josep, fill de David, no tinguis por de prendre Maria, la teva esposa, a casa teva: el fruit que ella ha concebut ve de l'Esperit Sant. Tindrà un fill, i li posaràs el nom de Jesús, perquè ell salvarà dels pecats el seu poble" (Mt 1,18-21).

Aquest passatge el podríem anomenar de diferents formes: *sant Josep alleujat dels seus dubtes* –perquè al cap i a la fi, l'àngel el que fa és aclarir els seus dubtes–, *els zels de sant Josep* –perquè està zelós per la situació produïda–, o *el somni de sant Josep* –en concret el primer, perquè la revelació de l'àngel es produeix mentre dorm, en somnis–, i totes aquestes formes podrien ser igualment vàlides, perquè es refereixen a un mateix episodi. Però Réau, per exemple, estableix una distinció entre el que ell denomina els *zels de sant Josep*, i el *somni de sant Josep*, i els qualifica com dos passatges diferents amb una disposició iconogràfica determinada.⁴⁶ Així, podríem dir que, dels títols proposats, els més vàlids per a parlar d'aquesta obra serien el de *somni de sant Josep* i el de *sant Josep alleujat dels seus dubtes*, tot i que en aquest article, per ser la nomenclatura més popular i, en part, per ser l'emprada pels seus redescobridors, l'anomenarem *El somni de sant Josep*, encara que pugui ser més tècnica la primera denominació, doncs no dóna lloc a confusió a l'hora de saber quin dels tres somnis representa.

Com ja hem conclòs anteriorment, a Algemesí existia un retaule dedicat a Sant Josep amb pintures de Ribalta, ara bé, què va passar amb l'obra durant la Guerra Civil? Quan i com va desaparèixer?

Se sap que fins 1936 estigué ubicada en el retaule de Sant Josep i tradicionalment es diu que, amb la Guerra Civil, abans que l'església fóra saquejada, es van extraure les pintures dels diferents retaules i es van portar a Xàtiva.

El comitè local revolucionari de Xàtiva publicà el 24 d'octubre de 1936⁴⁷ l'edicte per mitjà del qual s'expropiaven tots els objectes de caràcter religiós, i això fa pensar que en tots els pobles dels voltants, incloent-hi Algemesí, es degueren publicar edictes similars. Carlos Sarthou Carreres (Vila-real, 1876 – Xàtiva, 1971), arxiver, cronista oficial i conservador del Museu Municipal de Xàtiva, davant d'aquesta situació, va intervindre per salvaguardar el patrimoni artístic religiós. Distingeix les seues actuacions en dos períodes, el pròpiament revolucionari (segon semestre de 1936), en el qual actuaren pel seu compte, i el bienni 1937-1938, del Consell Municipal del Front Popular, on acceptà el càrrec de vocal tècnic en una *Subjunta Delegada de Incautación y Custodia del Tesoro Artístico Nacional*. En el primer període s'encarregaren de totes les obres locals, i, per salvaguardar de l'incendi i destrucció el monument nacional de Sant Feliu, el convertí en Museu de retaules primitius de pintors valencians del segle XV.⁴⁸

En el segon, una vegada salvada Xàtiva, va ser "un trabajo casi exclusivo en los pueblos comarcanos recogiendo en molestos viajes sus restos de arte en peligro, para traerlos al museo cercano de Játiva (domicilio de la subjunta delegada), a fin de asegurar su custodia, hasta su actual devolución por el Servicio de Recuperación Artística".

A partir de febrer del 1937, com indiquen els diversos documents de l'Arxiu Municipal de Xàtiva, la Subjunta començà les gestions per al salvament d'objectes d'art retrospectiu d'Algemesí, entre altres pobles de les rodalies.

El Inventario de 1938 asciende ya a las dos mil fichas, pues pasan de cien las de orfebrería, 25 esculturas góticas, renacientes y barrocas, [...] 50 muebles [...] y así en cerámica, forjas, labras, piedras y otras antiqüedades. El inventario de tabla y lienzos [...] reba-

⁴⁶ Ell assenyalava que els zels del sant són un moment anterior al somni, en el qual el sant, enfadat amb Maria decideix abandonar-la, estant ella present, podent aparèixer un àngel aplacant la seua còlera. Aquest tipus d'escena, freqüent en la tradició bizantina i occidental, seria eliminat després del Concili de Trento. Per altra banda, Réau, com un episodi diferent, qualifica la primera aparició de l'àngel a Josep per calmar-lo i impedir que abandone Maria, revelant-li que el fill que duu al seu ventre, és fruit de l'Esperit Sant (RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*. Barcelona: Ed. Serbal, 1996, t. 1, vol. 2, pp. 214-216). Açò en realitat no seria altra cosa que una *Anunciació a Josep*, cosa que en part explica el fet que en la predel·la del retaule de sant Josep a Algemesí també es trobava l'escena de l'*Anunciació a Maria*.

⁴⁷ SARTHOU CARRERES, C., *El martirio del arte cristiano en 1936*, Tipografía Moderna, Valencia, 1939, p. 3.

⁴⁸ SARTHOU CARRERES, C., *Devociones heridas*, Tipografía Moderna, Valencia, 1939, p. 24.

*...sarà el medio millar de cuadros con firmas tan estimables como Juan de Juanes, Francisco Ribalta y José Ribera el Españolito [...].*⁴⁹

Tenint en compte que a les comarques properes només hi ha obra de Ribalta a Algemesí,⁵⁰ quan Sarthou parla de pintures de Ribalta, han de ser necessàriament les d'aquesta localitat. A més, per les seues publicacions realitzades abans de la Guerra (*Geografía General del Reino de Valencia* en 1913-1918 i *Guía turística de la Provincia de Valencia* en 1927), se sap que coneixia l'existència de les pintures de Ribalta a Algemesí i que era conscient del seu valor. Per això, quan realitzà els informes d'entrada de les obres, igual que a Xàtiva canvià la categoria de l'església de Sant Felu a museu per poder salvar-la, degué fer les modificacions oportunes per devaluar-les, moltes vegades canviant-ne els títols, sense indicar-ne la procedència o l'autor, per evitar així que les obres foren portades a Madrid. Aquest acte, que permeté salvar molt de patrimoni local, també tingué les seues conseqüències: hui en dia ens resulta impossible poder identificar aquestes obres en l'inventari, de manera que no podem saber amb exactitud el que arribà a Xàtiva.

