

VARIA

UNA NUEVA OBRA ATRIBUIDA A URBANO FOS (ARNES, TARRAGONA, C. 1615-VALENCIA, 1658)¹

XIMO COMPANY CLIMENT, BORJA FRANCO LLOPIS e ISIDRO PUIG SANCHIS

Urbano Fos fue uno de los mejores representantes del Barroco valenciano. En este estudio atribuimos a su pincel un lienzo inédito de gran calidad. Se trata de una magnífica representación de San Pascual Bailón. Con nuestra investigación hemos demostrado sus filiaciones técnico-artísticas y resaltado aquellos aspectos por los que se popularizó su pintura.

Palabras clave: Urbano Fos; Barroco; Valencia; Pintura; San Pascual Bailón.

A NEW WORK ATTRIBUTED TO URBANO FOS (ARNES, TARRAGONA, C. 1615-VALENCIA, 1658)

Urbano Fos was one of the most important painters of the Valencian Baroque. In this study we attribute to him an unpublished, high quality painting: a magnificent representation of San Pascual Bailon. We demonstrate the technical-artistic relationship of this canvas with the Valencian Baroque and emphasize those aspects of his work which resulted in his paintings being appreciated during the period.

Key words: Urbano Fos; Baroque; Valencia; painting; San Pascual Bailón.

Breves datos biográficos

Urbano Fos ha sido uno de los pintores más significativos del Barroco valenciano que ha permanecido historiográficamente oculto hasta los últimos años del siglo XX. De hecho, no fue hasta 1981 cuando se le dedicó un estudio monográfico². Además, su vida está llena de incógnitas y contradicciones que se van resolviendo poco a poco, como demuestra el hecho de que

¹ Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto de Investigación I+D+I HAR2009-07740 del Ministerio de Ciencia e Innovación de España (2009-2012): La configuración de la Pintura Mediterránea del primer Renacimiento en la Corona de Aragón (c. 1435-1540). Investigador principal: Dr. Ximo Company. También ha contado con la ayuda del Grup de Recerca Consolidat de la Universitat de Lleida, reconocido por el Departament d'Innovació, Universitats i Empresa de la Generalitat de Catalunya: Art i Cultura d'Època Moderna (2009 SGR 348), dirigido por el profesor Company.

² BENITO DOMÉNECH, F., "Urbano Fos, pintor valenciano del siglo XVII", *Archivo de Arte Valenciano*, número 62, 1981, pp. 43-49.

Fernando Benito, autor del primer artículo citado, en el gran catálogo antológico de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia en 2004, dedicada a este pintor de origen catalán, pero afincado la mayor parte de su vida en Castellón, desmintiera algunos errores de sus primeras publicaciones, creando un *corpus* teórico y documental más sólido sobre su figura³.

Nacido en Arnes (Tarragona) hacia 1615⁴ habitó en la provincia tarraconense durante unos años, en los que se casó con Jerónima Milá con quien tuvo un hijo también llamado Urbano. Tal vez allí pudo comenzar su formación bajo la supervisión del pintor tortosino Vicent Dací, a quien recuerda en su testamento con gratitud. Otra hipótesis sería que no iniciara en dicho territorio su andadura profesional, sino que fuera tras su mudanza a Castellón, en la tercera década del seiscientos, cuando comenzara a formarse, en este caso, bajo la tutela de José Conca, a quien Fos puso como perito para revisar las pinturas que hizo entre 1635 y 1638 para el sagrario de la Iglesia mayor de Santa María, por ser persona de su confianza. Este contacto sería fundamental para entender su estilo, ya que el citado pintor podría haberlo introducido en el círculo de los ribaltescos, por la estrecha relación que mantuvo con ellos⁵, y con esto, hacerle partícipe de la renovación artística que dichos pintores gestaron en el levante peninsular.