Un document trobat per casualitat en l'Arxiu Municipal d'Algemesí ens reflecteix un rebut provisional procedent de la Subjunta de Xàtiva,⁵¹ però no especifica els quadres, amb la qual cosa tampoc ens serveix per assegurar que el quadre del qual parlem arribara a Xàtiva. A més, així com es generà un registre d'entrada, no es realitzà un registre d'eixida. La conseqüència de tot açò va ser que, una vegada finalitzada la Guerra, a Algemesí tornaren diverses obres de Ribalta, les de major format; en canvi, la majoria de les més menudes desaparegueren, cosa que va fer que molta gent diguera que els quadres havien sigut cremats, igual que les nombroses obres religioses locals. Sobre aquest assumpte cal assenyalar l'opinió que recull S. Rodríguez García: "*Apunta muy bien el dirigente catedrático y artista escultor Jose M^o Bayarri que 'seguramente no todo fue quemado' y*

que algunas obras ribalteñas, sobre todo las de menor tamaño y menos recordadas por más asequibles al transporte y a la evasión, quizá no estén perdidas para todos".⁵²

És a dir, que el 1936 es fa aquell edicte d'incautació de béns religiosos, fins el febrer de 1937 la *Subjunta delegada de Incautación y Custodia del Tesoro Artístico Nacional* no comença a mobilitzar-se per salvar el patrimoni de fora de Xàtiva, i el document que tenim que parla d'obra de Ribalta és de 1938, igual que el rebut trobat a Algemesí. Això vol dir, atés que no hi ha cap document que ens diga que s'emportaren *El Somni de sant Josep* a Xàtiva, que hi ha la possibilitat que desapareguera en qualsevol moment de la Guerra, sense saber a mans de qui pogué anar a parar. Per tant, es pot dir que entre 1936 i 1939 es perd la pista de l'obra fins al 2010, quan el quadre apareix a la venda en la galeria Caylus de Madrid, que afirma que l'adquiriren als Estats Units, a través d'un comerciant d'art. Però resta un interval de temps, des que començà la Guerra Civil fins a la reaparició de l'obra, en el qual no se sap on estava, per quines mans passà, i com arribà a l'altra banda de l'Atlàntic. L'única cosa que sabem és que, pel número que apareix pintat en l'angle inferior esquerre (134), formava part d'una col·lecció particular. Tanmateix, cal destacar que la importància no radica sols en l'obra per si, sinó en el fet que és el primer cas d'una obra desapareguda de Ribalta, de l'etapa d'Algemesí, que ha tornat a aparèixer.

Però quantes vegades repeteix Ribalta aquest tema en la seua obra? No podria tindre aquesta pintura una altra procedència? Kowal, quan realitza un catàleg de l'obra de Ribalta, parla d'un altre *somni de sant Josep* desaparegut, de mesures desconegudes, que ell anomena *Celos de san José*, procedent del monestir cartoixà de Valldecris, i que atribueix a Joan Ribalta.⁵³ L'única cosa que assenyalava d'aquesta obra és que es trobava en molt mal estat de conservació i que estava repintada, mentre que la conservada a la galeria Caylus,

⁴⁹ SARTHOU CARRERES, Carlos, *Inventario de la Subjunta delegada de Incautación y Custodia del Tesoro Artístico Nacional [de Xàtiva]*. Xàtiva: Arxiu Municipal, 1939, sign. AMX/FS-255.

⁵⁰ Se sap que Ribalta va pintar un Crist per al convent dels caputxins d'Alzira en 1605, però abans de la Guerra Civil esta obra ja estava desapareguda. KOWAL, David, 1985 (nota 5), p. 234.

⁵¹ "*Recibimos provisionalmente a cangear por el acta oportuna los siguientes objetos artísticos: Una cruz procesional de metal dorado. Un marco barroco de metal blanco para guión procesional. Las tablas de un políptico renaciente del siglo XVI, con restos de su marquetería. Y otras tablas menos primitivas que se detallarán como todo lo anterior en el acta de incautación. Algemesí, 29 Noviembre de 1938*".

⁵² RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago, 1956 (nota 8), p. 46.

⁵³ KOWAL, David, 1985 (nota 5), p. 281.

quan arribà a les seues mans, no tenia cap repintat.⁵⁴ Per tant, queda descartada la possibilitat que es tracte de l'obra de Valldecris.

El somni de sant Josep. Anàlisi formal

A continuació analitzarem diversos aspectes formals de l'obra, com són les dimensions, els elements tècnics i els trets estilístics.

Un aspecte important que cal tindre en compte són les mesures de l'obra. Tal com indica la galeria Caylus, *El somni de sant Josep* mesura 58,3 x 66,1 cm, pràcticament amb la mateixa amplària que la resta de taules conservades amb episodis de la vida del sant (104 x 70 cm) i quasi la meitat de la seua alçada, que és similar a la de la taula de la *Trinitat* (62'5 x 89 cm), la qual va estar durant un temps a la predel·la del retaule, encara que originàriament devia figurar a l'àtic. Considerant que les mesures de les obres no sempre són exactes, i poden variar lleugerament segons la font on es consulte,⁵⁵ veiem que *El somni de sant Josep* posseeix una grandària adequada com per a haver estat a la predel·la d'aquest retaule. Tanmateix, el suport d'aquesta obra i el de la resta de pintures que devien figurar originàriament al retaule –taula–, convida a confirmar l'anterior afirmació.

Anàlisi tècnica

Quan es conegué l'existència d'*El somni de sant Josep*, es donà l'oportunitat de poder analitzar l'obra en l'àmbit científic realitzant algunes de les diferents tècniques analítiques que utilitza el camp de la restauració per confirmar, des d'un altre punt de vista, l'autoria de l'obra i, a la vegada, estudiar la tècnica pictòrica de Ribalta.

Per dur a terme aquesta tasca, es va fer una comparació entre els resultats obtinguts de les anàlisis efectuades en *El somni de sant Josep* i els resultats de tres obres més: *L'adoració dels Mags* –una taula atribuïda a Ribalta, que pertany també al conjunt d'obres que l'artista pintà a Algemesí a principi de segle XVII–, *Crist abraçant sant Bernat* –un oli sobre llenç que Ribalta realitzà entre 1624 i

1627 per a la cartoixa de Portaceli, actualment al Museu del Prado–, i un *Cap d'Apòstol* –un xicotet llenç pintat per Joan Ribalta, que ajudaria a determinar si l'obra va ser pintada per Ribalta pare o Ribalta fill–. La finalitat d'aquesta comparació era, per tant, comprovar si la tècnica i els materials coincidien amb les altres obres de Francesc Ribalta.

Ja que els materials que es localitzen en superfície no tenen per què ser els mateixos que els que es troben en més profunditat, i també perquè una pintura està composta per diverses capes de diferent naturalesa, és necessari fer una presa de mostres que permetia veure i analitzar tots els estrats que componen les obres. La selecció dels punts de mostreig va ser intencionada i es va realitzar en els diferents colors que presenten les obres, per tal d'obtenir informació sobre els pigments utilitzats.

Com que les mostres d'*El somni de sant Josep* es van prendre durant la seua restauració i per tant pertanyen a l'empresa ICONO I&R (Madrid), alguns dels processos analítics es realitzaren al seu laboratori, mentre que les mostres del quadre de Joan Ribalta i *L'adoració dels Mags* es van analitzar íntegrament al laboratori d'anàlisi físicoquímica de l'Institut de Restauració del Patrimoni de la Universitat Politècnica de València. Per la seua part, els resultats de les anàlisis de l'obra *Crist abraçant sant Bernat* foren cedits pel Laboratori d'Anàlisis de l'Àrea de Restauració del Museu Nacional del Prado. La dificultat d'obtenir mostres de les obres de Ribalta va ser la causa per la qual es decidí realitzar les anàlisis d'aquestes obres escollides, a més de les mostres que amablement ens cedí el Museu del Prado.

A causa de la variació d'origen de les diferents mostres, no en totes elles es realitzaren les mateixes anàlisis,⁵⁶ tot i que els resultats obtinguts permetien perfectament establir la comparació i relació que es buscava.

Pel que fa a les obres que s'analitzaren, cal dir que hi ha algunes diferències entre elles. És en el

⁵⁴ Com apunta l'informe de restauració realitzat per ICONO I&R (Madrid).

⁵⁵ De fet, les mesures sobre les obres conservades del retaule donades per Kowal i per Gomis –el qual va tornar a mesurar-les–, varien en uns quants centímetres. I el mateix ocorre amb l'obra de *El somni* ja que, segons l'informe de restauració de l'obra, mesura 58 x 66,5 cm, xifres lleugerament diferents a les presentades per la galeria.

⁵⁶ Les tècniques analítiques utilitzades foren la microscòpia òptica (OM), l'espectrometria de fluorescència de raigs X (FRX), l'espectrometria infraroja per transformada de Fourier (FT-IR) i la microscòpia electrònica de rastreig combinada amb microanàlisi de raigs X (SEM/EDX). Aquestes diferents tècniques ens permeten observar el nombre de capes que la componen, el seu color, identificar i quantificar els elements dels materials presents en les mostres, l'anàlisi de resines, colorants i aglutinants pictòrics, és a dir, material orgànic i inorgànic, informar-nos sobre l'estructura i composició de la mostra, i identificar capa per capa els elements químics que componen els diversos estrats pictòrics.

segle XVI quan s'introdueixen els canvis estilístics i tècnics que fan que els artistes utilitzen cada vegada més el nou suport, la tela, fins arribar a substituir definitivament la fusta.⁵⁷ L'estada de Ribalta en Algemesí coincideix amb el moment de transició de l'ús de la fusta a l'ús de la tela com a suport pictòric, per això, *El somni de sant Josep* es tracta d'una taula, mentre que en *L'adoració dels Mags*, tot i que també se serveix de la taula com a suport pictòric, utilitza el llenç com a estrat intermedi entre les capes pictòriques i el suport, aprofitant les textures i el joc estilístic que aquest material ofereix. Tanmateix, l'obra *Crist abraçant sant Bernat* està realitzada ja més avançat el segle, i per això el suport emprat és el llenç. De la mateixa manera, en l'obra que representa el cap d'un Apòstol pintada per Ribalta fill, creada com un estudi per al retaule d'Andilla (València), com que es va realitzar cap a la segona dècada, ja que el retaule es duqué a terme entre 1621 i 1624, el suport utilitzat és el llenç. Aquestes diferències de suport comporten una utilització diferent de les capes de preparació, situades entre el suport i la pel·lícula pictòrica.

Francesc Ribalta, quan treballa en les obres d'Algemesí, comença a posar en pràctica totes aquelles tendències que es desenvoluparan al llarg del segle XVII, però sense abandonar encara el procés d'elaboració tradicional fins aleshores. Per això, tant en *El somni de sant Josep* com en *L'adoració dels Mags* trobem una primera capa de preparació blanca, realitzada amb cola animal i algeps, una càrrega utilitzada al sud d'Europa, especialment a l'àrea mediterrània, tot i que hi trobem impureses de calcita. Aquesta capa de preparació serveix per a unificar l'aspecte de la superfície i facilitar l'adhesió de la pintura al suport. En *Crist abraçant sant Bernat* trobem que s'ha suprimit aquesta primera capa de preparació blanca, que resultaria massa rígida per al suport de tela. En aquest cas, únicament s'ha utilitzat la cola animal com a capa aïllant del llenç, abans de col·locar la següent capa. Per la seua banda, l'estudi de Joan Ribalta presenta una peculiaritat, ja que la preparació es presenta d'un roig intens, el pigment del qual s'ha aglutinat amb oli de lli: s'ha abandonat ja la cola animal, que resultava massa rígida per als llenços, i que després veurem en les capes d'emprimació de les altres obres.

Sobre aquesta s'estén la capa d'emprimació, que constitueix la capa més superior de preparació. Es

tracta d'una capa fina amb un alt percentatge d'aglutinant i poca càrrega, que s'aplica per a fer més llisa i menys porosa la superfície, a més de servir com a fons acolorit per a crear diferents efectes en la pintura superposada. En el barroc era comú utilitzar una emprimació color mangra, per a fer ressaltar les llums i les ombres. En aquest cas, Ribalta es caracteritza per una emprimació d'un roig intens. Veiem que aquest color es troba en les quatre obres analitzades, si bé en *L'adoració dels Mags* estén dues capes d'emprimació, la superior de les quals és d'un color marró obscur. Per a obtindre el roig, utilitza terres ferruginoses, és a dir, terres roges, aglutinades amb oli de lli, mentre que el marró obscur l'aconsegueix amb una terra d'ombra. També l'estrat d'emprimació de l'obra de Joan Ribalta es diferencia de les anteriors perquè està format per dues capes, la inferior de les quals és en aquest cas d'un color molt obscur, mentre que la superior té el mateix roig intens de la preparació.

La tècnica pictòrica de Ribalta és senzilla. Utilitza la pintura a l'oli, i empra oli de lli com a aglutinant. Sol aplicar el color amb una sola capa, si bé de vegades treballa alguns detalls aplicant-hi dues capes de color de diferent lluminositat per aconseguir determinats efectes de profunditat, ombres o reflexos, sempre sense aplicar una gran quantitat matèrica.

Pel que fa a la paleta de colors, en les tres primeres obres trobem que s'utilitzen els mateixos pigments, sempre aglutinats en oli de lli, excepte en el cas del groc, on *El somni de sant Josep* i *L'adoració dels Mags* comparteixen uns pigments, i *Crist abraçant sant Bernat* i el *Cap d'Apòstol*, per la seua banda, n'utilitzen uns altres. Tanmateix, en l'obra de Joan Ribalta veiem que la paleta se simplifica, ja que utilitza menys pigments per a obtindre els diferents colors. Per a obtindre el blanc, s'utilitza blanc de plom, com les anàlisis indiquen amb la presència de plom, i, excepte en el *Cap d'Apòstol*, carbonat de calci en menor proporció. Pel que fa als blaus, en les tres primeres obres s'ha comprovat que s'utilitza atzurita natural, com indica la presència de coure, tot i que en el *Crist abraçant sant Bernat* es fa present l'esmalt blau en algunes zones. Com que aquest color no apareix en l'estudi de Joan Ribalta, no tenim notícies dels pigments que utilitzava aquest artista. Per a obtindre els rojos, en les quatre obres s'utilitzen terres roges, evidenciades amb la presència

⁵⁷ MARTÍN REY, Susana, *Introducción a la conservación y restauración de pinturas: pintura sobre lienzo*. Valencia: UPV, 2005, pp. 40-41.

Preparació	Obra	Aglutinant	Càrrega inert	
			Color	Composició
	Somni de Sant Josep	Cola d'origen animal	Blanc	Carbonat de calci
	Adoració dels Mags		No en té. S'utilitza la cola com a capa aïllant del llenç	
	Crist abraçant sant Bernat			
	Cap d'Apòstol	Oli de lli	Roig intens	Terra roja amb impureses

Emprimació	Obra	Aglutinant	Càrrega inert		
			Color	Capes	Composició
	Somni de Sant Josep	Oli de lli	Roig intens	1	Terra roja
	Adoració dels Mags			2	Superior: terra d'ombra Inferior: terra roja
	Crist abraçant sant Bernat			1	Terra roja i blanc de plom
	Cap d'Apòstol			2	Superior: terra roja Inferior: terra d'ombra

Pel·lícula Pictòrica	Obra		Somni de Sant Josep	Adoració dels Mags	Crist abraçant sant Bernat	Cap d'Apòstol
		Pigments	Blanc	Blanc plom Carbonat de calci		
Blau			Atzurita			No hi apareix
Roig			Terra roja Vermelló Laca			Terra roja Vermelló
Groc			Groc de plom i estany Litargiri Terra d'ocre natural			Terra groga: ocre
Marró			Terra d'ombra			
Aglutinant		Oli de lli				

d'òxid de ferro, vermelló, format per sulfur de mercuri, i, excepte la de Ribalta fill, laca roja. Com a grocs, en *El somni de sant Josep* i en *L'adoració dels Mags* s'utilitza litargiri (òxid de plom) i el groc de plom i estany, com s'indica en les anàlisis per la presència d'aquests elements, així com la terra groga, d'ocre natural, que també s'utilitzarà

en *Crist abraçant sant Bernat* i el *Cap d'Apòstol*. I, finalment, per a obtenir els marrons s'utilitza en les quatre obres terra d'ombra.