Fuera como fuese, finalmente Fos se trasladó a Castellón documentándose trabajos suyos entre 1635 y 1649. Allí desarrolló una pintura que debe mucho a las grandes figuras de los inicios del Barroco valenciano, nos referimos a Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667), Pedro Orrente (1580-1545) y, sobre todo, como señalamos, a los Ribalta: Francisco (1565-1629) y Juan (1599-1639), padre e hijo. De hecho, gran parte de su obra fue, hace años, confundida con algunas realizaciones de dichos pintores. Esto sucedió, por ejemplo, con el *San Roque* conservado en el Museo de Bellas Artes de Castellón, atribuido por Ponz al pintor de Solsona⁶, y posteriormente restituído al pincel del anónimo “maestro de San Roque”⁷, siendo Rosas Artola quien, mediante un contrato de pago lo filió, de modo correcto, a Fos⁸ (fig. 1).

A pesar de ello, Kowal opina que es improbable que estudiara directamente con Francisco o con Juan Ribalta, pues ambos habían muerto años antes de que empezara la actividad conocida de Fos. Por otra parte, afirma que es concebible que aprendiera sus manierismos ribaltescos de sus más inmediatos seguidores, como Gregorio Bausá (1590-1656) o Vicente Castelló (1585-1936), ya que ambos anduvieron trabajando por la zona de Segorbe durante la cuarta década del siglo⁹. De todas maneras, partiendo del estudio de sus propios lienzos, la impronta más evidente sería la dejada por el citado Jerónimo Jacinto de Espinosa, pues sus cuadros presentan sólidas

³ BENITO DOMÉNECH, F., *Urbano Fos, pintor (h. 1615-1658)*. Catálogo de la exposición comisariada por Fernando Benito en el Museo de Bellas Artes de Valencia del 28 de septiembre de 2004 al 9 de enero de 2005, Valencia, Generalitat Valenciana y Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2004.

⁴ Benito se basa en que su nombre no figura entre los matriculados en el Colegio de Pintores en 1616, pero ya de 1635 conservamos su primer contrato de obras, por lo que es de suponer que en ese año gozaría de mayoría de edad, lo cual le permite situar su nacimiento hacia 1615. Véase: BENITO DOMÉNECH, F., *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Catálogo de la exposición comisariada por Fernando Benito en el Museo Nacional del Prado, Madrid, Museo del Prado, 1987, p. 298.

⁵ Esta primera etapa de Fos ha sido estudiada con detenimiento en: OLUCHA MONTINS, F., “Una panoràmica de l’art en la vila de Castelló entre 1500 i 1700”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, número 64, 1988, pp. 149-203. Y del mismo autor: “Urbano Fos. Noves dades”, *Penyagolosa*, número 19, 1981, s/p.

⁶ PONZ, A., *Viaje de España*, Madrid, Ed. Aguilar, 1947 [1772-1794], XIII, 35, p. 1196.

⁷ DARBY, D. F., *Francisco Ribalta and his School*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1938, pp. 186-187.

⁸ ROSAS ARTOLA, M., “Una pintura de San Roc falsament atribuïda a Francesc Ribalta”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, número 52, 1976, pp. 124-130.

⁹ KOWAL, D., *Ribalta y los ribaltescos. La evolución del estilo Barroco en Valencia*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1985 [1981], p. 125.



Fig. 1. Urbano Fos. *San Roque*. Óleo sobre lienzo, c. 1658, Museo de Bellas Artes. Castellón. Este buen lienzo fue durante años atribuido a Francisco Ribalta, siendo restituido en 1976 a Fos, muestra de la gran herencia que posee la pintura del artista tarraconense, pero afincado en Castellón, del arte del pintor de Solsona.

figuras de gran volumen ocupando la mayor parte del lienzo con tono severo y aplomado, y un tratamiento lumínico que recuerda el arte de este maestro, sin que ello suponga necesariamente un discipulado.

En la mayor parte de la documentación consultada Fos siempre aparece como pintor castellanense. Olucha Montins recuperó una cesión de poderes por parte de Magdalena Bort en 1643 en la que se le cita como “*pintor dictae villa Castellionis habitador*”¹⁰ o, dos años más tarde, en 1645, se conserva también un contrato en el que se expresa que Juan Chaves entrase en su taller, apareciendo Fos como “pintor de la villa de Castellón”¹¹, lo que supone que fue allí donde poseía su obrador.