Per tant, hi ha una gran quantitat de dades dels resultats analítics que coincideixen en les tres obres que s'atribueixen a Francesc Ribalta i, per tant, esdevenen una confirmació del que es volia

corroborar, que era l'ús dels mateixos materials i la mateixa tècnica, és a dir, la mateixa manera de ser aplicats en els tres quadres. En canvi, les dades dels resultats del *Cap d'Apòstol* no resulten tan coincidents, ja que el nombre de pigments per color es redueix i la preparació canvia d'aglutinant, de càrrega inert i de color. Per tant, resulta encertat descartar la implicació de Joan Ribalta en la creació d'*El somni de sant Josep*.

L'estudi de les altres tres pintures analitzades ens dóna a conèixer, per tant, que *El somni de sant Josep*, *L'adoració dels Mags* i *Crist abraçant sant Bernat* comparteixen pigments, aglutinats, i càrregues inertes, i que comparteixen una mateixa tècnica d'execució, és a dir, presenten unes característiques que assenyalen un mateix artista, en aquest cas, Francesc Ribalta.

Anàlisi estilística

Si ens detenim a observar estilísticament l'obra d'*El somni* amb tots els seus detalls, hi podem reconèixer una sèrie de semblances amb altres obres de Ribalta conservades a Algemesí. El primer que hem de tindre en compte és que aquesta taula resulta molt més definida que la resta de quadres del retaule de Sant Josep, i aquest fet es pot deure a l'emplaçament original, a la predel·la, on les obres resulten més properes a l'espectador i, per tant, els artistes prestaven especial atenció a la seua definició.

Si ens fixem, d'una banda, en el pentinat de l'àngel, ens adonarem que és el mateix que el d'altres àngels que estan o devien estar al retaule, com els dos que hi ha en la *Mort de sant Josep* o el que acompanya el *Sant Mateu*, de la sèrie d'Evangelistes. Cal afegir la semblança en concret d'un àngel del quadre de la *Mort* del sant, que iconogràficament també representa l'arcàngel Gabriel [Fig. 3]. D'altra banda, la resplendor que emet el cap de l'àngel, ens pot recordar, formalment, la del Crist de la *Mort de sant Josep* o la de sant Jaume en *L'aparició al bisbe Estiari* o en *La batalla de Clavijo*, ambdós del retaule major, encara que la llum que emet l'àngel (blanca) s'assembla més a la que podem veure en *La Nativitat*, de l'antic retaule de Sant Vicent. Curiosament, en aquestes dos obres (*El somni* i *La Nativitat*) només hi ha un focus de llum que prové de "l'element diví" i que és qui il·lumina tot l'espai.

Parant atenció ara en la figura de sant Josep, si ens fixem en el seu cap, representat de tres quarts, i la seua inclinació, trobarem una certa semblança amb el cap de sant Jaume en *La degolla de sant Jaume*, o amb el del Crist al *Calvari*,

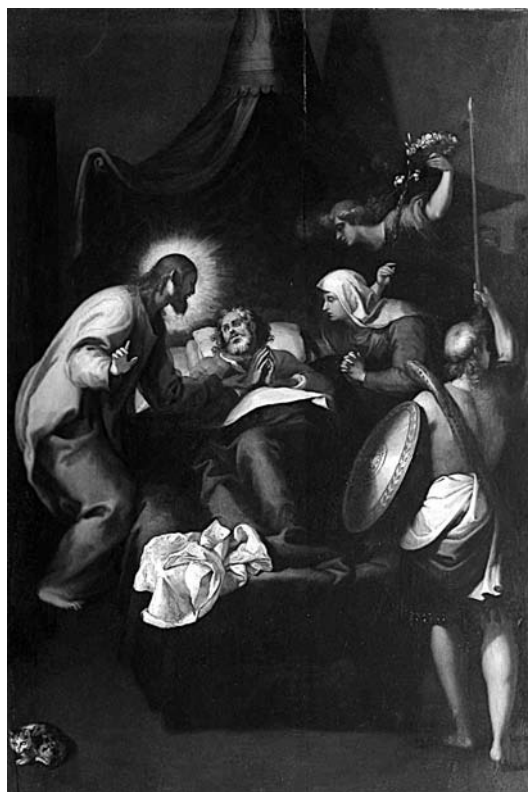


Fig. 3. *Mort de sant Josep*, Francesc Ribalta, 1608-1610, Algemesí, església parroquial de Sant Jaume, retaule de Sant Josep.

obra també de Ribalta. Tanmateix, les sabates que duu el sant són molt paregudes a les que apareixen als peus del llit de sant Vicent en *L'aparició d'Avinyó* [Fig. 4].

Un altre aspecte que crida molt l'atenció són les diferents posicions de les mans. Així, l'estranya posició de la mà esquerra de l'àngel apuntant al cel, la trobem exactament igual a la mà dreta de Crist en l'obra de *Crist entre els doctors* i en un angle diferent de visió també la podem veure en el desaparegut *Sant Pere* que hi havia a les portes inferiors del retaule major. La posició de la mà dreta de l'àngel, que pareix assenyalar sant Josep, també la podem veure en un personatge de fons en *La degolla de sant Jaume* o en Crist en el *Sant Sopar* [Fig. 5]. D'altra banda, la mà dreta de sant Josep adquireix una postura singular, on els dits índex i menut sobreixen lleugerament de la resta, tal com podem veure també en un doctor de *Crist entre els doctors*, en un soldat de *La degolla de sant Jaume*, o en sant Pere en el *Lavatori de peus* [Fig. 6]. La mà esquerra del sant, deixada caure sobre les cames, s'assembla molt a l'esquerre de Crist en *Crist entre els doctors* o a la de Crist en *L'aparició d'Avinyó*.



Fig. 4. D'esquerra a dreta. Rostre de sant Josep, *El somni de sant Josep*. Rostre de sant Jaume, *La degolla de sant Jaume*, retaule major. Rostre de Crist, *El calvari*, retaule del Sagrat Cor de Jesús.

També en les posicions dels peus podem trobar diferents semblances: així, el peu dret de l'àngel, amb el dit gros per damunt de la resta, el trobem també, girat, en el sant Jaume de *La batalla de Clavijo*, en el *Sant Onofre* –els dos del retaule major– i en el *Sant Joan* de la sèrie d'Evangelistes [Fig. 7]. També en aquesta sèrie podem veure que el peu esquerre de *Sant Lluc* és molt paregut a l'esquerre de l'àngel.

I, per acabar cal assenyalar també els edificis que apareixen de fons en l'obra d'*El Somni*, que podem qualificar de "clàssics" i, per tant, connecten amb altres elements que podem veure al fons en les obres de la *Predicació de sant Vicent* o la *Fugida a Egipte*.

Així doncs, si ens fixem en aquests detalls ens adonem que *El somni de sant Josep* té molts elements en comú especialment amb obres provinents del retaule de Sant Josep, però també amb les del retaule major i el de Sant Vicent, totes elles obra de Francesc Ribalta, i això contribueix a refermar la procedència i autoria d'aquesta obra reapareguda.

Anàlisi i interpretació iconogràfica

Un altre aspecte que ens pot ajudar a analitzar aquesta obra és la iconografia. En aquesta pintura de Ribalta podem observar, en primer terme, la imatge alada d'un àngel i un home que sabem que és sant Josep. L'àngel apareix a la part esquerra. Duu sandàlies i vist una túnica llarga, de color blau fosc, amb mànegues grogues, que pareixen ser d'una peça inferior. El cap, que mira en direcció a sant Josep, emet una llum blanca, a ma-

nera de resplendor, que il·lumina tota l'estança i el caracteritza així com un ésser sobrenatural. El tipus de pentinat que duu resulta molt característic, ja que la part central del cap té els cabells lliços, mentre que els extrems són ondulats. Amb la mà esquerra assenjala el cel, mentre que amb la dreta pareix que apunta al mateix sant Josep. Juntament amb ell apareix adormit, amb el rostre seriós, sant Josep, que recolça el cap sobre la mà dreta, mentre que l'esquerra està deixada caure sobre el genoll esquerre. Duu barba i cabells castanys llargs. Vist de blau clar, amb una capa groga, molt il·luminada per la llum que prové de l'àngel. Seu sobre un banc, i la cama dreta es recolza sobre una peça de fusta quadrangular, de manera que es pot veure així que porta sabates i no sandàlies. Darrere d'aquest banc apareix un gat negre que quasi sembla ocult entre les ombres, i prop seu hi ha una sèrie de motlures o peces de fusta amuntades en primer pla, com si foren una escala. Al fons de la composició es pot observar un taller de fuster, on destaca el banc de treball o la taula, sobre la qual apareixen diferents objectes: un compàs, un regle, una aixada xicoteta, un tros rectangular de fusta i una plana. Per darrere s'hi pot veure una porta, doncs s'hi aprecia un pany, i darrere, recolzats en la paret, pareix que hi ha alguns taulers de fusta llargs. Aquesta porta oberta permet veure un espai exterior, on s'observa una ciutat, amb un gran arc d'entrada i diversos edificis de diferents alçàries. Es pot apreciar que és de nit, hi ha núvols i la lluna està creixent.

Com hem vist, l'Evangelí de Mateu dona poques dades sobre aquest episodi,⁵⁸ doncs no podem sa-

⁵⁸ Aquest passatge del somni en la narració bíblica queda descontextualitzat perquè l'evangelista Mateu el narra, però no conta altres moments importants com l'Anunciació a la Mare de Déu o la Visitació. Segons tots els autors posteriors, aquest episodi s'hauria produït després de la Visitació de Maria a la seua cosina Isabel, amb qui va passar uns tres mesos (Lc 1,56), i

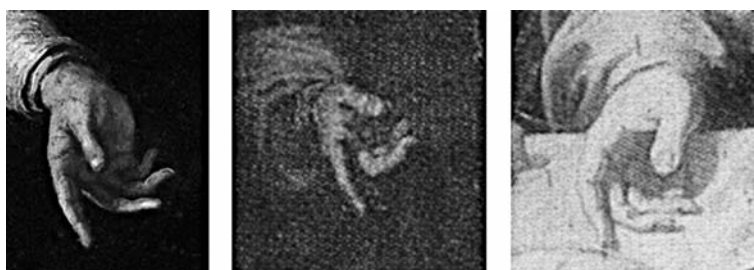


Fig. 5. D'esquerra a dreta. Mà dreta de l'àngel, *El somni de sant Josep*. Mà dreta d'un personatge de fons, *La degolla de sant Jaume*, retaule major. Mà dreta de Crist, *Sant Sopar*, retaule major (desapareguda).



Fig. 6. D'esquerra a dreta. Mà dreta de sant Josep, *El somni de sant Josep*. Mà esquerra de sant Pere, *El lavatori de peus*, retaule major. Mà esquerra d'un doctor, *Crist entre els doctors*, retaule de Sant Josep. Mà esquerra d'un soldat, *La degolla de sant Jaume*, retaule major.



Fig. 7. D'esquerra a dreta. Peu dret de l'àngel, *El somni de sant Josep*. Peu esquerre de sant Joan, *Evangelistes*, museu parroquial. Peu esquerre de *Sant Onofre*, museu parroquial, antigament en el retaule major. Peu esquerre de sant Jaume, *La batalla de Clavijo*, retaule major.

ber el lloc, el moment o les circumstàncies exactes en què es va produir, i ni tan sols podem saber quin àngel s'hi aparegué. Es pot interpretar que si l'aparició va ser en somnis, possiblement seria de nit, però no té per què ser cert això.

Els evangelis apòcrifs, durant els primers segles del cristianisme, hi afegiren algunes informacions significatives; per exemple, fixen aquest esdeveniment a la nit i donen un nom concret a l'àngel: "durante la noche, he aquí que, por mandato de

en tornar a sa casa seria quan el seu espòs va veure de primera mà que la seua dona estava prenyada. Alguns autors es plantegen per què sant Josep no va acompanyar Maria a casa d'Isabel, i hi troben algunes possibles respostes: "Ioseph no la acompañó a la visitación de santa Isabel; porque entonces se le ofreció cierta fábrica fuera de su tierra, y confiado en la bondad de su esposa, el atenderia a ganar de comer, y ella yria a santa Isabel en compañía de alguna de sus parientas". GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, Jerónimo, *Summario de las excelencias, vida, milagros y muerte del patriarca S. Ioseph*. Valencia, 1602, pp. 119-120.

mi Padre, se le apareció en una visión Gabriel, el arcángel de la alegría" (*Història de Josep el Fuster*, VI, 1).⁵⁹ Són informacions que, d'altra banda, tampoc van ser tingudes en compte per les primeres representacions d'aquesta escena en l'art paleocristià, molt descontextualitzades, com per exemple en els mosaics de l'església de Santa Maria la Major de Roma, de la primera meitat del segle V, on un àngel anuncia la notícia a sant Josep, dret i despert, a l'exterior d'una casa, situat molt a prop de Maria, la qual també rep l'anunci de l'àngel.