Tras una breve estancia en Segorbe (1650), pasó a vivir en Valencia, donde su producción disminuyó considerablemente. De este periodo conservamos algún encargo importante, como el retrato del Patriarca Ribera para el Real Colegio del Corpus Christi, por el que cobró 18 libras en 1654. En estas obras continúa con su pincelada fluida y transparente, muchas veces dejando parte del lienzo, de trama fina, o su preparación a simple vista. Las carnaciones son claras y las anatomías deshechas y alargadas. La luz acentúa los volúmenes produciendo contrastadas sombras que vuelven a recordarnos el arte de Espinosa.

A pesar de que se afincó en la capital del Turia, nunca dejó de realizar encargos para las ciudades de los alrededores de Castellón, como Villareal, donde encontramos otro ejemplo de su último periodo, nos referimos a la *Virgen del Rosario* del convento de las dominicas. Destaca esta pieza en el tratamiento de los pliegues de las túnicas de los ángeles, así como el empleo de una luz de refuerzo para subrayar el volumen en el modelado de las telas. Además, la tonalidad general es más diáfana, característica típica de su última etapa, donde abandona el tenebrismo y su pintura gana en viveza cromática.

Podríamos concluir esta sucinta biografía de Fos aludiendo a las sabias palabras de Kowal¹², quien afirma que aunque no se le pueda considerar un artista excepcional merece un gran respeto por haber asegurado la sobrevivencia de los residuos ribaltescos frente a los cada vez mayores excesos de la manera de hacer del alto barroco. Además, a día de hoy, su pintura, estudiada a fondo y de forma serena, reflexiva y bien contrastada, se alza con mucha más categoría formal y estética de lo que hasta ahora le ha concedido una parte de la crítica que se ha ocupado de su obra.

Aspectos técnicos de la obra

Este óleo sobre lienzo (fig. 2) (115 × 87 cm) que atribuimos a Urbano Fos pertenece a la Colección Laia Bosch y hasta ahora no ha formado parte del catálogo del pintor. El estado de conservación es excelente, ya que no presenta craqueladuras considerables y las pequeñas partes de preparación que están a la vista no son fruto de desprendimientos pictóricos sino de la intención del artista de dejar la imprimación rojiza a simple vista para crear unas tonalidades características de su estilo. Como se aprecia en la reflectografía de infrarrojos realizada por nuestro equipo, en el Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), Servei Científico-Tècnic de la Universitat de Lleida (fig. 3), no existen repintes y aquellos lugares donde la coloración es diversa es debido al hecho de que el artista realizara, en su parte inferior, pinceladas “*alla prima*”, sobre el propio lienzo, dándole una tonalidad ciertamente particular.

¹⁰ OLUCHA MONTINS, F., “Algunes dades més sobre Urbano Fos”, *Miscel·lània de textos en homenatge a les Normes de Castelló*, Castelló, Ajuntament de Castelló, pp. 105-107.

¹¹ *Ibidem*, p. 106.

¹² KOWAL, D., *Ribalta y los ribaltescos. La evolución del estilo Barroco en Valencia*, op. cit., 1985, p. 126.



Fig. 2. Urbano Fos. *San Pascual Bailón*. Óleo sobre lienzo. c. 1640. Colección Laia Bosch.



Fig. 3. Urbano Fos. *San Pascual Bailón*. Laia-Bosch. En esta reflectografía de infrarrojos que realizamos para el estudio se aprecia como no existen repintes posteriores a la ejecución de la obra, así como la existencia de dibujo subyacente que utiliza el pintor para crear texturas en el manto franciscano de San Pascual.



Fig. 4. Urbano Fos. *San Pascual Bailón*. c. 1640. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Villareal. En esta obra puede admirarse otra representación similar a la que presentamos, con el santo en primer plano y el Convento del Rosario de Villareal de fondo, lugar donde vivió el santo durante sus últimos años de vida.