En l'Edat Mitjana, aquest tipus és més complicat de trobar perquè els grans cicles icònics moltes vegades deixen de banda aquesta representació del somni, cosa que es pot relacionar amb la poca importància que va tindre la figura de Josep fins al segle XVI.⁶⁰ En canvi, s'inclou amb prou freqüència el segon somni, que anuncia la fugida a Egipte, com per exemple ocorre als grans cicles de mosaics de la Capella Palatina de Palerm (1140-1170) o del baptisteri de Florència (1240-1300). Però independentment del somni que es represente, és ben cert que la tipologia formal s'anirà consolidant, de manera que l'esquema compositiu de la figura de sant Josep dormint i un àngel que s'aproxima a ell per dir-li el missatge quedarà codificada i s'emprarà en gairebé totes les futures representacions. Un altre fet important és que el segon somni es tendeix a realitzar, en aquest moment, a l'exterior i moltes vegades no es pot saber si és de nit o de dia –el daurat de fons dels mosaics no implica cap referència temporal. No obstant això, en la tradició s'ha pogut imposar a vegades, la representació del primer somni de sant Josep a

l'exterior i de dia, com per exemple, en el segle XVII, la de Pacheco (1617-20, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando), un fet que criticarà, entre altres Interián de Ayala.⁶¹ Però *El somni* de Ribalta es produeix en un interior, concretament al taller del fuster, i ja a final del segle XV sor Isabel de Villena va assenyalar en la *Vita Christi*⁶² que el somni s'hauria produït en la cambra del sant mateix, en un espai interior on podria trobar-se també el seu taller, doncs era prou raonable pensar que aquesta casa no devia ser massa gran ni tindre tampoc massa cambres.

D'altra banda, altres textos de l'època ens aporten algunes informacions interessants sobre determinats elements de l'obra de Ribalta. Per exemple, uns versos de José de Valdivieso, ens perfilen un poc més la posició en què es va adormir el sant: "*La cabeza juntó al brazo derecho*".⁶³ Aquest gest de recolzar el cap amb la mà, segons Panofsky, es remunta a l'art antic egipci i fa referència al pensament cavil·lós, la fatiga o la pena. Així mateix, el fet que la mà on es recolze estiga tancada també pot tindre el seu simbolisme, doncs el puny tancat –*pugillum clausum*– és un símbol d'avarícia,⁶⁴ i el fet que aquesta mà sostingui el pensament també pot tindre la seua importància, perquè tot això, al cap i a la fi, el que fa és transmetre a l'espectador els pensaments que podia tenir el sant en aquest moment.

També Valdivieso parla en els seus versos d'altres elements que poden resultar interessants per a aquesta representació, com els astres o els fenòmens climàtics.⁶⁵

⁵⁹ També refereixen l'episodi del somni de sant Josep altres apòcrifs, com el *Protoevangeli de Jaume* (XIV, 1-2) o el *Pseudo-Mateu* (XI). Ludolf von Sachsen diu que sant Agustí ja assenyala que aquest àngel va ser Gabriel. LUDOLF VON SACHSEN, *Vita Christi*. (Madrid: Monumenta Historica Societatis Iesu, Universidad Pontificia de Comillas e Institutum Historicum Societatis Iesu, 2010), t. 1, 8, 3, p. 71.

⁶⁰ Per veure de forma sintetitzada tot el procés de caiguda i recuperació de la figura de sant Josep, consulteu: RÉAU, Louis, 1996 (nota 46), t. 2, vol. 4, pp. 162-168.

⁶¹ INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor cristiano y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en el pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. (Barcelona: Imprenta de la viuda e hijos de J. Subirana, 1883), t. 2, lib. 5, cap. X, 11, p. 309. A més a més, quan Pacheco fa la descripció d'aquesta obra i explica els elements que ha pintat, no assenyala el fet que siga de dia o que siga a l'exterior i, per tant, es pot interpretar com un acte inconscient. PACHECO, Francisco, *El Arte de la Pintura* (Edició de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra, 1990), pp. 599-602.

⁶² "...en entrar en la cambra per agafar la clotxa, pensant-se que havia de separar-se per sempre de tan estimada i amable companyia, sentí tanta angoixa que amb un grandíssim plor caigué en terra, i així estigué gran part de la nit, sense parar de plorar. I de matinada, fatigat de tant patiment, s'adormí. I un àngel enviat per Déu li aparegué en somnis". ISABEL DE VILLENA, *Vita Christi*, (Edició de J. Enric Estrela. Alzira: Bromera, 2011), cap. LXIII, pp. 76-77.

⁶³ JOSÉ DE VALDIVIESO, *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo Patriarca y esposo de nuestra señora San Ioseph*. Toledo: Pedro Rodríguez, 1608, fol. 136 v.

⁶⁴ PANOFSKY, Erwin, *Vida y arte de Alberto Durero*, (2ª ed., 1995). Madrid: Alianza, 1982, pp. 175-176.

⁶⁵ "Y dize (ay triste) que tormento y pena / Al alma fieramente atormentara, / Si a la luna del sol eterno llena / En daño mio de servir dexara / Ay triste yo si a la mujer mas buena / Que vio del roxo sol la rubia cara, / A la que el alma con razón adora / Dexara de mirar sola una hora [...] / El que en horrenda noche tenebrosa / Rebuelto el ayre, y enojado el cielo, / Nuves flechando en tempestad furiosa / Piedras y rayos al rendido suelo". JOSÉ DE VALDIVIESO, 1608 (nota 63), fol. 138 r. – 139 v.

Però també hi ha altres aspectes d'aquesta obra que resulten especialment interessants, com per exemple el taller que es veu al fons de la composició, doncs aquesta és una de les poques representacions del somni esdevingudes al taller del sant.

Un conflicte interessant que es va produir durant els segles XVI-XVII, quan es va recuperar la figura d'aquest sant, va ser conèixer el seu vertader ofici, doncs alguns deien que havia sigut fuster –la majoria– i altres que havia sigut ferrer, i això, es degut, a la traducció feta de l'Evangelí de sant Mateu, perquè segons aquest, sant Josep era un *tekton*, una paraula grega que designa el qui treballa la pedra, el metall o la fusta, però tradicionalment s'accepta aquesta última acceptació. No obstant això, alguns autors del segle XVII van voler fonamentar amb altres arguments aquesta posició, i per exemple Gracián assenyala el nomadisme de la Sagrada Família com a forma de justificar l'ofici de fuster:

*...Y habiendole Dios escogido con oficio que sirviese sustentase, y acompañase en todos los caminos a María y Jesus (según el estado de su pobreza) no es nada a propósito el oficio de herrero, que para solo llevar fragua, yunque, almadenas, martillos y limas, avia menester una azemila: y el carpintero con su sierra la hombro, la azuela en la cinta, y un cepillo, compas y escoplo en la faltriguera, puede caminar por todo el mundo, con suficientes instrumentos para ganar de comer.*⁶⁶

Així, algunes d'aquestes ferramentes que anomena Gracián apareixen en l'obra de Ribalta, com és el cas del *compàs*, *l'azuela* o el *cepillo*, els quals, d'altra banda, també són molt freqüents en qualsevol representació del *taller de sant Josep*, com per exemple podem veure en l'obra de Joan de Joanes (*Sant Josep i l'infant Jesús*, segle XVI, Berlín, Gemäldegalerie Staatliche) [Fig. 8]. Però, de tots aquests elements, tal vegada el que més crida l'atenció és el del *compàs*, per ser aquest un instrument que tradicionalment associem més a la figura dels arquitectes que a la dels fusters, tot i que ja el podem trobar a obres anteriors a aquesta.⁶⁷

Un altre element prou interessant que apunta Gracián⁶⁸ són els diferents tipus de fusters que hi havia: el primer és el que anomena *carpinteros*



Fig. 8. *Sant Josep i l'infant Jesús*, Joan de Joanes, segle XVI, Berlín, Gemäldegalerie Staatliche.

de obra viva, que es dedicaven a fer carros, sènies, etc.; els segons són els d'obra muerta, que feien taules, bancs, etc.; els tercers eren els d'obra prima, també anomenats *entalladores*, i els quarts eren el de *fabricas*, que "*labran vigas, y tablas, y las asientan, y fabrican las casas*". A continuació indica que, en alguns llocs, un mateix fuster feia aquestes quatre funcions "*de día van a labrar en fabrica de casas, de noche, o quando no tienen fuera que fabricar, labran en su tierra arcas y mesas, etc*". Així, sant Josep, tal com indica Gracián, devia ser de la tipologia de fusters més completa; per això en aquesta obra, i en altres com la de Joanes, al fons apareixen grans taulers de fusta amuntonats, que poden servir per fer grans construccions –tal volta per això hi apareix el *compàs*, element més relacionat amb l'arquitectura–, i d'altra banda hi apareixen altres objectes més menuts, que serien obra del mateix fuster, com el banc on seu el sant o l'element on recolza el peu.

⁶⁶ GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, Jerónimo, 1602 (nota 58), p. 96.

⁶⁷ Per exemple a una *Sagrada Família* de Barocci (1535-1612), cremada en un incendi als Uffizi de Florència en el segle XVIII, però que coneixem per diverses còpies, com la que va estar al Metropolitan de New York fins a 1972, any en què es va vendre. També el trobem en una *Sagrada Família* d'un anònim de final del segle XVI, conservat al convent de Caputxines de Castelló de la Plana, que copia en part l'obra ressenyada de Joanes. I, finalment, també cal assenyalar el *Taller del fuster* de Cristóbal Llorens, realitzat el 1612 per al retaule de sant Josep de la parròquia de l'Assumpció d'Alaquàs.

⁶⁸ GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, Jerónimo, 1602 (nota 58), p. 100.



Fig. 9. *Taller de sant Josep*, Cristóbal Llorens, 1612, Alaquàs, església parroquial de l'Assumpció, retaule de Sant Josep.

Però, a banda de tot això, tal vegada l'element més singular d'aquesta obra siga el gat negre que apareix, quasi amagat, en les ombres del banc on seu el sant. I és singular perquè no el trobem a cap font⁶⁹ ni en cap altra representació d'aquest passatge, almenys que coneguem. Aquest gat el podem interpretar de diverses maneres. Una primera possibilitat pot ser establir una separació de dos escenes dins d'una mateixa composició, és a dir, d'una banda podem parlar del que és pròpiament el *somni*, i d'una altra podem parlar del *taller*, perquè tampoc és freqüent que aquest episodi es desenvolupe en aquest lloc: el somni de sant Josep es representa en un exterior o en un interior, però quan és un interior normalment no es pot reconèixer l'espai concret. Es podria pensar que ací el que fa Ribalta és sintetitzar dues escenes en una: el *taller* i el *somni*. De fet, l'obra del *taller de sant Josep* apareix en un retaule proper cronològicament i espacialment com és el de sant Josep d'Alaquàs, obra de Cristóbal Llorens de 1612 [Fig. 9], i curiosament en aquesta obra apareix també un gat i, a més, un gos. És a dir, que tal vegada, si la voluntat de Ribalta era barrejar el *somni* i el *taller*, és possible que prenguera també algun element freqüent en les escenes de taller, com són els animals, un

element quotidià i anecdòtic. Però així com el gat de l'obra de Llorens apareix al fons, dormint, com un element més entre els molts que hi ha, ací el gat és negre, està despert i apareix molt a prop de sant Josep, per la qual cosa cal aprofundir més en els possibles significats que puga tindre. Molt significativa resulta l'opinió sobre això de Foucart-Walter i Rosenberg: "es evidente que la presencia de gatos de todas las especies y colores, activos o adormilados, junto a la Virgen, a Cristo o a Judas no se debe solamente a la fantasía de los artistas o al propósito de dar un tono realista de intimidad a una escena sacra".⁷⁰

Fiérard, quan parla d'aquest episodi, cita el següent: "Acude a Dios, no busca consuelo en las criaturas, ni lo espera de otro, que de aquel, que habiendo sido el autor del Matrimonio, debe ser el único consolador de las penas originadas en este estado".⁷¹ Es podria referir doncs el gat de Ribalta al fet que no busca consol en les criatures, però tenint en compte l'ambigüitat de la frase així com la cronologia tan llunyana d'aquesta cita (1794), aquesta hipòtesi resulta prou insostenible.

D'altra banda, el gat pot posseir un significat molt concret, tal com assenyala Panofsky quan parla d'un conegut gravat de Dürer, de 1504, que representa Adam i Eva, en què apareixen diferents animals vinculats als quatre temperaments de l'home, i on el gat s'associa amb el temperament colèric.⁷² Aquesta significació de l'animal té una importància especial en aquestes escenes del pecat original, i, de fet, apareix de nou en representacions més tardanes d'aquest episodi (Cornelis van Haarlem, *El pecat original*, 1592, Amsterdam, Rijksmuseum). Podria així el gat representar l'estat colèric en què es trobava sant Josep en aquell moment? Seria molt raonable pensar açò, doncs l'estat lògic del sant en aquest moment devia ser aquest, tal com recullen els apòcrifs, però textos medievals i coetanis a Ribalta ens indiquen una visió diferent d'aquest episodi per part del sant. Per exemple, santa Brígida ens indica que el temor que tenia sant Josep era que es considerava indigno,⁷³ i Gracián, autor coetani a Ribalta, parla de di-

⁶⁹ En algunes fonts on hem buscat, quan es parla d'aquest passatge pot fer referència a alguns animals, d'una manera més o menys directa, especialment en l'obra de Valdivieso –JOSÉ DE VALDIVIESO, 1608 (nota 63)–, però mai apareix anomenat el gat.

⁷⁰ FOUCCART-WALTER, Elisabeth; ROSENBERG, Pierre, *El gato en el arte. El gato en la pintura occidental de los siglos XV al XX*. Madrid: Mondadori, 1988, p. 8.

⁷¹ FIÉRARD, Joseph, *La vida y muerte del hombre justo, propuesta en los ejemplos de San Josef, esposo de Maria Santissima, sacada del Evangelio, segun la interpretacion de los Santos Padres...*Valencia: Francisco Burguete, 1794, p. 19.

⁷² PANOFSKY, Erwin, 1982 (nota 64), pp. 105-106.

⁷³ En una revelació feta per la Mare de Déu, li diu la Verge a santa Brígida: "viéndome José encinta por virtud del Espíritu Santo, se asustó mucho, no porque sospechara de mí nada malo, sino que acordándose de los dichos de los Profetas, que anunciaban que el Hijo de Dios nacería de una Virgen, se consideraba él indigno de servir a semejante Madre, hasta que el ángel le mandó en sueños que no temiese". *Celestiales Revelaciones de Santa Brígida*. Madrid: Administración del apostolado de la prensa, 1901, lib. 7, cap. 16, p. 452.

verses opinions sobre això: uns autors indicaven que sant Josep ja coneixia el misteri de l'Encarnació i, per tant, l'aparició de l'àngel "no fue para revelarle el misterio, que antes no sabia, sino para certificarle en el",⁷⁴ i altres autors consideraven que Josep no creia que Maria haguera pogut cometre adulteri, i li pareixia més possible que una verge donara a llum que el fet que Maria haguera comès adulteri, "y esta duda vino a quitar el Angel, a Joseph, revelándole el misterio de la Encarnación, con que se aseguro".⁷⁵ Així aquella visió de sant Josep colèric que mostraven els apòcrifs estava completament desfasada en el segle XVII, i, per tant, el gat no faria al·lusió a aquest significat, doncs l'àngel missatger no va a aplacar la còlera del sant.