Por otra parte, desconocemos el lugar primigenio para el que pudo estar destinada. Si seguimos el rastro de la producción artística de Fos, así como la devoción al santo representado, debemos localizar su origen en las proximidades de la ciudad de Villareal (Castellón). San Pascual Bailón, si bien nació en Torrehermosa (Zaragoza) desde 1588 moró en el Convento de Nuestra Señora del Rosario de Villareal, donde ejerció sus oficios hasta su muerte en 1592. Así pues, el origen de su devoción partió del propio cenobio donde vivió sus últimos años de vida y acabó convirtiéndose en santo patrón de la ciudad. De hecho, este mismo pintor realizó otra versión de la escena que nos ocupa para esta misma localidad (fig. 4). Por ello, creemos, sin lugar a dudas, que este magnífico lienzo se realizó en Villareal o sus alrededores para satisfacer las necesidades de culto de esta población castellanense.

Cuestiones de estilo e Iconografía

Tras un estudio detenido de la producción de Fos, consideramos que este lienzo deberíamos situarlo en su segundo periodo, una vez que está desarrollando su pintura en Castellón, con un estilo maduro y definido. Éste se caracteriza, como ya hemos avanzado anteriormente, por una pincelada muy fina, que en algunas ocasiones no llega a cubrir la almagra de la preparación de la tela (este tipo de imprimación roja de tierra o tostada sobre yeso muerto es muy habitual en la pintura hispánica barroca, y permitía conseguir unas tonalidades muy características, con una

viveza cromática que caracterizó el arte del XVII). Así pues, Fos, aprovechó dicha coloración rojiza del preparado para modular los tonos en las partes más oscuras, como sucede en los juegos cromáticos que introduce en las nubes que sostienen a los ángeles o, también, en el suelo.

El empleo de la luz fría es otra característica del arte del pintor castellonense. Ésta perfila con tonos gélidos los ropajes y el entorno de los pequeños querubines, así como la representación arquitectónica que aparece en segundo plano. Fos no utiliza con excesiva maestría la perspectiva aérea, aunque sí que juega con estas modulaciones cromáticas gracias, como anotamos, a la fina capa pictórica y la imprimación del propio lienzo.

Por lo que respecta a la composición, siguiendo el modelo ribaltesco, presenta figuras muy corpulentas en primer plano, en las que el uso de la luz sirve para modular los volúmenes¹³ y remarca la figura del representado, recurriendo, pues, a la economía narrativa típica del Barroco valenciano, con el fin de hacer hincapié en los aspectos verdaderamente fundamentales, ideológicamente hablando, del lienzo.

Pero Fos no sólo recurre a la coloración y al uso de la luz para buscar el realismo y la verosimilitud de la escena representada. En su caso, también el dibujo constituye un elemento importante en el acabado final. Gracias a los estudios reflectográficos realizados comprobamos como el dibujo subyacente juega un papel fundamental en la creación de diversas texturas de los objetos representados, sobre todo en cuanto a la figura de San Pascual Bailón y su hábito (fig. 5).

También podemos encontrar más similitudes en el análisis de los rostros y las expresiones de los distintos personajes que aparecen en la escena. Típico del arte de Fos fue el incluir rostros ovales y menudos cuyas expresiones, un tanto distantes y estereotipadas, según Benito, nunca alcanzaron el calor humano de los modelos de Espinosa¹⁴. En este caso, su arte es más realista, influenciado por las corrientes naturalistas que tanta importancia tuvieron en territorio valenciano, acentuando las arrugas del representado. Tal vez se basó en las noticias que los biógrafos



Fig. 5. Fos consigue mediante el dibujo crear volúmenes. Esto podemos apreciarlo gracias a este detalle tomado con el método de la reflectografía de infrarrojos. Los largos trazos del pintor, ocultos a simple vista, dan vigor al conjunto artístico, como demuestra este detalle del hábito del santo.

¹³ Esto mismo fue una de las características resaltadas por Kowal al afirmar que: "Las simples composiciones, pobladas por un reducido número de figuras a gran escala colocadas cerca del plano de la pintura y definidas con una paleta terrosa, se inspiran directamente en ejemplos salidos de las manos de Ribalta y su taller." *Ibidem*, p. 125.