Un element que podria justificar l'aparició del gat és una antiga tradició cristiana, d'origen dubtós i poc fiable, segons la qual una gata va donar a llum a diversos gatets a l'estable de Betlem al mateix temps que naixia Jesús, la qual cosa justificaria l'aparició del gat en l'Anunciació i tantes altres escenes de la infància i vida de Crist,⁷⁶ com per exemple es pot veure en la *Sagrada Família* de Barocci (veure nota 67) [Fig. 10], on una gata alleta els seus fills als peus del bressol on està Crist. Però aquesta tradició no seria incompatible del tot amb una última hipòtesi que llancen Foucart-Walter i Rosenberg, que potser és la més convincent:

*La presencia de todos estos gatos se relaciona, evidentemente, con una idea bastante antigua y, al mismo tiempo, arraigada firmemente en nuestra cultura (aunque está presente, de modo más o menos implícito, también en la iconografía profana), que identifica al gato con un representante de las fuerzas del mal. El origen de un simbolismo tal ha de atribuirse, ciertamente, a las creencias populares que se entretienen aquí con las narraciones cristianas. Se explica así que los artistas no hayan tenido necesidad de referencias precisas en las Sagradas Escrituras para incluir gatos en varios episodios de la historia sagrada.*⁷⁷

Així doncs, aquest gat negre que s'entreveu al costat del sant, ocult entre les ombres, podria ser un símbol del mal, dels mals pensaments que passen pel cap de Josep, de la temptació d'abandonar la seua dona i repudiar-la en secret, pensa-



Fig. 10. *Sagrada Família*, còpia de d'una obra desapareguda de Barocci (1535-1612), col·lecció particular.

ments que desapareixen del sant quan la llum de l'àngel il·lumina tot l'espai i permet veure la presència del gat –que si no resultaria indistingible–. Mostra que aquests pensaments que tenia el sant eren pensaments roïns inspirats pel mal, personificat en aquest cas en l'animal.

Però encara ens quedaria una qüestió per resoldre: per què Ribalta pinta un gat en aquesta escena?, perquè si ens fixem en la resta de pintures d'Algemesí, trobarem més gats a banda d'aquest, com el que apareix en la *Mort de sant Josep* –obra originàriament ubicada immediatament damunt d'aquesta– o en la taula del retaule major que representa el *Miracle del pelegrí injustament penjat*, cadascun d'una raça diferent i en aquest cas juntament amb un gos; i qui sap si alguna obra més també devia incloure la figura del gat.⁷⁸ D'on hauria tret Ribalta això de pintar gats?

Hi poden haver diverses respostes a això. D'una banda, Ribalta podria haver conegut de primera

⁷⁴ GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, Jerónimo, 1602 (nota 58), p. 129.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁷⁶ Aquesta tradició cristiana apareix recollida a l'apòcrif *Evangeli dels Dotze Sants*, conegut per la publicació que va fer a Londres en 1923 G. J. Ouseley. Vegeu FOUCCART-WALTER, Elisabete; ROSENBERG, Pierre, 1988 (nota 70), p. 8.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁸ Tal vegada en l'Anunciació que acompanyava *El somni de sant Josep* a la predel·la podria haver-hi un altre gat. Foucart-Walter i Rosenberg assenyalen que l'escena on més freqüentment apareixen gats és l'Anunciació (*Ibid.*, p. 9); això, a més que en aquest retaule ja en dues obres es representa un gat, i possiblement en les dues identificant-lo com el mal, podria dur a plantejar-se aquesta hipòtesi.

mà a València algunes pintures on ja apareixien gats, com la *Nativitat de Maria* de Fernando Llanos (1507), al retaule major de la Catedral de València,⁷⁹ o el *Sant Sopar* d'un anònim genovès, de final del segle XVI, que va estar al retaule major de l'església del col·legi del Corpus Christi de València fins que precisament Ribalta pintara el nou *Sant Sopar* en 1606 [Fig. 11]. Així, de segur que Ribalta coneixia aquesta obra on un gat acompanya Judes, simbolitzant clarament el mal,⁸⁰ abans de la realització del retaule de Sant Josep.

D'altra banda, una segona influència de la pintura de gats caldria buscar-la en el seu lloc de formació: El Escorial, doncs allí va conèixer l'obra de pintors com els Bassano, els principals animalistes venecians del segle XVI, del quals Foucart-Walter i Rosenberg assenyalen: "*Se debe al Bassano el que por primera vez en la pintura italiana los animales, en general, y más en particular los gatos, abandonen el papel de simples accesorios para tomar parte en los relatos bíblicos, al lado de los hombres*".⁸¹ Un altre pintor que va tindre una especial predilecció pels gats va ser Barocci, que els representa, freqüentment de diferents races, en multitud de poses, podent ser fins i tot els seus propis gats,⁸² i aquest pintor va estar treballant durant quatre anys, a mitjan del segle XVI, al taller dels germans Taddeo i Federico Zuccari, i després Federico va treballar a El Escorial.

Així doncs, aquesta obra, per la singular riquesa iconogràfica que presenta, mostra connexions amb obres literàries de la primera dècada del segle XVII, amb pintures de l'escola de Joanes i pintures conservades a València a l'inici del mateix segle, i amb pintors que treballaren a El Escorial. Tot això apunta, una vegada més, a la figura de Francesc Ribalta com a autor d'aquesta obra.

Conclusions

Com hem vist, l'estudi de les diferents parts que componen i engloben tot allò relacionat amb l'obra retrobada han dut a investigacions molt interessants on s'ha pogut descobrir un poc més les diferents facetes de l'obra i de l'artista que la pin-



Fig. 11. *Sant Sopar*, anònim genovès, segle XVI, València, Col·legi del Corpus Christi.

tà. Tots els resultats als quals hem arribat a través de la història, la documentació, la iconografia i la restauració desemboquen en les mateixes conclusions. Tot i que sempre hem de procurar un marge d'error, perquè potser en un futur apareixerà documentació que aporte nova llum a l'assumpte, les dades que tenim fins ara ens fan concloure que l'obra que actualment es troba a la venda a la galeria Caylus, *El somni de sant Josep* del qual hem parlat al llarg de l'article, es tracta efectivament de la mateixa que pintà Francesc Ribalta entre 1608 i 1610 per al retaule de Sant Josep de l'església parroquial d'Algemesí i que, per tant, una redescoberta obra de Ribalta ha eixit a la llum perquè, després de tant de temps desapareguda, puguem gaudir-ne de nou.⁸³

⁷⁹ De fet, el seu deixeble Vicent Castelló tornarà a pintar un gat per a la mateixa escena que va realitzar en 1626 per a Andilla.

⁸⁰ FOUCCART-WALTER, Elisabte; ROSENBERG, Pierre, 1988 (nota 70), p. 11.

⁸¹ *Ibid.*, p. 64.

⁸² *Ibid.*, p. 66.

⁸³ Només ens queda una assignatura pendent: tornar l'obra al seu lloc d'origen. Des de la galeria han manifestat el seu interès perquè la taula torne a Algemesí, i des de la parròquia i la ciutat també es vol el seu retorn. Per això es van iniciar algunes gestions de compra només es va conèixer el retrobament, que hui en dia estan mig paralitzades, a l'espera d'una conjuntura econòmica millor o d'algun donant.