¹⁴ BENITO DOMÉNECH, F., *Urbano Fos, pintor (h. 1615-1658)*, op. cit., p. 26.

escribieran sobre el santo, ya que de él no se realizara una *vera efigie*. Uno de los más destacados fue Fray Juan Ximénez, quien nos describió al fraile de la siguiente manera: “Fue San Pascual de estatura mediana, muy bien hecho, y proporcionado en todos sus miembros; el rostro no hermoso, más gracioso, agradable y alegre; la frente redonda, y con entradas muy altas que venían a hacer una punta de cabellos sobre la misma frente, con algunas dos o tres arrugas en ellas, y así en algo tiraba a calvo”¹⁵. Siguiendo estas palabras, podemos entender cuál fue el modelo tomado por Fos para la resolución del rostro del representado, dándole ese aspecto de realismo y cotidianidad típico del arte de la Reforma Católica.

Las figuras de los querubines son, a su vez, similares a otras realizadas por este mismo pintor, que nos vuelven a ratificar la autoría que defendemos. Nos referimos, por ejemplo, a los que realizara en su *Virgen del Rosario*, que se encuentra en el convento de dominicas de Corpus Christi de Villareal (fig. 6). Podemos apreciar cómo parten de un mismo modelo anatómico e incluso guardan grandes similitudes en las expresiones.



Fig. 6. Detalle de los querubines de la *Virgen del Rosario*. c. 1651. Óleo sobre lienzo. Convento de dominicas de Corpus Christi, Villareal. Comparando esta fotografía con la pieza de nuestro estudio, podemos comprobar la gran similitud que guardan. El pintor recurre a unos modelos y expresiones casi idénticas en ambas obras. Rostros regordetes, sin un ideal de belleza muy marcado y con una pincelada enérgica y poco pastosa son las marcas de identidad del pintor castellonense.

Otro de los rasgos fisonómicos que nos ayudan a atribuir esta obra al pincel del artista castellonense es la tipología de sus manos y las expresiones que a través de ellas imputa a sus personajes. Nos encontramos con dedos menudos, pero afilados que se disponen de manera delicada, mostrando el sentimiento del representado, su talante ascético; sin renunciar con ello a cierto toque de realismo, que vendrá dado por las marcadas líneas de expresión así como la suciedad de sus uñas.

También será importante estudiar la resolución del fondo pictórico con la inclusión de una representación del Convento del Rosario de Villareal. Cuando hablamos de la supuesta localización primigenia del lienzo, señalamos que éste es otro de los aspectos en los que nos basamos para atribuir la obra a la mano del pintor tarraconense, ya que vivió y desarrolló su arte en sus alrededores. Este cenobio fue la morada de San Pascual en sus últimos años de su vida y cuya supuesta reproducción realizada por el pintor nos es de suma importancia para recordar cómo sería, ya que en la actualidad, desgraciadamente, poco queda de este conjunto conventual, debido a que los frailes alcantarinos comenzaron a realizar una serie de reformas que acabarían por

¹⁵ Cfr. RINCÓN GARCÍA, W., “Iconografía de San Pascual Baylón”, *San Pascual Bailón y su época (1540-1592)*, Castelló, Fundació Caixa de Castelló, 1993, p. 71.

desvirtuar el primitivo cenobio¹⁶, sobre todo tras la muerte de San Pascual, con motivo de conmemorar y honrar su figura. Fos presenta una arquitectura simple, con techumbre a doble vertiente, que contrasta con la que realizaran otros autores, como Espinosa, sobre este mismo tema. Destaca en su fachada una plaza con una cruz, donde se realizarían procesiones y diversos actos culturales. Esta misma representación la repite en otro de sus lienzos con la misma temática, hecho que nos ayudó, como indicamos, a su atribución, más allá de las cuestiones estilísticas citadas (fig. 4).

Por último, la elección de este tema no sólo responde a una glorificación de San Pascual Bailón por parte del pueblo que celebra su onomástica, sino a una defensa del dogma eucarístico, tan importante en el mundo Barroco, de ahí que se haya representado una de las más frecuentes visiones que tuvo en vida este personaje. Cuenta la tradición que los días que, por su trabajo de pastor, no podía acudir a la celebración eucarística, una intensa luz aparecía entre las nubes y el Cuerpo y la Sangre de Cristo se le presentaban, para que así pudiera rendirle culto. Estas apariciones, pues, estaban relacionadas con la primera etapa de la vida del santo, cuando aún no había entrado a formar parte del cenobio, por lo que el pintor incurrió en un anacronismo ya que, siguiendo la iconográfica popular, lo vistió con el hábito de la orden alcantarina, con el fin de una identificación iconográfica clara entre los feligreses.

A pesar de esta habitual licencia, nos encontramos con una de las imágenes de San Pascual Bailón que más se repitió en el imaginario colectivo, completándose con otras escenas milagrosas relacionadas con el culto eucarístico, como el momento en el que el santo abrió los ojos, ya muerto, cuando se celebraba la Santa Misa, en el momento justo de la consagración¹⁷. Así pues, la devoción y glorificación de este santo se convirtió en fundamental dentro de la corriente reformada católica que buscaba reafirmar el culto eucarístico frente a los ataques protestantes. En un momento en el que Valencia se mostró paladín del Catolicismo, tras los años de magisterio del ya difunto Patriarca Ribera, estas escenas de temática sacramental, de defensa de la ortodoxia de la fe, gozaron de gran éxito¹⁸.

Conclusiones

Tras todo lo expuesto hasta ahora, consideramos que nos encontramos ante un lienzo que debe atribuirse a la mano de Urbano Fos sin ningún género de dudas. Son muchos los estilemas que hemos ido desgranando en este texto que nos inducen a realizar tal afirmación. Los tipos gestuales y físicos son herederos del segundo estilo de Fos, cuando se encuentra asentado en Castellón. Este hecho se demostró con un estudio detallado de rasgos, como la resolución de los rostros de los *putti*. Sus rostros ovalados con ojos pequeños y la expresión contenida de los personajes son otra característica fundamental del arte del pintor castellonense. También el tipo de coloración fría que no recubre toda la parte del lienzo, dejando entrever la preparación del mismo, en tonos terrosos, es una de las cartas de presentación del arte de Fos. El uso de la arquitectura de fondo, así como la particular composición marcada por una gran figura en primer término que monopoliza el conjunto y que hace centrar nuestra atención en ella, son propias de este pintor. Con todo ello, el presente lienzo es una clara representación del pincel de un artista que debe mucho a sus

¹⁶ Para una historia de dicho edificio véase: HEREDIA ROBRES, J., *Basilica de San Pascual. Santuario Eucarístico Internacional*, Villareal, Publicaciones del Santuario de San Pascual, 2004.

¹⁷ Para mayor información sobre las tipologías iconográficas véase: RINCÓN GARCÍA, W., "Iconografía de San Pascual Baylón", en *San Pascual Bailón y su época (1540-1592)*, op. cit., pp. 62-86.

¹⁸ Para un estudio detallado del tema véase: CATALÀ GORGUES, M. A., "La incidencia del culto eucarístico en el arte valenciano de la época de San Pascual Bailón y otras consideraciones en torno a su figura" en *San Pascual Bailón y su época (1540-1592)*, op. cit., pp. 54-59.

predecesores como Ribalta, Espinosa u Orrente. Fue el heredero de la escuela Barroca valenciana y transmisor de la religiosidad popular, no en vano, recordemos que nos muestra una de las devociones particulares de la zona geográfica donde vivió, esto es, Villareal, representando incluso una arquitectura que conocería de primera mano, y que a día de hoy, se encuentra perdida, siendo un interesante documento arqueológico.

Así pues, tanto el estilo, como el modo de representar el tema y la relación del mismo con la vida del pintor son más que suficientes para permitirnos engrosar el todavía desconocido catálogo del pintor con esta magnífica obra.